

**А.О. Шелемова**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН  
«СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»**

Методическое пособие  
для учителей и студентов  
филологических специальностей

*2-е издание, стереотипное*

Москва  
Издательство «ФЛИНТА»  
2015

УДК 821.161.1(072)  
ББК 83.3(2Рос=Рус)3  
Ш42

**Шелемова А.О.**

Ш42 Художественный феномен «Слова о полку Игореве» [Электронный ресурс] : метод. пособие / А.О. Шелемова. – 2-е изд., стер. – М. : ФЛИНТА, 2015. – 178 с.

ISBN 978-5-9765-2226-8

В пособие включены статьи, иллюстрирующие методологию интертекстуального анализа «Слова» и произведений иных культурных эпох. Высказывая собственные наблюдения и суждения, автор пособия включается в дискуссию вокруг этих проблем и приглашает к полемике учителей, а вслед за ними и учащихся.

Книга адресована учителям школ, гуманитарных лицеев и гимназий, активно реализующим методологические новации, стремящимся к расширению своей эрудиции, к научному поиску и его реализации.

УДК 821.161.1(072)  
ББК 83.3(2Рос=Рус)3

ISBN 978-5-9765-2226-8

© Шелемова А.О., 2015  
© Издательство «ФЛИНТА», 2015

## Предисловие

Поэтический феномен, шедевр, уникам, жемчужина, тайна, загадка... Эти и многие другие дефиниции обрели чуть ли не клишированную форму в мотивации художественной ценности «Слова о полку Игореве». И все они абсолютно справедливы, когда речь идёт о безусловно единственном в своём роде, отличном от иных памятников традиционалистско-нормативного творчества эпохи Киевской Руси, эстетически совершенном художественном произведении древнейшей словесности. Но как понять «Слово», проникнуться глубинностью его смысла, как постичь красоту поэтического языка, всеобъемлющую символику, аллегоричность и семантическую бинарность, композиционную стройность и своеобразие ритмической организации молодому человеку, впервые открывшему текст памятника на уроке литературы, для которого даже древнерусский язык покажется иностранным?! Конечно, очень трудно! Но ответ на вопросы звучит, как водится, тривиально: всё зависит от педагога, от его умения преподнести текст, оригинальной интерпретацией привлечь внимание учащихся, заинтересовать их. Даже если следовать стандартному набору информативных сведений, всё равно о «Слове» можно рассказать очень много интересного. Материал этот несложен и не представляет трудности для усвоения, так как он интересен, увлекателен, интригует тайнами и загадками (об истории открытия и опубликования, о гипотезах идентификации имени Автора, о споре между скептиками и защитниками подлинности и т.д.). Однако всё же основная дидактическая задача учителя – разбудить у молодых людей азарт поиска и открытия, увлечь филологическими разысканиями.

Как убедить школьника не отказываться от чтения текста на древнерусском языке? Безусловно, проще всего воспользоваться каким-либо из многочисленных переводов на современный язык. Но показать, сколь невосполнимы будут потери в эстетическом восприятии красоты словесной ткани памятника, необходимо. Для этого можно привести очень простую параллель. Допустим, мол, ваши внуки лет так через пятьдесят впервые начнут читать «Евгения Онегина» Пушкина: «Мой дядя самых честных правил, Когда не в шутку занемог, Он уважать себя заставил И лучше выдумать не мог». Поймут ли они текст? Слово «занемог» для нас уже стало архаичным, хотя мы ещё понимаем смысл устаревшей лексемы. А как быть с семантикой фраз «самых честных правил», «уважать себя заставил», «лучше выдумать не мог»? Понимаем ли мы их сегодня сходу, без дополнительных комментариев?.. И вот какой-нибудь очень хороший поэт переведёт Пушкина на «современный» язык: «Мой дядя был хороших правил. Когда он сильно заболел, Он завещание составил, Тем уважать себя велел». Нравится такой Пушкин?.. Всё теряется в переводе, или почти всё. Аналогично и со «Словом о полку Игореве». Даже самый гениальный перевод будет неадекватен, не передаст неповторимости звучания языка далёких предков, внутреннего трепета от соприкосновения с древностью.

Постижение живой ткани художественного текста – одна из основных задач преподавателя словесности. В этом может помочь проблемно-функциональное изучение произведения с привлечением внимания к рассмотрению художественной природы как субъективной модели объективного мира. Пространственно-временной континуум (в терминологии М.М. Бахтина – хронотоп) произведения даёт максимально исчерпывающее представление о художественной уникальности текста, о творческой индивидуальности Автора и его идиостиле. Возможно, восприятие тематики и проблематики «Слова», принципов построения сюжета, системы образов, изобразительно-выразительных средств через понятие хронотопа будет трудным для школьника. Но здесь есть свои преимущества. Резонными будут объяснения, что по этим признакам можно наиболее адекватно описать поэтический мир произведения, продемонстрировать, что этот мир «столь же уникален, как факты действительности, поразившие воображение автора, как неповторимый момент в общественной, художественной и частной жизни писателя, совпавший с обстоятельствами его создания. Школьник усвоит, что поэтический мир художника есть сложно опосредованное отражение его темперамента, мировоззрения, социального опыта, политических симпатий и антипатий, методологической и стилистической ориентации, словом – всех граней его человеческой личности и творческой индивидуальности».<sup>1</sup> В случае со «Словом о полку Игореве» подобный подход интерпретации художественного текста будет явным свидетельством-доказательством подлинности древнерусского памятника.

Построение хронотопической модели «Слова о полку Игореве» позволяет рассматривать поэтику произведения через исследование основных пространственно-временных параметров, среди которых доминируют, прежде всего, центр и периферия как наиболее релевантные категории в выявлении первостепенного концепта древнерусского текста – противопоставления «своего»- «чужого» пространств. Весь комплекс мотивов, составляющий целостный художественный макрокосм «Слова», сконцентрирован вокруг этой универсальной оппозиции. Антагонизм миров выявляется в контрастном изображении Русской земли и Половецкой степи, размежевания мира фауны и природных стихий, цветового пространства. Каждый из мотивов исследуется в пособии как отдельная тема. В поляризации понятий «своего»-«чужого» немаловажное место занимает рассмотрение предметно-вещной наполненности пространства, ритмической организации движения в хронотопе, пространственного и темпорального метаязыка. Обозначенные аспекты анализируются в соответствующих разделах.

Поскольку феномен «Слова» поистине стал высокохудожественным ориентиром для последующих поколений писателей, немаловажным становится обращение к изучению уникального памятника в интертекстуальной перспективе. В пособие включены статьи, иллюстрирующие методологию интертекстуального анализа «Слова» и произведений иных культурных эпох. Высказывая собственные наблюдения и суждения, автор пособия включается в дискуссию вокруг этих

---

<sup>1</sup> Федотов О.И. Как научить детей понимать поэтику художественного произведения // Библиотечка «Первого сентября». Серия «Литература». Вып. 4. М., 2005. С. 20.

проблем и приглашает к полемике учителей, а вслед за ними и учащихся. Статьи о «Слове» и «Полтаве», «Борисе Годунове» Пушкина, о реактуализации традиционного мотива «ратник-ратай» в поэзии М. Волошина являются образцами анализа интертекстуальности и раскрывают перспективы предлагаемой методологии при дальнейшем исследовании литературных текстов в соотношении с художественным феноменом «Слова о полку Игореве».

Книга адресована учителям школ, гуманитарных лицеев и гимназий, активно реализующим методологические новации, стремящимся к расширению своей эрудиции, к научному поиску и его реализации.

# 1. Хронотоп литературного произведения

## 1.1. О собственно хронотопе

В школьном преподавании для анализа любого художественного текста, в частности, и для формирования грамотной речи, на которой ученик мог бы обсуждать литературное произведение, в целом, необходимо как усвоение элементарных теоретических знаний, так и выработка навыков применения литературоведческой терминологии. Прежде чем рассматривать ключевые термины, такие, как тема и идея, следует познакомить учащихся с понятием художественного (поэтического) мира (космоса), продуктивно используемого в современном литературоведении. Поэтический мир в пространственно-временных параметрах существует не как хаотическое, беспорядочное нагромождение заполняющих его реалий, разнообразных предметов и объектов, а как целесообразный, гармонично выстроенный космос, создаваемый посредством слова. Это мир изменяющийся, движущийся, наполненный действием. Всё это можно вполне доступно разъяснить, оперируя термином *хронотоп*.

Художественный мир произведения исчерпывается в самом себе, то есть не отсылает к внешнему миру, а предлагает его истолкование, которое осуществляется в принципе комплектации определённых компонентов текста, синтезирующих их в целостную пространственно-временную миромодель. Понятие непрерывного пространственно-темпорального единства, введённое в литературоведение М.М. Бахтиным, позволяет выявить закономерность, согласно которой реальное время-пространство трансформируется в литературно-художественный хронотоп.

«В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»<sup>2</sup>. То есть, по Бахтину, хронотоп является структурным «организатором» художественного произведения и – если рассматривать шире – формально-содержательной категорией литературы. Учёный отмечает сюжетное и изобразительное значение хронотопа. В первом случае он – организующий центр сюжетных событий произведения, в котором «завязываются и развязываются сюжетные узлы»<sup>3</sup>. Во втором – хронотоп «даёт существенную почву для показа-изображения событий. И это именно благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени – времени человеческой жизни, исто-

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М, 1975. С. 235.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Эпос и роман. Спб, 2000. С 184.

рического времени – на определённых участках пространства»<sup>4</sup>. Не менее важное значение М.М. Бахтин придаёт и хронотопичности художественного образа, языка, внутренней формы слова.

Итак, хронотоп литературного произведения являет собой картину мира, созданную автором и выраженную языком его пространственно-темпоральных представлений. Хронотопические конструкты являются организующей основой для построения картины мира – целостной художественной модели.

## 1.2. Терминология

Начав с широкого определения *хронотопа*, далее следует идти по пути конкретизации понятия, знакомя учащихся с раскрывающими суть термина частными категориями. При этом рекомендуется использовать методический приём *изучения литературного текста при разговоре о терминах*. То есть не механически заучивать терминологические дефиниции, а, усваивая определения научных категорий, одновременно при этом постигать художественный мир произведения. Можно воспользоваться рекомендуемой методистами формой работы со специальными литературными тетрадами, в которые вносятся комментарии к рассматриваемым понятиям. Суть термина следует научиться раскрывать через слова и отдельные фразы из текста или, наоборот, к предложенному учителем выражению находить терминологическое соответствие. Поверяя алгеброй гармонию, можно дать задание ученикам составить таблицы и схемы, графически отражающие центрические системы, в частности, горизонтальную модель «центра-периферии» и вертикальную «верха-низа». Можно также предложить выполнить рисунки, иллюстрирующие символику, центра, горизонтали, вертикали (храм или княжеский терем – половецкие вежи; символы абсолютного верха: ангелы, экзотические райские птицы и пр.; середины: атрибуты земной жизни; низа: демоны, хтонические животные и пр.).

Рассмотрим репрезентативные пространственно-временные категории, соотнесённые с понятием хронотопа – горизонталь-вертикаль, центр-периферия, верх-низ, линейность, дискретность (прерывность), цикличность, диахронность.

Горизонтальная модель отражает объективный земной мир панорамно, в реально-географической сфере; пространство топологично, определяется находящимися в нём материальными объектами. В вертикальной модели пространство одухотворяется, включается в оппозицию «земля-небо» и воплощает субъективно воспринимаемый макрокосм.

В горизонтали структуру хронотопа определяет центрально-периферийный вектор. Перемещение совершается по мере движения от центра к периферии – вовне, или наоборот, от периферии к центру – вовнутрь. Центр атрибутируется обычно в виде своей страны, столицы государства, отдельного княжества, главного его города, центрального строения в городе (княжеского терема, храма и т.п.).

---

<sup>4</sup> Там же.

Если горизонтальная структура хронотопа двучленна, то вертикальная трехчленна. В вертикальном разрезе пространства определяется «абсолютный верх» (небо, Бог, ангелы, птицы и т.п.), середина (земля, люди, животные и т.п.) и низ (подземный мир, демоны, хтонические животные и т.п.). Вертикальная модель также имеет свой центр. Это – или мировая ось, или мировое древо, мировая гора, пуп земли и т.д. Если центр помещён там же, где он соприкасается с землёй, то в этом случае он обычно совпадает с центром горизонтальной плоскости.

Реальный пространственный мир нелинеен и недискретен (нерасчленён): многие явления протекают в нём одновременно (симультанно). Дискретность – неотъемлемое свойство языка, который членится на фонемы, морфемы, слова, фразы, предложения. Все слова мы произносим, создавая текст в линейной последовательности. То есть, дискретность и линейность – свойства высказывания, а не мира. Но в идеале возможно отразить некоторые аспекты мира, которые будут обладать линейным характером. Линейно мы воспринимаем время и некоторые разновидности пространства (например, дорогу, путь, реку). В одну линию легко выстраивается биография человека – во времени и пространстве. Однако в чистом виде случаи линейной и дискретной организации времени и пространства довольно редки. Иная ситуация в художественном описании. Пространственный мир текста, предлагающий истолкование мира реального, может восприниматься не только линейно, но и плоскостно, и объёмно. Плоскость и объём позволяют структурировать описание замкнутого и развёрнутого, направленного вовне (из центра) или вовнутрь (к центру), вверх или вниз пространств. В художественной картине мира «Слова о полку Игореве» освоение пространства в горизонтальной плоскости происходит по центростремительному вектору – от центра к периферии, и центробежному – в обратном направлении. Перемещение осуществляется по «малому» вектору (Киевское княжество с центром-стольным градом – периферийные княжества) и «большому» (Русская земля – окрестные земли).

Внешне недискретный мир в художественном описании чаще всего трансформируется в дискретное пространство. Благодаря дискретному свойству языка можно расчленить время (по дням, месяцам, годам; по временам года; по поколениям и пр.) и пространство (расстояние в мерах длины от начала пути до конца; граничные признаки отдельных локусов; свой мир-чужой мир и пр.). Переход от состояния дискретности к недискретности – это движение из известного в неизвестное пространство (в «Слове» - из «незнаемого» к «знаемому»).

Любое языковое расчленения мира семантически значимо и выполняет определённые художественные функции. Так, в «Слове о полку Игореве» отмечены точками пространства являются крайние – начало и конец – и промежуточные, фиксирующие важные событийные моменты преодоления пространства. Начало пути локализуется в месте исходного пребывания персонажей, откуда разворачивается сюжетное действие произведения: «Трубы трубятъ въ Новѣградѣ, стоять стязи въ Путивлѣ»<sup>5</sup> (370). Далее в тексте событийная напол-

---

<sup>5</sup> Текст «Слова о полку Игореве» цит. по кн.: Памятники литературы древней Руси. XII век. М., 1980. Страницы указываются в скобках.

ненность пространственных перемещений чрезвычайно интенсивна. Путь из своей земли в «землю незнаему» структурируется отдельными промежуточными точками, в которых сюжетные ходы пересекаются с активными действиями персонажей. Одна из таких точек – встреча Игоря и Всеволода и воссоединение их дружин. Примечательно, что пространственные перемещения на данном отрезке пути отсутствуют, они словесно не выражены: «Игорь ждет мила брата Всеволода. И рече ему Буй Тур Всеволод: «<...> Съдлай, брате, свои бръзьи комони, а мои ти готови, осъдлани у Курска напереди» (372). Факт встречи в данном контексте – как бы само собой разумеющееся явление. Отсутствие информации о пути братьев навстречу друг другу не мешает читателю мысленно проассоциировать дистанционное перемещение. Тем самым создаётся эффект преодоления линейности пространственного движения посредством ассоциативного монтажа.

Расчленение пространства на практически не зависимые друг от друга событийные фрагменты (далее по тексту: солнечное затмение, переход границы, оба сражения, «золотое слово» Святослава, плач Ярославны, побег Игоря из плена, возвращение на родину) позволяло создателю «Слова» смоделировать своё, глубоко художественно-иллюстративное воспроизведение реального события.

Аналогичным способом свойства линейности и нелинейности изображаемого темпорального мира использованы Автором с определённой художественной целью и реализуют заданные семантические функции. Об этом свидетельствует осмысление категории времени как «вечного возвращения» (термин Мирчо Элиаде). В «Слове» нарушается хроноцентризм: время циклично, оно течет от настоящего к прошлому, равно как и к предполагаемому будущему, тем самым расширяя пространственно-временную сферу. Параллельно в тексте реализована диахронная темпоральная панорама, структурируемая сообразно понятиям времени «переднего» и «заднего». Автор «Слова» декларирует архаико-языческое традиционное представление о времени: «*переднюю славу сами похитимъ, а заднюю си сами подЪлимъ*», где «передняя» слава означает прежнюю, а «задняя» – будущую, что убеждает нас в сознательном стремлении автора представить картину мира в привычном, архаическом её восприятии.

Хронологическую связь прошлого и будущего в миропонимании древних исследовали Д.С. Лихачёв, М.А. Новикова, И.Н. Шама и Н.Д. Арутюнова. Учёные сошлись в едином мнении: пространственная метафора пути в архаико-языческом представлении предполагает инверсионную, по отношению к восприятию времени в христианскую эпоху, ориентацию. «Переднее» время в модели «традиционного» пути осмысливалось как нечто более раннее, как прошлое, как «знаемое» и пройденное. «*Впереди*, – пишет Н.Д. Арутюнова, – шествуют *предки*, *потом* идут *потомки*, *следом* за перво-проходцами *следуют* их *последователи*. Прошедшее открыто взгляду путника». В «заднем» времени оказывалось то, что было ещё неизвестно и потому «незнаемо». *Все за, позади, следом* были обращены в сторону будущего. Подобным образом обстояло дело в языке. Христианский пафос пути – иной: «человек идёт в невидимое будущее и обращён спиной к прошлому. <...> Поэтому знаки *пред*-стояния меняют свою ориентацию. <...> *Перед* поворачивается в сторону будущего. <...> Когда говорят о *следующем дне*, ассоциируют понятие следования не столько с тем, что ему

предшествовало, сколько с проекцией в будущее»<sup>6</sup>. Иными словами, христианство, этически поляризуя символику прошлого и будущего времён, «позади» оставляет пространство хаоса и тьмы, в котором должны остаться зло, бесовство и «поганство», а «впереди» открывает мир добра, света и Божества.

В памятнике христианской литературы Киевской Руси, созданном более чем за столетие до появления «трудной повести» об Игоре в походе, – «Слове о законе и благодати» – Иларион уже увидел «новое» время и «повернул» его в будущее, показав преимущество над «бывшим», «ветхим»: «Ветхае мимо идоша, и новае вамъ възвѣщаю. <...> Лѣпо бо бѣ благодати и истинѣ на новы люди вѣснати»<sup>7</sup>. Автор же «Слова о полку Игореве», очевидно, осмысленно реализовывал свою поэтическую задачу в сложный политический период прогрессирующего феодального дробления Руси и нарастания центробежных устремлений удельных князей. О заветной цели – о могуществе, славе, единстве родной земли, что уже становилось историей, уходило в прошлое, – следовало и писать языком прошлого, воспевая *переднюю славу*.

### 1.3. Соотнесение художественного пространства-времени с историческим

При рассмотрении концепта хронотопа важно обратить внимание ещё на один существенный момент. Чтобы убедительно продемонстрировать литературный феномен «Слова о полку Игореве», необходимо иметь представление об историческом и культурном контексте и о характере художественного сознания эпохи Киевской Руси. Весьма желательно хотя бы бегло сравнить эстетические приоритеты древнерусского Средневековья и, к примеру, Античности, обратить внимание на мифопоэтику «Илиады» и «Одиссеи» Гомера и клерикальный риторизм текстов как церковной (агиография, красноречие), так и светской (летописание) книжности киевского периода. Художественное мышление в эпоху становления христианского государства регламентировалось идеологическими нормами и установками (по терминологии Д.С. Лихачёва - литературным этикетом), сообразно которым вырабатывались жанровые и стилистические каноны, утверждались принципы построения сюжетов, стандартные, трафаретные образы, языковые средства, речевые обороты и т.п. Литература *должна* была демонстрировать нормативный, упорядоченный, «вечный» мир. Чем выше в иерархической классификации находился памятник, тем стабильнее соблюдались его жанровые признаки. По мере движения вниз сакральность формы снижалась, что приводило к отступлениям от канона и, как следствие, к жанровой оригинальности.

При разговоре о времени создания «Слова о полку Игореве» чрезвычайно важно акцентировать *самодостаточность* литературного текста, выявленную в поэтизации символики язычества, вопреки эстетическим требованиям книжной культуры, в уникальном жанровом синкретизме, во многом обусловившем ху-

<sup>6</sup> Арутюнова Н.Д. Время: модели и метафоры... С. 54, 59.

<sup>7</sup> Идеино-философское наследие Илариона Киевского. Ч.1 С. 77.

дожественный феномен древнего произведения. Необходимо представить картину мира «Слова», развёрнутую в пространстве и времени, как исключительно оригинальное сочетание использования архаической традиции с полной свободой в обращении к современному материалу, гармоническом соединении художественного отражения реалий жизни и их поэтического, символично-метафорического претворения.

Возникая в определённых условиях, пространственное воспроизведение макрокосма может варьироваться в зависимости от характера и типа художественного сознания той или иной эпохи. П.А. Флоренский указывал, что «как в самой действительности, так и в изображениях её могут быть преимущественно выражены те или иные координаты, причём разным историческим векам и разным художественным стилям свойственно замечать и выдвигать определённую или определённые координаты. Так, в египетском искусстве и особенно в искусстве каменного века явно господствующей была длина, горизонталь <...>. Греческое искусство характеризуется полным равновесием длины и высоты, то есть горизонтали и вертикали. <...>. Искусство христианское выдвинуло вертикаль и дало ей значительное преобладание над прочими координатами. <...> Средневековье усиливает эту стилистическую особенность христианского искусства и даёт вертикали полное преобладание. <...> Итак, каждая координата имеет в том или другом искусстве ту или иную выраженность и проявляет собою то или другое духовное стремление эпохи. Уже это одно обстоятельство должно наводить на мысль о различных способах воспринимать, понимать и изображать время в зависимости от духовного характера эпохи»<sup>8</sup>.

Для нормативной средневековой русской книжности в киевский период в целом характерен традиционализм с преобладанием вертикали. Интересующее нас «Слово о полку Игореве» стало частным исключением. Авторская художественная мысль реализуется одновременно в двух пространственно-временных сферах: профаническом, физически-бытовом времени-пространстве (по горизонтали) и, вместе с тем, – в сакральном, духовно-бытийном мире (по вертикали). Художественный феномен «Слова» во многом обусловлен органическим соотношением горизонтальной (центр-периферия) и вертикальной (верх-низ) моделей структурной организации хронотопа. Картина мира представляет собой гармоническое совмещение, с одной стороны, объективно-натуралистического и, с другой – символично-поэтического пространств.

Однако, как ни значительно пространственное наполнение «Слова» топографическими реалиями, долженствующими иллюстрировать конкретное историческое событие как документальное «свидетельство жизни», многие естественные жизненные проявления в ландшафтно-географическом аспекте воспринимаются семантически отвлеченно от локусов, фигур, явлений, состояний действительности, обретая символическую знаковость. В «Слове» пространство подвергается наибольшим трансформациям. Географические образы существуют внутри про-

---

<sup>8</sup> Флоренский П.А. Время и пространство // Социологические исследования. № 1. 1988. С.101-102.

изведения по собственным законам, преобразуя структуры восприятия реального пространства. Сам художественно-географический образ «впитывает» в себя реальные топонимы и картографию конкретной местности. В результате, художественно-поэтическое пространство «Слова о полку Игореве» оказалось выявленным гораздо сильнее, нежели пространство реально-бытовое. Последнее, сохраняя свою земную сущность, вместе с тем оказалось и многозначным, и символическим.

#### 1.4. Организующая роль центра

Теоретическая часть параграфа посвящена рассмотрению сферы бытования основных пространственно-временных структур – моноцентрической, дуоцентрической, полицентрической и бесцентровой. Важно уяснить и объяснить, почему из четырёх модификаций хронотопа приоритетным в древнерусской литературе оказался именно моноцентрический вариант (когда в тексте актуализируется *один* символический центр)? Почему естественное полицентрическое пространство феодального государства, распавшегося на множество княжеств, каждое – со своим центром, в художественном сознании трансформируется в моноцентрически упорядоченный мир. Ответы на эти вопросы помогут учащимся впоследствии самостоятельно сформулировать и прокомментировать художественную идею «Слова» о единстве Русской земли.

В практической части параграфа иллюстрируется тезис о приоритетной роли моноцентрической модели в книжных текстах различных жанровых образований. Рассматриваются наиболее известные памятники периода Киевской Руси – «Слово о законе и благодати» Илариона, «Сказание о Борисе и Глебе», один из сюжетов «Киево-Печерского патерика». Изложенный в параграфе материал предлагается в качестве дополнительной информации к изучению хронотопа «Слова о полку Игореве». Развёрнутый анализ центрических систем полезен прежде всего учителю. Он вполне может использоваться как вспомогательный дидактический материал, иллюстрирующий собой образцы структурирования хронотопа во всяком литературном произведении.

Теоретические и методологические идеи, изложенные в параграфе, могут рекомендоваться для факультативной работы.

Символический центр является универсальной, абсолютной точкой отсчёта пространственной организации художественного произведения и определяет структуру хронотопа. Центр играет исключительную роль в пространственно-временной системе всякого литературного текста. Во-первых, центр есть то, ради чего «собирается», организуется, расширяется вовне, окультурируется пространство. Относительно центра структурируется и сюжетно-событийное, и философское пространство произведения, конструируется картина мира вообще и те ценности и авторитеты, долженствующие этот мир наполнить, в частности. Во-вторых, центр - это средоточие «своего», родного, та символическая святыня, которую призваны укреплять и защищать «свои» герои как в мирской жизни,

так и в духовной, оберегая его от «чужого» вмешательства, от посягательств антагонистических стихий.

При конструировании хронотопа относительно центра определяются четыре модификации пространства: моноцентрическая, дуоцентрическая (бицентрическая), полицентрическая и бесцентровая.

Архаический хронотоп чётко представлен первыми тремя моделями, четвёртая же являет собой вариант первой, когда в структуру произведения включается запредельный мир – хаос, «внепространство», – который лишён центра. Ещё об одном варианте нулевой центричности пишет М.А. Новикова: «<...> Священный центр нельзя отыскать ни в каком пространстве данного произведения <...>. Временное отсутствие центра в сюжете создаёт особое "карнавальное" пространство <...>, где отменены нормы и формы "правильного" бытия <...>. В таком случае мы попадаем в "безумный <...> мир". Этот мир может оказаться миром эксцентричных (буквально - "бесцентровых") проделок и шутовства, то есть миром, по видимости, комическим»<sup>9</sup>.

В литературе раннего русского средневековья произведения комического содержания отсутствовали, поэтому текстов подобного типа – с нулевым центром – найти практически невозможно. Единственный памятник «смеховой» культуры и скоморошьей эксцентрики – «Моление» Даниила Заточника (датируемое, скорее всего, началом XIII века) – имеет центрическое пространство: в нём контрастно соотносятся жизнь «близ князя села» и жизнь «у мѣста незавѣтрена». Литература Древней Руси понятие высших ценностей и устремлений сопрягала, как правило, с символикой центра.

Наиболее распространённый вариант бытования центрально-периферийной модели в сюжетах древнерусских памятников различных жанрово-содержательных структур – моноцентрическое пространство, когда в тексте имеется один символический центр, атрибутируемый высшей государственной или духовной ценностью макрокосма: чаще всего стольным городом, княжеским престолом или главным храмом. Моноцентрическое пространство строится по определённому образцу, наглядно выявляя поэтический космос произведения: в границах обитаемой Вселенной находится родная земля, за её пределами – чужой мир, «земля незнаема», бесцентровый хаос. Герои последнего посягают на священный центр упорядоченного «своего» мира с целью его физического порабощения, упразднения или духовного подчинения.

Роль Киева как абсолютного центра Русской земли отчётливо выступает в памятниках книжности XI-начала XIII веков – и во времена ещё относительного единства государства, и в годы феодальных усобиц, – несмотря на реальные события, констатирующие факт неуклонного движения к ослаблению политического влияния столицы на периферийные уделы. Об этом писал в своём весьма авторитетном исследовании Б.А. Рыбаков: «Феодальные княжества XII века были вполне сложившимися государствами. Их князья обладали всеми правами суверенных государей; они "думали с боярами о строе земельном и о ратех", т.е.

---

<sup>9</sup> Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства. На материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя. Запорожье, 1996. С. 107.

распоряжались внутренними делами и имели право войны и мира, право заключения любых союзов, хотя бы даже с половцами. Никто им этого права не давал, оно возникло из самой жизни. Великий князь киевский, считавшийся первым среди равных, не мог помешать ни Новгороду Великому ограничить (по существу упразднить) княжескую власть или заключить договор с Ригой, ни Юрию Долгорукому сговориться с Владимиром Галицким против Киева, ни черниговским Ольговичам дробить свою землю на уделы или вступать в союз с половецкими ордами <...>. Постепенно оформилась новая политическая карта Руси со многими центрами»<sup>10</sup>.

Но, несмотря на политическое возвеличение ряда древнерусских княжеских центров, прежде всего Новгородского, Полоцкого, Владимиро-Суздальского, всё же именно Киев – «мати градов русских» – пользовался авторитетом идеологического, религиозного и культурного центра, объединяющего все удельные княжества. Основы литературы Киевской Руси закладывались в главном книгописном центре – Печерском монастыре. Там утверждались не только «пришлые», но и «своеземные» художественные вкусы, создавались первые оригинальные книги в ораторском, летописном, агиографическом, патериковом жанрах. Киев *окультуривал* Русскую землю, не столько политически, сколько духовно собирая, концентрируя её вокруг себя. В художественном пространстве древнерусских текстов Киев-центр статичен; вокруг него движется всё и вся, он же господствует, управляет движением, организует мир нерушимых ментальных, духовных и этических устоев.

Символический Киев-моноцентр наиболее ярко представлен в древнейшем оригинальном памятнике ораторского искусства – «Слове о законе и благодати» Илариона:

*Виждь же и градъ величствомъ сияющъ, виждь церкви цветущи, виждь христианство растуще, виждь градъ иконами святыхъ освѣщаемъ и блистающеся, и тимьяномъ обѣухаемъ, и хвалами и божественными пѣнии святыми оглашаемъ. И си вся видѣвъ възрадуся, и възвеселися, и похвали благаго бога, всѣмъ симъ строителя*<sup>11</sup>.

И мирская, и духовная слава Киева, по Илариону, – это великий князь Владимир, который, «будучи самодержцем земли своей, покорил себе окрестные страны: одни миром, а непокорных мечом», и при котором «тьма бесслужения рассеялась и слово евангельское землю нашу озарило». Православие князя, его духовное предводительство в представлениях Илариона получило более веские приоритеты над политической мыслью киевского владыки. И в идеализированном образе Ярослава Мудрого замалчиваются многие из традиционных светских признаков носителя единой княжеской власти. Эталон государственного мужа – Владимир Великий, значит, наследник тоже должен соответствовать идеалу. Культ Владимира в «Слове о законе и благодати» связан исключительно

<sup>10</sup> Рыбаков Б.А. Киевская Русь и русские княжества XII-XIII веков. М., 1982. С. 455-476.

<sup>11</sup> Идеино-философское наследие Илариона Киевского. М., 1986. Ч.1. С.192.

с его наставничеством и мудростью, проявленными в христианизации Руси; все прочие сферы княжеской деятельности остаются вне интересов Илариона. Поэтому Владимир и его преемник Ярослав, являясь стержневыми образами памятника, одновременно возвеличиваются и в ранг персонажных символов центра – прежде всего в духовной сфере. Они оба творцы христианских святынь Киева – храмов. Владимир удостоился славы и чести, «благоверия ради господня» церковь святой Богородицы Марии создав «на правоверной основе, где и теперь лежит мужественное тело» его. Иларион акцентирует внимание на этом факте, что было исключительно важным для художественной мысли книжника, поскольку храм обретает здесь символическую знаковость места завершения земного пути князя и начала восхождения к «царству небесному».

Не менее важна, по Илариону, актуализация центра своего мира как христианского города «благодати». И он выделяет в столице священные места – церкви святой богородицы Марии, Благовещения на «Великих вратах» и Софийский собор, тем самым ещё и сакрализируя Киев как центр.

Ярослав, поставленный Богом «восприемником» власти, призван продолжить дела своего великого предка. Благодетель «наследника владычества» определяется прежде всего «процветанием христианства», распространением «благодати» и укреплением веры. Весьма красноречиво подчёркиваются христианские добродетели Ярослава, в том числе и «умножение сокровищ благоверия», то есть возведение храмов:

*Добръ же зѣло и вѣренъ послухъ сынъ твои Георгий, (христианское имя Ярослава Мудрого - А.Ш.) его ж сътвори господь намѣстника по тобѣ твоему владычству, не рушаща твоихъ уставъ, нѣ утвержающа, ни умаляюща, твоего благовѣрїю положениа не сказаши нѣ учиняюща, иже недоконьчаная, твоя законча, акы Соломонъ Давидова, иже домъ божиї великыи святыни его прѣмудрости създа на святость и освящение граду твоему, юже съ всякою красотою украси златомъ и сребромъ и каменїемъ драгымъ и съсуды честными, яже церкви дивна и славна всѣмъ округнимъ странамъ, яко же ина не обрѣщется въ всемъ полунощи земнѣмъ отъ вѣстока до запада и славныи градъ твои Кыевъ величствомъ, яко вѣнцемъ обложиль, прѣдалъ люди твоя и градъ святѣи всеславнии. Скорѣи на помощь христианомъ, святей Богородици, еи же и церковь на великихъ вратѣхъ създа въ имя перваго господьскаго праздника святаго Благовещениа<sup>12</sup>.*

Таким образом, пространственная структура торжественного слова приобретает чрезвычайно стройную «стереоскопическую» форму. Князь – главная фигура в центре. Благодаря его деятельности консолидируются в единой вере периферийные земли, и он же распространяет из центра «благодать» во все стороны по горизонтали, равно как и развёртывает пространство в вертикальном направлении через высшую сакральную ценность своего мира, отмеченную храмовой символикой.

<sup>12</sup> Идеино-философское наследие Илариона Киевского. Ч.1. С. 192-193.

Отождествление восприятия ядерного символа с его соответствием в реальном пространстве в «Слове о законе и благодати» столь явно, что моноцентрическая структура памятника обнаруживается сразу и без труда. Однако в большинстве художественных текстов древнерусской книжности XI - начала XIII веков подобная очевидная акцентуация центра – случай нетипичный. Чаще центр прорастает постепенно, в постижении глубинного смысла произведения, как бы вырисовываясь из общей картины мира. В житийной, к примеру, литературе центрическая ориентация в художественном пространстве выявляется по мере того, как раскрывается «линия жизни» главного персонажа. Традиционно памятники агиографии строились по неизменной сюжетной схеме сокровенного восхождения героя через духовный подвиг к вождельённому сакральному центру.

В житиях проблема пространственной оппозиции «горизонталь-вертикаль» в большинстве случаев решалась в пользу последней. Центр непременно связывался с высочайшими духовными ценностями, материальная локализация его не всегда осуществлялась: он выявлялся с большей или меньшей выраженностью контекстуально, мог даже вообще не упоминаться, а только подразумеваться.

Ярчайшие из древнерусских оригинальных агиографических повествований – о Феодосии Печерском и о князьях-святых Борисе и Глебе – не во всём соответствуют идеальной схеме, воплощаемой в канонических жанровых образцах. Так, в «Житии Феодосия Печерского», составленном небезызвестным Нестором (создателем «Повести временных лет» и «Чтения о Борисе и Глебе»), отступления от этикетного трафарета в сюжетной канве и композиционном построении памятника незначительны, но ряд моментов требует особого комментария. Традиция жанра допускала в рассказе о святом описание его происхождения, благочестивого детства, аскетического подвижничества, благочестивой кончины, посмертного чудотворения. Все эти сюжетно-композиционные компоненты присутствуют в тексте памятника. Но в отличие от образцовых византийских житий, пространственный мир, в котором протекает действие произведения, оказался в большей степени предметно-вещным, а не сакральным, что позволяло не столько судить о благочестии и веротерпимости главного персонажа, сколько наблюдать за мирской, повседневной жизнью Феодосия, бытовым укладом монастыря. В итоге художественное пространство объёмного текста частные и периферийные случаи фокусирует в едином семантическом ядре – Киево-Печерском монастыре, который и фиксируется как центр хронотопа произведения.

Рельефнее обозначена пространственная моноцентрическая модель в оригинальном «Сказании о Борисе и Глебе». Своеобразна хронотопическая структура жития с её специфически-характерной соотносённостью горизонтали и вертикали в зависимости от метаморфоз событийной ситуации.

Центр в пространственной сфере памятника обозначен конкретно и точно – Киев. В столице сгущаются, концентрируются сюжетные перипетии и судьбоносные поступки героев. Ядерный локус обнаруживается здесь изначально в пространственном перемещении героев по горизонтали, переходя далее в открытие вертикали – в ситуативном моменте познания князьями-мучениками высшей истины и обретения ими святости.

Анонимный автор «Сказания» во многом игнорирует этикетные задачи агиографического жанра. В рассказе о святых отсутствует традиционная вводная часть с уничижительной самоаттестацией агиографа, князь-отец Владимир наделён отнюдь не лестными характеристиками, чтобы говорить о его благочестии, персонаж-антагонист Святополк является представителем «своего» мира, но именно он за содеянное зло оказался отвергнутым родной землёй.

Основные события в житии разворачиваются в пространственных перемещениях в пределах границ Русской земли: «Сице убо бысть малъмъ преже сихъ. Сущю самодръжьцю въсеи Русьскѣи земли Володимиру <...>»<sup>13</sup> (I, 278). И реальное, и художественное пространство сконцентрировано, «собрано» вокруг столярного города: «Посади убо сего оканьяаго Святопѣлка въ княжении Пиньскѣ, а Ярослава - Новѣгородѣ, а Бориса - Ростовѣ, а Глѣба – Муромѣ» (I, 278). Завязкой сюжета является эпизод призыва и прихода князя Бориса в Киев и описание его решительной готовности к ратному подвигу – защитить Русскую землю и Киев от посягательств кочевников:

*Въ то же время бяше пришелъ Борис изд-Ростова, печенегомъ же онуду идущемъ ратию на Русь, въ велицѣ печали бяше Володимир зане не можаше изити противу имъ <...>. И призвав Бориса <...>, предавъ воѣ многы въ руцѣ его, посла и противу безбожьнымъ печенѣгомъ. Онъ же съ радостию въставъ иде рекъ: " Се готовъ есмь предъ очима твоима сътворити, елико велить воля сръдъца твоего <...> (I, 280).*

В первой части повествования развитие сюжета происходит стремительно, наблюдается тенденция к активному движению. Динамические пространственные перемещения героев исключительно значимы: они предвещают ход дальнейших событий, их последовательность. Агиограф при этом стремится не упускать из виду все центростремительные и центробежные направления перемещений:

*Борисъ <...> отошел бе съ вои на ратныя <...>. Ратныи же, яко же услышаша <...> Бориса, идуща с вои, бежаша <...>. Ошедъшию же ему и не обрѣтъшию супостатъ своихъ, възвративъшиюся въспять ему. <...> Борисъ, яко же ся бѣ **воротилъ** и сталъ бѣ на Лѣте шатры. И рѣша къ нему дружина: "**Поуди**, сяди Киевѣ на столѣ отъни <...> (I, 280, 284).*

Кульминационный эпизод жития – описание мученической насильственной гибели князей-братьев Бориса и Глеба. Невзирая на этикетную ритуальность рассказа, именно в этот момент драматизм в повествовании достигает высшего предела, акцентируя главную политическую и нравственную идею произведения: беспрекословно подчинившись – как почитаемому "в отцы место" – старшему брату, младшие князья добровольно и покорно принимают венец стра-

<sup>13</sup> Тексты произведений древнерусской литературы цит. по кн.: Памятники литературы древней Руси. Кн. I: XI - нач. XII вв. М., 1978; Кн. II: XII в. М., 1980; кн. III: конец XII - XIII вв. М., 1981. Номер книги и страницы указываются в скобках.

дальцев во исполнение морального долга. Постепенно содержательное пространство жития наполняется нравственно-этическим смыслом. Для антигероя, носителя зла, неминуемой становится потеря не только вождельного центра, но и "своего" мира – его изгнание за пределы родной земли предопределено:

*А съ оканьнии Святотѣлкѣ побѣже<...>. И прибѣже въ пустыню межю Чехы и Ляхы, и ту испровръже животъ свои зълѣ<...>. И тако обою животу лихованъ бысть: и съде не тѣкъмо княжения, нѣ и живота гонезе, и тамо не тѣкъмо царствія небеснааго и еже съ ангелы житія погрѣши, нѣ и муцѣ <...> предасться (I, 296).*

Символически значимо обретение сакрального центра положительными героями в антонимическом противопоставлении утере его отрицательным персонажем. Борис «<...> съконьчася и въсприятъ неувядаемыи вѣнецъ. И положиша тѣло его принсьше Вышегороду (Киевская загородная резиденция великого князя – А.Ш. ) у църкве святааго Василя въ земли погребоша» (I, 288). Глеба же «<...> лежашо дълго время, не остави (Господь) въ невѣдѣнии <...>. И обретоша и иде же бѣша видѣли <...>, и съ чѣстїю многою <...> положиша и Вышегородѣ (читай: Киеве)» (I, 294, 298). В соответствии с художественным замыслом агиографа, пространственная семиотика горизонтали, включая центр, подверглась перекодировке:

*Не можетъ градъ укрытися **врѣху горы** стоя <...>. Блаженая църкы, в неи положенѣ быста рацѣ (гробницы) святѣи, имуци блаженѣи телеси ваю<...>. Блаженъ по истинѣ и высокъ паче всѣхъ градъ Русьскыхъ и вышши градъ, имии въ себе таковое сокровище. Ему же не тѣчнь (нет равного) ни въсь миръ (I, 298, 300).*

(Заметим в скобках: примечательно использование агиографом противопоставления гора-пустыня, символизирующего оппозицию "центр-периферия", "свой мир - чужой мир" и в "Слове о полку Игореве". Анализ мифологем «гора» как символического центра космоса и «пустыня» как пространства хаоса см. ниже).

Таким образом, в "Сказании о Борисе и Глебе" Киев (как и в "Слове о законе и благодати" Илариона) в его сакральной точке, отмеченной храмовой символикой, приобретает предметно и персонажно статус центра "своего" мира.

Дуацентрическое пространство художественного произведения – модель довольно-таки редкая в оригинальных памятниках древнерусской литературы. М.А. Новикова характеризует её следующим образом: "Это могут быть центры двух противостоящих волшебных сил, центры "человеческого" и "нечеловеческого" (чудесного, природного) миров; центры – "аккумуляторы и излучатели добра или, наоборот, зла; центры противостоящих народов, государств, сословий <...>. Существенно одно: что они противопоставлены как один центр

другому центру, а не как центрическое организованное пространство "дикому" хаосу".<sup>14</sup>

Но в русской книжности Киевского периода из всех оговоренных М.А. Новиковой вариантов дуацентрического пространства мы практически не обнаружили глобального конфликта центров-антагонистов в противостоянии космоса и хаоса. Это обусловлено спецификой мировоззренческой установки древнерусской философской мысли. Пространство выделялось из хаоса, отделялось от него, атрибутировалось предметно, собиралось, "стягивалось" к ядру-центру в обозначенных границах "своего" мира. Хаос оказывался предметно незаполненным, чаще всего представленным стихийно, континуально разреженным, безграничным и, в результате, бесцентровым. Поэтому в древнерусских художественных текстах возобладала именно моноцентрическая пространственная организация хронотопа. Событийные и формальные жанровые модели летописной, агиографической, ораторской книжности главным образом демонстрируют перемещение в пространстве с целью обживания его, освоения физического и духовного, собирания ранее утерянных земель, приобретения новых. Расширение ареала в результате присоединения чужих территорий являет собой акт вычленения пространства из хаоса, космизацию его, консолидацию вновь собранных земель вокруг единого центра.

С положительной в оценочном плане мотивировкой "чужого" пространства (как не хаотического) мы встречаемся в художественных описаниях путешествий. Пространство в паломнических рассказах дуацентрично: в текстах, повествующих о путешествиях в Святую землю, обнаруживается два равно признанных центра. В данном случае это – "центры-"аккумуляторы", излучающие добро", причём не противопоставленные в своих ядерных точках.

Путешествие, связанное с паломничеством к святым местам, концентрирует внимание на перемещении странствующего объекта по горизонтали: из центра "своего" мира в центр запредельной земли, но в то же время принимает и вертикальное направление, поскольку странствие предполагает реализацию двух задач – познавательно-географическую и нравственно-духовную.

Популярнейшим произведением паломнической литературы в XII веке было "Хождение игумена Даниила в Святую землю". Мотив странничества обнаруживается в ряде сюжетов Киево-Печерского патерика. Анализ одного из них, на наш взгляд, весьма любопытного и показательного – *"Нестора, мниха обители монастыря Печерьскаго сказание, что ради прозвася Печерьский монастырь"* ("Нестора, инока обители монастыря Печерского, сказание о том, почему монастырь был прозван Печерским") – мы предлагаем в качестве примера-образца пространственной дуацентрической конструкции.

В основу сюжета сказания положен рассказ о путешествии "благочестивого мужа", страждущего «ити въ страну Гречьскую и тамо острыщися». Цель паломничества главного персонажа оказалась связанной с его стремлением к нравственному преображению, поэтому географические перемещения не получили в этом коротком сюжете подробного описания, в отличие, скажем, от пространно-

---

<sup>14</sup> Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте... - С. 106.

сти повествования в "Хождении игумена Даниила". Рассказчик не стремится сохранить главные традиции жанра христианских странствий, как-то: указание на долгую, трудную дорогу, испытания в пути и др. Его задача – показать значимость Киево-Печерского монастыря для Руси в равновеликости его Афонской христианской обители в Царьграде. Данный стимул обнаруживается прежде всего в связи с космизацией и сакрализацией пространства другого мира, уже хотя бы потому, что в нём есть высший центральный ориентир – Святая Гора. Антоний получает благословение Игумена: «Иди паки въ Русию, да тамо прочиим на успѣх и утврѣждение будеши, буди ти благословение Святыя Горы» (II, 434).

В Киеве инок Антоний благословляет свою Святую Гору, освящая тем самым средоточие духовной жизни родной земли:

*Антонию же пришедшу къ Киеву, и прииде на хльмь, идѣ же бѣ Иларион печерку ископаль малу, и възлюби мѣсто то, и въселися в нем. И нача молитися богу съ слезами глаголя: "Господи, утвѣрди мя въ мѣсте сем и да будетъ благословение на мѣстѣ семъ Святыя Горы <...>" (II, 436).*

Один из наиболее распространённых мифологических символов центра – гора – фигурирует и в этом произведении. Функция афонской Святой Горы как наиболее сакрально отмеченной точки пространства Греческой земли в тексте сказания задана изначально. Гора же Киевская из локального указателя трансформируется в символ, постепенно обретая сакральную знаковость центра. Рассказчик концентрирует внимание на географическом пространстве, медленно ведя своё повествование и постепенно раскрывая смысл деяний монахов: сначала Иларион ходил с Берестова к Днепру на холм, и был там лес дремучий, но инок здесь молился в выкопанной им маленькой пещерке. И Антоний полюбил это место, выбрал его для жизни. Далее автор, следуя своим художественным задачам, сакрализует образ:

*Игумень же и братия заложиша церковь велику и монастырь, оградиха стлѣпиемъ и келиа поставиша многы, и церковь поставиша и украсиша иконами. И оттолѣ начашеся звати Печерьскый монастырь, понеже бѣаху жили чръноризци прежде в печерѣ. И оттолѣ прозвася Печерьскый монастырь, иже есть благословения Святыя Горы (II, 438).*

Явное наличие двоецентрия в художественном пространстве произведения засвидетельствовано идентичной символикой сакральных вершин: в обоих случаях это традиционные мифологемы – горы, – отмеченные как центры двух миров, размежёванных в географическом пространстве, но не контрастных, не противопоставленных как антиподы, а отождествлённых в общей символической знаковости и сведённых в едином духовно-религиозном универсуме.

Любопытен патериковый рассказ ещё и тем, что в его текст «вплетена» нехарактерная для подобного рода сюжетов мирская коллизия. Вторично Антоний

отправился в "чужую" землю по причине, не связанной с духовным подвижничеством:

*По сих же преставльшуся великому князю Владимиру, и приа власть безбожный окаанный Святополкъ, и сѣде въ Киевѣ, нача избивати братию свою, и уби святого Бориса и Глѣба. Антоний же, видя таково кровопролитие, иже съдѣа окаанный Святополкъ, пакы бѣжа въ Святую Гору (II, 434).*

Подобный «вызов» благочестивого монаха ассоциировался не только с его исключительными нравственными качествами: в глазах современников это был смелый гражданский поступок.

Нравственное возвеличение Антония, демонстрирующее победу духа над мирскими интригами, явствует из эпизода, описывающего ситуацию, в которой герой должен выдержать испытание в моральной поединке со светской властью за сохранение высшей сакральной ценности. Князь посягнул на священный центр, попытался "умалить" его значимость, что для ортодоксального христианина было равнозначно потере самого святого:

*Манастыру же съврѣшену, игуменьство дрѣжащу Варлааму, князь же Изяславъ постави манастырь святого Дмитрея и выведе Варлаама на игуменьство къ святому Дмитрею, хотя сътворити свой манастырь **выше** Печерьскаго манастыря, надѣся на богатство. Мнози бо манастыреве отъ царь и отъ боляръ и отъ богатства поставлении, но не суть таковыи, яковии же суть поставлении слезами и пощением, молитвою и бдѣнием. Антоний не имѣ злата и сребра, но стяжа слезами и пощением <...> (II, 438).*

Возникает экстремальная конфликтная ситуация: угроза центру, средоточию всего "своего" духовного мира, когда выше пытаются поставить то, что выше быть не может и не должно. Автор патерикового рассказа отстаивает правоту главного героя, тем самым защищая доминантную сакральную точку пространства – Киево-Печерский монастырь. Антоний совершил поступки, характеризующие его поведение в центре, исключительно важные для сюжетного и философского плана произведения.

В рассмотренных оригинальных памятниках киевской литературы наиболее стабильной является моноцентрическая структура, когда в художественном произведении присутствует один общезначимый для всех персонажей символический центр. Тогда читатель вправе предположить, что перед ним мир нерушимых духовных, этических, политических, национальных устоев. Даже летописи не составляют исключения, поскольку летописный ареал структурируется от локальных периферийных центров низшего порядка к универсальному центру, претворяя вариант концентрической модели мира.

Таким образом, центр во многих отношениях определяет структуру текстового поля произведения. Всякое перемещение в пространстве исходит от центра и к нему же возвращается. Центр может локализоваться предметно-конкретно и

быть задан изначально, может осознаваться постепенно и быть указанным с более-менее разной степенью точности, может явно не обозначаться и обнаруживаться подспудно, восстанавливаясь из контекста. Но в любом случае центр хронотопа символизирует высший смысл и доминантную идею произведения.

## **1.5. Центр в художественном пространстве «Слова о полку Игореве»**

Учитель наверняка может увлечь учащихся, подводя их к обоснованию основной идеи «Слова о полку Игореве» акцентуацией внимания на художественной функции и символическом осмыслении центра в хронотопе памятника. Идея, как известно, является выражением авторской мысли в художественной интерпретации описываемого события, воплощением субъективного замысла писателя. Необходимо подчеркнуть значение понятия «идейного замысла», из которого в результате творческого процесса возникает феномен литературного произведения.

В символической картине мира «Слова» хронотопическая горизонталь выстроена по моноцентрическому принципу: Киев-центр Русской земли (космоса) в антонимическом противопоставлении половецкому полю (хаотическому пространству). Киев-центр многократно называется и подразумевается в тексте «Слова о полку Игореве»: непосредственно как реальный локус 10 раз, в перифрастическом наименовании как отцовский «златый стол» – четырежды, в аллегорическом образе «девицы», в мифологизированных и сакрализированных символах горы, «златоверхого» княжеского терема, храма святой Софии и, наконец, в персонажном образе великого князя киевского. Важно вычленив из текста эпизоды, подтверждающие субъективный оценочный критерий Киевомоноцентра в хронотопической организации «Слова», доказать, что от центра к периферии и обратно происходят все реальные и символические перемещения героев.

В параграф включён полемический материал. В монографии «Поэтика «Слова о полку Игореве» американский учёный Б.М. Гаспаров рассматривает пространственную организацию «Слова» как бицентрическую модель. Автор пособия рекомендует критически отнестись к данному тезису. Вместе с тем, ознакомление с полярными интерпретациями художественной функции центра будет полезным учителю при разработке вопросов для викторин и диспутов, тематики рефератов, докладов (с обязательным оппонированием), то есть любых форм обучения, где присутствует полемический момент.

В «Слове о полку Игореве» горизонтальное пространство дано в границах конкретного исторического события – поражения дружины новгород-северского князя Игоря в битве с половцами. Общеизвестно, описанный инцидент принципиального значения – как политического, так и военного – для Руси не имел. Конфликт между «младшими» князьями и половцами оказался тем предлогом, на который автор нанизывает нужные ему идеи. «Слово о полку Игореве» стало и останется великим художественным творением древности, кроме всего проче-

го, ещё и потому, что это не просто фиксация события, не буквализм документа, а лирическое переживание за «беду» родной страны. Не самое событие было существенно важным для автора и оказалось для читателя – куда важнее был его исторический урок. Пространственные представления средневекового поэта, сохраняя объективную основу, стали не только средством передачи мыслей, чувств и переживаний героев и автора, но и послужили образному обобщению сложнейших процессов действительности.

Автор «Слова» не мог не оценить реально и трезво эти процессы, протекающие в Киевском государстве конца XII века. Но, как указывал Д.С. Лихачёв, древнерусский поэт оставался в кругу «привычных» представлений его времени и из них брал и использовал те, «которые нужны ему как стороннику единства Руси»<sup>15</sup>, монолитного союза князей в целях внутреннего укрепления государства и внешней безопасности.

Одно из таких «привычных» понятий, воплощённое в хронотопе «Слова» наиболее последовательно, – это представление о Киеве как универсальном центре «своего» пространства. Великокняжеский столичный город создателем «Слова» всё ещё мыслится < ...> как центр Русской земли – если не реальный, то во всяком случае идеальный»<sup>16</sup>.

Идеал не всегда соответствует правде жизни. В действительности объективное пространство, внешнее по отношению к тексту памятника, является полицентрическим. Пространство же самого текста выстроено автором по схеме моноцентрической модели космоса. Соразмерность этих двух пространств хотя и обнаруживается в «Слове», но обусловлена в большей степени их сознательной и устремлённой на решение главных идей автокорреляцией. Реальную ситуацию поэт переводит на язык поэтического видения мира, создавая тем самым субъективную хронотопическую модель, используемую им для художественной интерпретации событий и образов.

В научной литературе существует мнение о бицентрической пространственной конструкции «Слова о полку Игореве». Об этом писал Б.М. Гаспаров: «Потусторонний мир имеет свой центр, относительно которого совершаются различные перемещения в пределах этого мира. Таким центром в системе образов «Слова» служит Тмуторокань», которая «оказывается той центральной точкой», где «пересекается исход и конечная цель передвижений, замыкающихся в циклах похода/бегства, гибели/воскресения. Это «конец света», абсолютная точка, в которой сходятся начала и концы и сливаются различные временные планы»<sup>17</sup>. То есть, по Б. Гаспарову, в тексте обнаруживаются два равнозначных центра двух контрастных миров: Киев – «человеческий», живой, и Тмуторокань – «нечеловеческий», мёртвый. Версия Б. Гаспарова о пространственном расчленении «Слова» на реальный и потусторонний миры с соответственно вытекающими из неё мистическими сентенциями, в принципе, дискуссионна. Но игнорировать её нельзя, так как троекратное упоминание собственно Тмуторокани и, опосредо-

<sup>15</sup> Лихачёв Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л, 1978. С. 130.

<sup>16</sup> Там же. С. 128.

<sup>17</sup> Гаспаров Б. Поэтика «Слова о полку Игореве» Wiener slawistischer Almanach. Wien, 1984. С. 148.

ванно, Тмутороканского болвана при отсутствии названий каких-либо других конкретных половецких топонимов, вызывает немалые споры у слововедов, различные толкования данного пассажа, приводящие к неординарным выводам. Почему именно Тмуторокань так выпукло фигурирует в памятнике?

Напомним, что из трёх раз Тмуторокань дважды называется в эпизодах исторической ретроспекции: Олег Гориславич «ступает въ златъ стремянь въ градъ Тьмуороканъ...» (376); Всеслав Полоцкий «изъ Кыева дорискаше до куръ мутороканя» (382), один раз в описании события «сего времени», когда «два сокола слѣтъѣста съ отня стола злата поискати града Тьмутороканя, а любо испити шеломомъ Дону» (378), и ещё в парафрастическом варианте – Тмутороканский болван – упоминается при перечислении топонимов «земли незнаемой» .

Далекая Тмуторокань для Автора «Слова о полку Игореве» и его современников реально стала уже территорией утерянной, хотя почти столетие назад была своей землёй, своеобразным «анклавом» Киевского государства. Включение её в исторические экскурсии вполне закономерно: это был удел предков заглавного героя произведения. Черниговом и одновременно Тмутороканью владел прадед Игоря князь Святослав. В 1064 году он посадил там своего старшего сына Глеба, который впоследствии лишился владения землёй. Однако Святослав в 1065 году вновь восстановил сына на Тмутороканском столе. В 1068 году Глеб был переведён отцом в Новгород, а на его место поставлен младший брат Роман. В 1076 году Святослав умер, а сменивший его Всеволод заключил договор с Изяславом, вернув последнего (по праву старшинства) на великое княжение, себе же взяв оставшийся без власти Чернигов. Правление Святослава было признано нелегитимным. Это, в свою очередь, привело к тому, что все Святославичи лишились, если можно так выразиться, «должностей» и оказались изгоями.<sup>18</sup> Небезызвестная битва на Нежатиной ниве близ Чернигова в 1078 году, в которой "старшие" князья победили изгоев, – есть не что иное, как борьба последних за

---

<sup>18</sup> Появление князей-изгоев на Руси было результатом закона о престолонаследии, называемом "род Ярославль", по которому "наследование престола шло от старшего брата к следующему, а по кончине всех братьев - к старшему племяннику". "Безработными" князьями-изгоями становились, по определению Льва Гумилёва, "те несчастные, отцы которых умерли, не дождавшись очереди воссесть на золотом столе киевском <...>. Энергичные изгои волей-неволей становились врагами общества <...>. Тмуторокань была самым удобным городом для неудачников, не имевших места в жизни на Руси". Историк приводит любопытный документ - текст статьи об изгоях: "Изгоев трои: поповский сын грамоте не выучится, купец одолжает, смерд от верви отколется, а есть и четвертое - аще князь осиротеет" (См.: Гумилёв Л.Н. Древняя Русь и Великая степь. М., 1992. С. 297-29). О судьбе изгоев рассуждал знаменитый историк С.М. Соловьёв: «При отсутствии отчинного права относительно отдельных волостей дядья смотрели на осиротелых племянников как на изгоев, обязанных по своему сиротскому положению жить из милости старших <...>. Первые усобицы на Руси произошли от отсутствия отчинного права в отдельных областях, от стремления осиротелых князей-изгоев установить это право и от стремления старших не допускать этого установления. Князьям-изгоям легко было доискиваться волостей: Русь граничила со степью, а в степи скитались разноплеменные варварские орды, среди которых легко было набрать войско обещанием добычи; вот почему застепная Тмутаракань служит постоянным убежищем для изгоев, которые возвращаются оттуда с дружинами отыскивать волостей» (Соловьёв С.М. История России с древнейших времен. Кн. 1. Т. 2. М., 1988. С. 352).

свои права. В следующем, 1079 году, Роман Святославич при поддержке половцев повторил поход на Чернигов, но Всеволод успел заключить со степняками перемирие. Роман был убит в половецкой земле, а Олег Святославич бежал в Тмуторокань. Убив Романа, козары и половцы, разумеется, не могли жить в мире с братом его Олегом, и потому, как сказано в летописи, они заточили его за море, в Царьград, откуда князя отправили на остров Родос, где он томился в ссылке четыре года. В 1083 году император Алексей Комнин отпустил Олега в Тмуторокань. Так будущий персонаж «Слова о полку Игореве» стал независимым владыкой тмутороканского княжества. Несмотря на то, что Всеволод правил всей Русской землей, на Тмуторокань, прикрытую половецкими кочевьями, его власть не распространялась.

На Любечском съезде Олег получил Новгород-Северский. После этого он уехал из Тмуторокани, милостиво оставив княжество своему покровителю Алексею Комнину. Тмуторокань, в результате, была присоединена к Византии, а затем, очевидно, перешла во владения половцев. Во всяком случае, с 1094 года в «Повести временных лет» сведения о Тмутороканском княжестве прекратились. Таким образом, Тмуторокань в историческом хронотопе «Слова о полку Игореве» принадлежала периферийной части «своей» земли и ни реально, ни символически не может атрибутироваться как центр «запредельного» мира.

Фраза "ступаетъ <Олег> въ златъ стремянь въ градъ Тьмутороканъ, той же звонъ слыша давный великий Ярославъ сынъ Всеволодъ" воспринимается метафорическим эквивалентом реальному движению героя из периферии к центру (аналогично конструкции "Комони ржутъ за Сулою – *звенить* слава въ Кыевъ"). Сложнее понять смысл выражения "изъ Кыева дорискаше до куръ Тмутороканя" в эпизоде о Всеславе Полоцком. В художественном ключе эта конструкция идентична предыдущей, с той лишь разницей, что движение здесь приобретает инверсионное направление - от центра к периферии. Является ли эта фраза лишь художественно-образным тропом, характеризую метания "бунташного" князя, где Тмуторокань – это некое "поэтическое далёко", или же подразумевает определённое имплицитное значение, зашифрованное в подтексте? И если в эпизодах с Олегом Гориславичем упоминание Тмуторокани воспринимается естественным, то почему она фигурирует в рассказе о Всеславе Полоцком? Б.А. Рыбаков высказал мнение, что Всеслав, получив великокняжеский стол в 1068 году, действительно совершил быстрый "переход" из Киева до Тмуторокани<sup>19</sup>. Ему возражал Л.В. Алексеев, отрицая возможность поездки в период киевского правления, но склоняясь к мысли, что Всеслав был в Тмуторокани и даже княжил там, только позже – в конце 1069 - 1071 году<sup>20</sup>. Версия Б.А. Рыбакова впоследствии была поддержана В.А. Кучкиным и В.А. Захаровым. В.А. Кучкин предположил, что Всеслав побывал на Таманском полуострове до 15 апреля 1069 года (то есть, до его возвращения в Полоцк), и визит этот не был связан с военными действиями. Историк считает, что "сохранившееся в "Слове" известие о поездке Всеслава в

<sup>19</sup> См.: Рыбаков Б.А. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. М., 1963. С. 95.

<sup>20</sup> См.: Алексеев Л.В. Полоцкая земля // Очерки истории Северной Белоруссии. М., 1966. С. 247.

Тмуторокань, несмотря на всю его метафоричность и гиперболизацию, гораздо реальнее в своей основе, чем это до сих пор представлялось. В "Слове" назван единственный город, куда ездил Всеслав в качестве киевского князя. Это тот город, в котором, согласно древним источникам, до посещения Всеслава правил князь, ставший – после встречи с Всеславом – правителем в принадлежавшем Киеву Новгороде <...>. Факты <...> носят законный характер и свидетельствуют о дипломатических целях стремительной поездки Всеслава. В Тмуторокани он "урядился" с Глебом: передал ему более значимый новгородский стол, а в обмен получил согласие черниговского и тмутороканского – и теперь уже новгородского – князей, Глеба и его отца Святослава, признать Всеслава киевским князем"<sup>21</sup>.

В.А. Захаров свои выводы обосновывает лингвистическим разысканием, полагая, что выражение "до курь" обозначает не "до рассвета", как традиционно принято интерпретировать данную лексему, а происходит от тюркизма *кура* (во множ. числе вин. падежа: *курь*) – строение, поселение, город. В "Слове" же выражение употреблено для уточнения, что Всеслав был действительно в Тмуторокани"<sup>22</sup>.

Гипотезы любопытные, но их создатели опираются только на текст "Слова о полку Игореве"; в других источниках не обнаружено никаких сведений о пребывании полоцкого князя на Таманском полуострове. Но в любом случае – даже если Всеслав реально совершил предполагаемую поездку в отдалённый удел, или Тмуторокань в данном контексте лишь символ "поэтического далёка", – нет никаких оснований рассматривать этот топоним в качестве "абсолютной точки" "потустороннего мира".

Вернемся к выражению "поискати града Тмутороканя". Фраза, включённая в эпизод толкования боярами сна Святослава, представляет собой характерное для художественного стиля "Слова" поэтическое иносказание. Перед нами снова уже знакомый вариант пути, отмеченный символическим перемещением от центра («съ отня стола злата») к территории Половецкой степи, то есть, к периферии. Причём символика в данном случае подчёркнуто значима. Реальный путь князей исходной точкой имел города Новгород-Северский и Трубчевск. Автор «Слова» намеренно сосредоточивает внимание на Киеве, великокняжеском (отчем) столе. Топоним Тмуторокань в подобном контексте воспринимается как поэтический символ "земли незнаемой". Реальной целью похода князя Игоря Тмуторокань быть не могла. Обратное утверждение не соответствует и самой действительности конца XII века, и художественному воплощению её Автором "Слова о полку Игореве".

Б. Гаспаров считает возможным – исходя из утверждения идеи двоецентриа и придания Тмуторокани статуса центра иномирия – "искать смысл выражения "Тмутороканский болван" – последней сферы, до которой докатывается эхо Игоревы похода"<sup>23</sup>. Тогда эту "последнюю сферу" можно определять и Волгой, и

<sup>21</sup> Кучкин В.А. Междукняжеские отношения XI века и «Слово о полку Игореве»// Вопросы истории. 1963. № 11. С.34-35.

<sup>22</sup> См.: Захаров В.А. Что означает «...до курь Тмутороканя» в «Слове о полку Игореве»// ТОДРЛ. Т. XXXI. С. 291-295.

<sup>23</sup> Гаспаров Б. Поэтика ... С. 148.

Поморием, и Посулием, и Сурожем, и Корсунем... Стоит ли искусственно вычленять из контекста часть фразы и придавать ей автономную семантическую трактовку? Можно согласиться с учёным, что Тмуторокань – антитеза Киеву, поскольку образ дан неожиданно крупным планом, но это – только точка, отмеченная в запредельном пространстве, а отнюдь не другой мир. Автор «Слова о полку Игореве» организует моноцентрическую модель мира в соответствии с его «привычными» представлениями о Киеве – центре как «своей» земли, так и «общего» художественного пространства всего произведения.

Киев-центр многократно называется и подразумевается в тексте "Слова о полку Игореве": непосредственно как реальный локус 10 раз, в перифрастическом наименовании как отцовский "золотой стол" - четырежды, в аллегорическом образе "девицы" [8], в мифологизированных и сакрализированных символах горы, "златоверхого" княжеского терема, храма святой Софии и, наконец, в персонажном образе великого князя Киевского.

От Киева к периферии и обратно происходят все реальные и символические перемещения. Всякое пространственное событийное движение - будь то походы, победы, поражения, ареал распространения славы, хвалы, торжества, радости или скорби, печали, хулы - разворачивается относительно центрального локуса.

Семантическая связанность частных характеристик Киева в разных отрывках "Слова" свидетельствует об общей значимости его как центра. В рамках этих эпизодов все сюжетные ходы "замыкаются" на Киеве.

Образ стольного города амбивалентно обнаруживается в пространстве произведения во многих исторических эпизодах. И это для автора «Слова» вполне естественно: Киев эпохи Бояна и «старого» Ярослава был гарантом идеального, нерушимо-стабильного пространства родной земли: «Чи ли въспѣти было, въщей Бояне, Велесовъ внуче: "Комони ржуть за Сулою - звенить слава въ Киевѣ!"» (374).

Ареал распространения славы Киева не мыслится Автором замкнутым в пределах Русской земли и в старые времена («Того стараго Владимира нельзѣ бѣ пригвоздити къ горамъ Киевскимъ» (384), и в близкие события, отразившимся в произведении, годы («<Святъславъ> наступи на землю Половецкую <...>. Поганого Кобяка изъ луку моря, отъ желъзныхъ великихъ плѣковъ половецкихъ, яко вихрь, выторже. И падеся Кобякъ в градѣ Киевѣ, въ гриднице Святъславли. Ту Нѣмци и Венедици, ту Греци и Морава поють славу Святъславлю...» (378)). Как видим, в «Слове о полку Игореве» мотив всеветной значимости Киева выражен не менее крупно, чем в «Слове о законе и благодати» Илариона или Киево-Печерском патерике.

Идеализированная мотивация роли Киева-центра «своей» земли обозначена и в современном событийном пространстве. То, что субъективное начало проявилось в «Слове» в связи с киевской темой, не случайно и весьма симптоматично. Это заметил ещё Д.С. Лихачёв, анализируя эпизод последствий поражения князя Игоря: "...А въстона бо, братие, Киев тугою, а Черниговъ напастьми" (378). "Черниговская земля, – писал учёный, – действительно подверглась "на-

пастям", реальным несчастьям, Киев же и Киевщина непосредственному разорению не подверглись; "туга" – тоска, печаль – за всю Русскую землю распространялись здесь как в центре Руси; Киев страдает, следовательно, не собственными несчастьями, а несчастьями всей Русской земли"<sup>24</sup>.

Субъективный оценочный критерий Киева-центра наиболее отчётливо проявляется в ситуации распространения известия о поражении, когда великий князь Святослав именно "въ Киевѣ на горахъ" увидел "мутень сонъ". Абсолютно полярную информацию об этом событии даёт Ипатьевская летопись:

*В то же время великий князь Всеволодичь Святославъ шель бяшетъ в Корачевъ и собираетъ от Вѣрхънихъ земель вои, хотя ити на половци к Донови на все лѣто. Яко возворотися Святославъ и бысть у Новагорода Сѣверьского, и слыша о братъи своей, оже шли суть на половци, утаившеся его, и не любо бысть ему. Святослав же идяше в лодьяхъ, и яко приде к Чернигову, и во тѣ годъ прибѣже Бѣловолодъ Просовичъ, и повѣда Святославу бывшее о половцѣхъ (т.е., о случившемся в половецкой земле - А.Ш.)" (II, 356, 358).*

Как видно из процитированного отрывка Ипатьевской летописи, Святослав получает известие о поражении Игоря в Чернигове. Автор же «Слова» намеренно называет Киев, делая его местом актуально переживаемого события. Подобная символическая отмеченность пространственной функции Киева-центра обнаруживается и в финальной части «Слова». Летопись же повествует о возвращении Игоря из плена «в свой» Новгород, где «возрадовались» его возвращению, а далее:

*Из Новагорода иде ко брату Ярославу ко Чернигову, помощи прося на Посемье. Ярослав же обрадовася ему и помощь ему <...> обѣща. Игорь же оттолѣ ѣха ко Киеву, к великому князю Святославу, и радъ бысть ему Святославъ <...> (II, 362).*

Для Автора «Слова» описание перемещений Игоря в реальном пространстве не было главным. Ему важно вернуть героя именно в Киев, а не в Новгород-Северский. «Возрадовались» возвращению князя, соответственно, не в его родном городе, или Путивле, или Чернигове, а в отдалённых периферийных землях, и эхо ликования достигает прежде всего Киева: "Дѣвици поють на Дунаи – вьются голоси чрезъ море до Киева» (386). Дунай в «сакральной топографии» древних славян воспринимался как мифологизированный образ главной реки, притягивающей к себе другие реки, как путь «к морю» или «от моря», то есть, в данном случае – из «земли неизвестной»<sup>25</sup>. Тем самым автором намеренно подчеркнута пространственное распространение радости, причём не замкнутой в местных периферийных регионах, а развёрнутой в космическом ареале.

<sup>24</sup> Лихачёв Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура ... - С. 130-131.

<sup>25</sup> См.: Мифологический словарь. М., 1990. С.197.

Создатель «Слова о полку Игореве», как отмечалось выше, воспроизводит образ центра макрокосма и в виде представленных в мифопоэтических традициях символах горы, княжеского терема ("отня злата стола"), храма: "Святоплъкъ полелѣя отца своего <...> ко святѣй Софии къ Киеву" (376). Расшифровка смысла этой фразы как одной из самых трудных в «Слове» привела комментаторов к противоречивым выводам. Разыскания по летописям и подтверждают и не подтверждают факт несовпадения реального места погребения князя Изяслава (в «Повести временных лет» указана церковь святой Богородицы, иначе именуемая Десятинной, в Софийской первой летописи – София Киевская). Высказывались мнения о двух имеющихся в древнерусской историографии версиях указания места погребения князя, о возможности названия Десятинной церкви именно Софией до непосредственного возведения Софийского собора, о традиции наименования Десятинной церкви Софией по черниговским обычаям и пр. Несмотря на все усилия, направленные на поиск реального факта, нельзя забывать и о потенциальной неисчислимости символических смыслов в поэтике «Слова о полку Игореве», многие из которых интерпретируются с изменением и даже искажением реальных истин. Событийная неадекватность летописным источникам в выше приведённых эпизодах может быть подтверждением субъективности поэтической трактовки, в которой несовпадение оправдывает авторскую независимость в реализации его основной задачи. Князья *должны* были хоронить в главной церкви – в сакральном центре «своего» мира.

Таким образом, в символическом образе мира «Слова о полку Игореве» хронотопическая горизонталь структурирована по моноцентрическому принципу: Киев-центр Русской земли (космоса) в антагонистическом противостоянии «земле неизвестной» (хаотическому пространству).

## **2. Оппозиция «Русская земля - Половецкая степь» в системе «своё - чужое»**

### **2.1. Русская земля: мирская сущность и символический статус**

Всеобъемлющим образом, охватывающим весь реальный и художественный мир «Слова о полку Игореве», является Русская земля. Этот образ – центральный, организующий весь хронотоп произведения. Анализу мотива «Русской земли» в школьной программе отводится приоритетное место. Подходя к рассмотрению мотива, учителю необходимо объяснить школьникам, что литературное произведение как художественный феномен представляет собой иерархически структурированный комплекс частных идей, подчинённых главной идее. Помогает обосновать доминантную мысль авторского замысла о единстве Руси патриотическая идея, актуализированная изображением пространственной оппозиции «Русская земля - Половецкая степь».

Главная задача педагога – показать, что не реальный геополитический облик Киевской Руси доминирует в «Слове», а символический образ родной земли. Резонно продемонстрировать, что в авторской версии Русская земля ассоциируется не с современными ему территориальными пределами, а с обобщённо-историческим, эпически идеальным пространством, придающим образу поэтически гиперболизированный символический статус.

Рекомендуется изучать тему в процессе комментированного чтения, но обязательно ориентированного на мотивный анализ. Обсуждение соответствующего эпизода текста следует сочетать с записями в литературных тетрадах. Прежде всего учащиеся должны выписать все фрагменты, где употреблено словосочетание «Русская земля». Самостоятельно или в процессе совместного обсуждения составляется комментарий для каждого контекстуального варианта. Можно составить таблицу, распределив контексты с исходным словосочетанием на четыре семантически-значимые подгруппы. Существенно важно при комментировании акцентировать идейно-художественную функцию рефрена «за землю Русскую, за раны Игоревы», а также ключевую для понимания идейного содержания фразу «Тяжко ти головы кромѣ плечю, зло ти тѣлу, кроме головы» - Руской земли без Игоря».

В общей миромодели «Слова о полку Игореве» чётко обозначено размежевание двух подпространств – космического и хаотического (Русской земли и Половецкой степи).

Понятие «Русская земля» наглядно выявляет поэтический космос произведения: в центре обитаемой Вселенной - родная земля как совокупность городов: Киева, Чернигова, Новгорода Великого, Новгорода-Северского, Полоцка, Путивля, Курска, Галича, Владимира, Суздаля. В периферийном ареале – географические объекты, объединённые топосом «земля незнаема» и разбросанные по территориям, расположенным за граничными пределами Русской земли: Нижняя Волга, Поморье, Посулье, Сурож, Корсунь, Тмуторокань.

«Русская земля» – собственно Киевская Русь – охватывает весь космический мир, являясь центральным образом «Слова», доминантным в воплощении идейного замысла Автора.

Семантическое значение понятия «Русская земля» «Слова о полку Игореве» многогранно. Спектр употребления выражения в тексте исключительно широк: в данном устойчивом словосочетании оно встречается 21 раз и ещё несколько раз – в перифрастических наименованиях («жизнь Дажь-Божа внука», «силы Дажь-Божа внука»). Семантика образа содержит по крайней мере четыре смысловых обертона:

I - Русская земля как собственно географическое пространство;

II - Русская земля прошлых времён (Бояновых);

III - Русская земля «сего времени» – современное автору политическое образование;

IV - Русская земля как художественно-поэтический образ.

Реалистичный аспект изображения переплетается с пронизывающим весь текст символическим переосмыслением, отвечая принципу семантической многозначности исходного словосочетания.

Русь «първыхъ времянь усобиць» описана в эпизоде об Олеге Гориславиче:

*Тогда при Олзѣ Гориславличи сѣяшется и растяшетъ усобицами погибашеть **жизнь Дажь-Божа внука**, въ княжихъ крамола вѣци человѣкомъ скратишася. Тогда по Руской земли рѣтко ратаевѣ кикахуть, нѣ часто врани гряхуть, трутѣя себѣ дѣлячѣ (376).*

Автор, размышляя о судьбе Русской земли «отъ стараго Владимирера до нынѣшняго Игоря», ищет в историческом прошлом антипод настоящему. Была единая земля – Великая Русь; были слава и героизм. XII век – время негероическое. Святослав Киевский так охарактеризовал его: «Нѣ се зло – княже ми непособие: наниче ся години обратиша» (то есть, «наизнанку» время обернулось). Символические картины несчастья Руси пронизаны настроением скорби и грустными воспоминаниями о былом могуществе родины:

*О, стонати Руской земли, помянувшие първую годину и първых князей! (384);*

*Игорева храброго плѣку не крѣсити! За ним кликну Карна, и Жля поскочи по Руской земли, смагу людемъ мычючи ... (378).*

После поражения Игоря именно по Русской земле «поскакали» мифические Карна и Жля, так как следующий эпизод – плач русских жён – описывает траур на Руси по поводу гибели дружины новгород-северского князя.

В основных фрагментах «Слова» архаический и современный образы Русской земли не противопоставлены, а объединены:

*То было въ ты рати и въ ты плъкы, а сицей рати не слышано. Чръна земля подь копыты костьми была посѣяна, а кровию поляна: тугою въздоша по Руской земли (376).*

Автор «Слова», выстраивая эпическое время на историко-типологических параллелях, создаёт ретроспективный фон, долженствующий помочь дать ответ на вопрос о причинах политической нестабильности Киевского княжества, в целом, и причинах поражения Игоря, в частности. Драматизм ситуации резко возрастает в той части текста, которая расположена между эпизодами, отмеченными событиями далёкого прошлого и недавнего настоящего. Отдалённые во времени «вѣчи Трояни», когда при знаменитом деде заглавного героя «Слова» Олеге Гориславиче «съяшется и растяшетъ усобицами, погибашеть жизнь Дажьдбожа внука», исторической и генетической прямой линией соединены с «былинами сего времени», когда «въстона <...> Киевъ тугою, а Черниговъ напастьми», когда «тоска разлилася по **Руской земли**; печаль жирна тече средь **земли Рускыи**». Именно в той части текста, которая расположена между указанными эпизодами (начинающимися словами «Были вѣчи Трояни...» и «А въстона бо, братие, Киев тугою...»), на небольшом отрезке текста словосочетание «Русская земля» встречается чаще всего – 7 раз. Примечательно в этой связи употребление лексемы «средь»: печаль распространилась прежде всего *посреди* Русской земли, то есть в *центральных* её городах – Киеве и Чернигове. В данном случае реальный и символический смыслы понятия «Русская земля» взаимно коррелируют.

Символическое присоединение к Русской земле владений младших Ольговичей кроется и в авторском выражении «по **Руской земли** прострошася половци, акы пардуже гнѣздо» (380). После пленения Игоря Кончак действительно подошел к Переяславлю, а Гзак к Путивлю. Чуть раньше столь же решительно говорится о победах «поганых»: «а погании съ всѣхъ странъ прихождаху съ побѣдами на **землю Рускую**», «а погании сами побѣдами нарищуше на **Рускую землю**» (378). Речь однако идёт о чисто локальных успехах половцев, которые на самом деле не то, чтобы по всей Русской земле «простёрлись», а всего лишь совершали набеги на южные и юго-восточные её окраины. Иными словами, тотальное поражение русских и громкие победы кочевников – явная художественная гипербола, имеющая очевидную политическую подоплёку.

Тема родной земли ярко запечатлена и в текстовых рефренах «Слова о полку Игореве». Риторическое восклицание «О **Руская земле!** Уже за шеломянемъ еси!», употреблённое дважды, в первом случае фиксирует момент реального перехода границы Половецкой степи, а во втором – выступает в роли пространственной метафоры, раскрывающей моральное состояние войска, осознание необратимости пути в родную землю для большинства ратников полка Игорева.

Второй рефрен – риторический призыв «За **землю Русскую**» – прозвучал в тексте трижды:

*Вступита, господина, въ злата стремена за обиду сего времени, за **землю Русскую**, за раны Игоревы, буюго Святъславлича!*

*Стрѣляй, господине, Кончака, поганого кощя, за землю Рускую, за раны Игоревы, буюго Святъславлича!*

*Загородите полю ворота своими острыми стрѣлами за землю Рускую, за раны Игоревы, буюго Святъславлича! (380, 382).*

Великий князь Святослав закликает вступить за родную землю своего соправителя Рюрика Ростиславича, властвовавшего над всеми городами Киевской земли кроме Киева, Давыда, обладавшего Смоленским уделом, Ярослава Осмомысла, владевшего Галицкой волостью, Всеволода – князя Суздальского. Земли всех перечисленных князей, кроме Рюрика, во-первых, не страдали от набегов половцев, во-вторых, были расположены вдалеке от собственно «Русской земли», исторически локализованной вокруг Киева. Автор намеренно придавал этому фрагменту пафос патриотического звучания, призывая князей объединиться и общими силами дать отпор кочевникам.

Структура политической власти в Киевской Руси также строилась по универсальной модели «центр-периферия»: в центре – киевский князь-сюзерен, на периферии – подчинённые ему князья-вассалы. Явная идеализация образа Святослава и подчёркнуто негативное отношение к центробежным устремлениям не желающих действовать заодно вассалов свидетельствуют о том, что Автор «Слова» и в эпоху феодальной раздробленности (децентрализованной власти) был последовательным сторонником концепции безусловного подчинения периферии центру. Образ Святослава и в буквальном и в метафорическом смысле – центральный.

Сложнее обстоит дело с заглавным героем. Игорь Новгород-Северский в государственной иерархии – заведомо вассальный князь. Но создатель «Слова», однако, не случайно фокусирует внимание на нём и его столь неудачно закончившемся походе. Провозглашение главной идеи произведения осуществляется не в лоб, а эффективнейшим образом по принципу «от противного», путём драматического описания поражения вассальных князей и трагических последствий этого поражения для всей Русской земли.

Отчётливо выраженная публицистическая направленность «Слова о полку Игореве» сочетается с идеей морально-этической. Объединение трактуется не только как политически актуальный акт, но и как необходимый нравственный подвиг. Тема поражения и потери пространства (а это в средневековом сознании отождествлялось с бесчестьем), в «Слове» органически связана с призывом к нравственному исправлению. Поведение Игоря должно быть осуждаемым с позиции ревнителя высокой государственной целесообразности. В системе моральных ценностей русского средневековья «безрассудный» поступок новгород-северского князя, непослушание, нарушение им вассальных обязанностей привело к прямо противоположным результатам его патриотических устремлений, побуждаемых страстным желанием расширить пределы родной земли, потеснить её врагов. Но создатель «Слова», разделяя скорбь Русской земли, переживая поражение северских «къметей», по сути дела добровольно устранился от вынесения окончательного приговора. Будучи вправе лично осудить «непослушание» Игоря, оплакать гибель его дружины и посочувствовать «буемому» князю, он пре-

доставил это право великому князю киевскому. Именно Святослав в своём «золотом слове» троекратно произнёс фразу, в которой сочетаются и публицистический и нравственно-этический призывы блюсти, защищать и беречь родную землю во имя её доблестного, но безрассудного защитника: «За землю Русскую, за раны Игоревы».

Нет ли в этом призыве-рефрене преувеличения значимости «младшего» васального князя? Справедливо ли будет утверждение, что вторая часть фразы синонимична по отношению к первой? Или это своеобразный риторический приём?

Думается, Автор, как всегда, точен и здесь – и с идейно-политических, и с нравственных позиций. Трижды произнесённый призыв, надо полагать, не случайно так настойчиво соединял в одной фразе «землю Русскую» и «раны Игоревы». Святослав осуждает своих «сыновцев» не за поход как таковой вообще, а за поход преждевременный, неподготовленный, сепаратный. Частные амбиции нельзя противопоставлять общим интересам. «Рано еста начала Половецкую землю мечи цвѣлити, а себѣ славы искати», – упрекает младших князей Святослав. Упрекает и за то, что Игорь и Всеволод решили «помужествовать» в одиночку, проявляя тем самым незрелый максимализм. «Буйное», храброе не может не радовать сердце старого, умудрённого опытом воина. Но когда «буйство» приводит к трагедии – это беда, и как всенародную беду воспринимает поражение Игоря великий князь Святослав. Поэтому он осуждает беспечность «младшего» князя, но тут же, по сути, и прощает Игорю его проступок, обращаясь с просьбой к другим князьям вступить «за землю Русскую, за раны Игоревы». Логика здесь такова: хоть Игорь и виноват, но раны любого русского князя – это общая боль всей земли Русской. Сопоставление «за землю Русскую, за раны Игоревы», таким образом, исполнено глубокого символического смысла. Оно варьируется в тексте «Слова» и дальше: «Тяжко ти головы кромѣ плечю, зло ти тѣлу, кроме головы» – **Руской земли** без Игоря. Солнце свѣтитя на небесѣ – Игорь князь въ **Руской земли**» (386). Смысл сопоставления «за землю Рускую, за раны Игоревы» можно объяснить, расшифровав развёрнутую метафору, отвечающую на вопрос, почему родной земле тяжело без пленённого Игоря. Автор, используя афоризм Бояна, воплощает мысль певца «старого времени», проецируя её на современность. «Тяжко голове без плеч» – главе государства (центру) тяжело без согласия и доброй воли, без политической и моральной поддержки всех периферийных князей; и, наоборот, «беда телу без головы» означает непрочность государства без сильного руководящего центра. Таким образом, Русская земля – сильная, единая – по убеждению Автора, немислима без «головы», поддерживаемой «плечами» – без государственной ответственности, без высокой общественной морали, без чувства патриотизма, чести и самоотверженности.

Возвращаясь к смысловому объёму понятия «Русская земля» в «Слове о полку Игореве», не будем забывать об историческом факторе времени, дифференцирующем узкое его значение как политической реальности, и широкое – как память о героическом прошлом. Знаменательно, что действие происходит не только в городах, входивших в состав тогдашней Руси (Киев, Чернигов, Переяславль, Римов), но и за её пределами. Автор сознательно «расширяет» границы Русской

земли за счёт включения в неё владений Ольговичей, называя и Новгород-Северский, и Путивль, и Курск «русскими городами», то есть отступает от современных ему представлений, создавая наряду с идеальным временем некое идеальное пространство. Образ родной земли ассоциируется в авторском сознании скорее с историческим, чем современным пространством Киевского государства и тем самым приобретает символическое звучание, становясь поэтической гиперболой и политическим лозунгом. Гиперболизм образного мышления, изображение Русской земли в расширенных географических и исторических пределах соответствовали художественным и политическим задачам безымянного создателя «Слова о полку Игореве» – апологета единой Киевской державы, обуславливали глубинный смысл произведения, проясняли его идею. «Автор «Слова», – писал Д.С. Лихачёв, – осознаёт реальное и художественное единство, историческую общность» Руси. «Громадное по объёму пространству и историческим событиям, «Слово» крепкими обручами как бы стянуто в единое художественное целое. Это и повторение мотивов, <...> и свобода передвижений в географическом пространстве, «сверхпроводимость» звуков, свобода перемещений в историческом, временном разрезе»<sup>26</sup>. Доминантная сущность образа Руси, избранность которого не вызывает сомнений, предопределяет универсальность воплощения архаического и современного значений этого важнейшего в поэтическом космосе «Слова» топоса и в горизонтальной, и в вертикальной пространственно-временных плоскостях.

## 2.2. «Земля незнаема»: символика чужемирия

Словосочетание «Русская земля» в «Слове о полку Игореве» встречается также ещё в нескольких эпизодах, где находится в «связке» со своим антиподом – «Половецкой степью», актуализируя оппозицию «своё-чужое» в горизонтальной пространственно-временной модели произведения. Степь в древнем памятнике – это и образ, выполняющий отчётливую идеологическую функцию в реализации идейного замысла Автора. Одна из частных идей «Слова», соотнесённая непосредственно с идеалом политического единства Руси – это призыв к военной мобилизации русских князей против половцев.

Вряд ли может наскучить и разочаровать школьников воспроизведение методики мотивного анализа данной темы по аналогу с предыдущей: выписки в литературную тетрадь, комментирование соответствующих контекстов с ключевым словом «степь» и его лексическими модификациями («поле», «земля незнаема»). Вполне резонно предоставить учащимся возможность разработать эту тему самостоятельно (в качестве домашнего задания, подготовки доклада, реферата).

Вместе с тем, без подсказки учителя школьникам трудно будет разобраться в символических ассоциациях, переосмыслении словесного материала, интенсивной полисемии. «Чужой» мир в пространственном ареале «Слова» семиотичен. Степь являет собой открытое, беспредельное, континуальное (недискретное)

---

<sup>26</sup> Лихачёв Д.С. Историко-литературный очерк. Комментарии // Повесть временных лет. Ч. 2. М.; Л., 1950. С. 8.

пространство, соотнесённое с символикой поля, великой реки и моря. Заинтересовать детей может нетривиальная интерпретация символического сравнения «степь-море». Полагаем, что мотив морской стихии, имплицитированный в поэтический образ степи, следует рассматривать как уникальное творческое открытие древнего поэта, нашедшего исключительно ёмкий, выразительный, ассоциативно-насыщенный символ, позволивший через размытые очертания неведомого и враждебного моря передать эмоционально-пространственный облик беспредельного, безграничного, стихийно-неорганизованного чужемирия.

«Оппозиция «своё - чужое» <...> с самого начала переживалась и осмысливалась человеком с точки зрения нормы / отклонения от нормы. Норма – всё «своё»; антинорма (или полное отсутствие нормы, хаос) – всё, что находится за пределами «своего», всё «чужое»»<sup>27</sup>.

Конфликт двух антагонистических миров в художественном пространстве «Слова о полку Игореве» – «своего» и «чужого», – актуализирующий концептуальную оппозицию «центра-периферии» в горизонтальной плоскости, масштабно просматривается при сопоставлении Русской земли с её антиподом – Половецкой степью. Система антитез развёртывается как в реально-топонимических образах, так и в аллегорически-метонимических перифразах:

*<Игорь> наведе своя храбрѣя плѣкы на землю Половѣцкую за землю Рускую (372);*

*Вы бо <князья> своими крамолами начясте наводити поганья на землю Русскую <...>, которою бо бѣше насилие отъ земли Половѣцкыи (382);*

*Игореву князю богъ путь кажетъ изъ земли Половецкыя на землю Русскую (384);*

*Трещать копѣя харалужныя в полѣ незнаемѣ среди земли Половецкыи – <туга> въздоша по Руской земли (376);*

*Сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую (376);*

*Кончаку нелюбия, а Руской земли веселия (384).*

Половецкая степь в «Слове» – это «незнаемое», анормативное, неупорядоченное, чуждое, несущее опасность и агрессию пространство. Самыми распространёнными наименованиями её являются: «земля Половецкая» (Игорь ведёт полк «на **землю Половѣцкую**»; Игорь и Всеволод «рано еста начала **Половецкую землю мечи цвѣлити**»; Святослав «наступи на **землю Половецкую**»; Днепр пробил горы сквозь «**землю Половецкую**»), «поле половецкое» (Игорь хочет копье приломить «конец **поля Половецкаго**»; «почнуть наю птици бити въ **полѣ Половецкомѣ**»), «земля незнаема» (Див велит «**послушати земли незнаемѣ**»), «поле» и «поле незнаемо» (бой идет «в **полѣ незнаемѣ** среди **земли Половецкыи**»; воины Рюрика и Давыда «рыкають акы тури, ранены саблями калёными,

<sup>27</sup> Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте ... - С. 21.

на **полѣ** **незнаемѣ**»; Святослав призывает загородить «**полю** ворота»; солнце «въ **полѣ** безводнѣ жаждю имь лучи съпряже»).

О художественной функции пространственного размежевания «своей» и «чужой» земли в «Слове о полку Игореве» Д.С. Лихачёв писал: «Русская земля предстаёт перед читателями как остров среди окружающей её неизвестности, как нечто известное среди неизвестного, как организованное начало среди хаотической неизвестности – «поля незнаемого» – и в такой же мере незнаемого моря <...>. Степь и море несут в себе начало хаоса и неизвестности»<sup>28</sup>.

«Поле незнаемое» в древнем памятнике – это и образ, выполняющий отчётливую идеологическую функцию в реализации идейного замысла его создателя. Центральная идея «Слова» для автора, мечтающего о политическом единстве Руси, – не только призыв к военной мобилизации русских князей против Степи, это ещё и призыв «к известности против неизвестности» (Д.С. Лихачёв), призыв выйти из неизвестности, из забывчивости, напоминание о победах и поражениях.

Половецкая степь не соотносена с Русской землёй непосредственно в пространстве. Обозначенные именами собственными топонимические объекты, расположенные в «поле незнаемом», воспринимаются скорее как земли, удалённые от Руси, а не как собственно половецкие владения. География степного пространства не могла быть стабильной, а границы устойчивыми уже хотя бы по той причине, что степняки вели кочевой образ жизни (половцы «*неготовами дорогами*» бегут навстречу русскому войску). В отличие от Русской земли, которая заключена в определённые географические рамки, обозначенные реками и городами, Степь не имеет дискретного пространства, не фокусируется визуально. Затемнённая либо затуманенная, она воспринимается преимущественно акустически (что более свойственно поэтике открытого пространства): «Земля *тутнеть*, рѣкы *мутно* текуть, *пороси* (пыль) поля прикрываютъ <...>. Дѣти бѣсови *кликомъ* поля прегородиша, а храбрии Русици преградиша *чрълеными щиты*» (376); с другой стороны, и к русичам, отправляющимся в поход, велено *прислушаться* «земле незнаемой». Это «слышание», эта акустическая мрачная тревога, предвещающая полный опасностей путь, присуща миру чужому, дальнему, запредельному. И свойства его измеряются в иных категориях: образ Половецкой земли «Слова о полку Игореве» являет собой некую стихию, предстающую то в виде бескрайнего поля, то моря, или великой реки. «Стихийный» мотивный комплекс «земли незнаемой» и адекватная ему образность могут быть проиллюстрированы целым рядом примеров.

Один из колоритнейших образов-символов чужемирия – великая река. Как уже давно подметил Д.С. Лихачёв, «все страны определяются в «Слове» не по княжествам, а по рекам»<sup>29</sup>. Главный символ Русской земли при этом – Днепр, Половецкой – Дон. Функционально к Дону приравнивается и Волга: локализация этих рек соотносена с «землёй незнаемой». Но если Волга упоминается в тексте лишь в двух фрагментах, то Дон – в четырнадцати, то есть даже количественно среди всех многочисленных гидронимов он занимает преобладающее место. В отличие

<sup>28</sup> Лихачёв Д.С. Избранные работы. Т. 3. Л., 1987. С. 182.

<sup>29</sup> Лихачёв Д.С. Историко-литературный очерк... С. 89-90.

от других рек, выполняющих в «Слове» определённые функции, Дон полифункционален. Его семантическое поле включает в себя позиции, каждой из которых свойственны как реально-географические, так и символично-метафорические смысловые обертоны. Таких семантически-значимых позиционных вариантов, включённых в обобщённый художественный образ «земли незнаемой», в тексте «Слова» по крайней мере пять.

Во-первых, *Дон* как реально-географический локус-гидроним, к которому устремляются «свои» и «чужие» герои и где происходят главные батальные события:

*Игорь къ Дону вои ведеть (374);*

*Половци неготовами дорогами побѣгоша къ Дону Великому (374);*

*Кончак ему слѣдъ править къ Дону Великому (374);*

*Саблямъ потручяти о шеломахъ половецкыхъ <...> у Дону Великаго(376).*

Во-вторых, *Дон* как территория, за владения которой русские князья сражаются с кочевниками:

*Спала князю умъ похоти <...> искусити Дону Великаго (374);*

*Всядемъ, братие, на свои брѣзья комони да позрим синего Дону (374);*

*Донъ ти, княже, кличетъ <...> на побѣду (382).*

В третьих, *Дон* как символически-обобщённое наименование Половецкой земли:

*Итти дождю стрѣлами с Дону Великаго (374);*

*Половци идутъ: отъ Дону и отъ моря (376);*

*Игорь мыслию поля мѣритъ отъ Великаго Дону ... (384).*

На эту функцию «великой реки» указывал К.В. Кудряшов в работе о Половецкой степи, отмечая, что «самое выражение «Дон», «с Дона» применяется иногда как общее географическое обозначение <...> для всего великого поля Половецкого»<sup>30</sup>.

В-четвертых, *Дон* (в устойчивой «связке» с «шеломомъ») как метафорическая либо гиперболическая формула-клише, символизирующая победу, величие, славу:

*А любо испити шеломомъ Дону» (374, 378) (фраза, встречаемая в тексте дважды: в речи-обращении Игоря к дружине в начале похода и в толковании боярами сна Святослава);*

*Ты <Всеволод> бо можешши Вългу веслы раскропити, а Донъ шеломахъ выльяти (380).*

---

<sup>30</sup> Кудряшов К.В. Половецкая степь / Очерки исторической географии. М., 1948. С. 117

В-пятых, *Доном* называли другие реки. В словаре-справочнике «Слова о полку Игореве» указано: «Многочисленны Доны и Дунай в народных песнях; когда-то, по всей вероятности, это было не собственное название, а нарицательное, означающее вообще реку»<sup>31</sup>. На наш взгляд, только в одном контексте памятника *Доном* определяется некий абстрактный гидроним: «Въстала Обида <...>, всплескала лебедиными крылы на синѣмъ море у Дону» (378).

С поэтикой открытого пространства органично соотносится и семантический объём понятия «поле». В тексте «Слова», как уже отмечалось, степь получила устойчивое наименование «поле Половецкое», прямо указывающее на принадлежность пространства данному кочевому племени, во-первых, и неопределённо-условные обозначения «поле» и «поле незнаемое», во-вторых. Какие же семантические ассоциации имплицированы горизонтальной пространственной лексемой *поле*?

Игорь хотел «копие приломити конецъ поля Половѣцкаго» - преодолеть границу «чужой» земли и начать борьбу со степными кочевниками; «мѣгла поля покрыла» – тьма на степь опустилась; «Русичи великая поля чрълеными щиты преградиша», а «дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша,» – русские воины готовы принять бой на чужой территории, а половцы – защитить свою; храбрые ратники Рюрика и Давыда «рыкають акы тури, ранены саблями калеными, на полѣ незнаемѣ» – терпят поражение от степняков; «Загородите полю ворота своими острыми стрѣлами» – призыв киевского князя дать отпор кочевникам; Игорь «мыслию поля мерить» – обдумывает план побега через территорию врага; Ярославна в обращении к солнцу говорит о земле, на которой произошла трагедия с дружиной Игоря: «Въ полѣ безводнѣ жаждею имѣ лучи съпряже, тугою имѣ тули затче»; Гзак сказал Кончаку: «почнуть наю птици бити въ полѣ Половецкомъ» – русские князья одержат верх над половцами.

В «Слове» встречаются некоторые реальные детали степного рельефа но они немногочисленны. Это – холмы и яруги («яругы имѣ знаеми»; «вльци грозу въсрожать по яругамъ»; «притопта хльмы и яругы», Русская земля «за шеломянемъ» (холмом) осталась); степная трава ковыль («Чему, господине, моѣ веселие по ковылию развѣя?»), болота («начаша мосты мостити по болотомъ и грязивымъ местомъ»; «иссуши потоки и болота»). Половецкая степь сравнивается с пустыней («уже пустыни силу прикрыла» – то есть степь «прикрывает» русское войско). Как видно из приведённых примеров, реальные природные признаки степной географии переплетены с их символически переосмысленными образами.

В горизонтальном пространстве «Слова о полку Игореве» обозначения «своей» и «чужой» земли соотнесены с локусами *горы* и *поля* (вариант антитезы «Русская земля-Половецкая степь»). Несмотря на то, что реальный рельеф Киевского государства сочетал гористую местность (горы, возвышенности, холмы) с равнинной (поля) и лесной, именно *гора* стала знаковой приметой ландшафта Руси, а *поле* – Половецкой земли. И это совершенно закономерное явление в

---

<sup>31</sup> Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» / Сост. В.Л. Виноградова. Вып. 1. Л., 1965. С. 37.

пространственной организации модели «центр-периферия» «Слова о полку Игореве». Центр и в прямом, и в символическом значениях *должен* располагаться на возвышении – *горе*.

По определению Д.С. Лихачёва, в памятнике представлена «своеобразная карта Руси: горы, на которых княжат могущественные <...> великие князья <...>, а кругом поле, затем «поле незнаемое», «земля незнаемая», и совсем вдали «море» – аллегория гибельной неизвестности»<sup>32</sup>. Включение морской стихии в обобщённый образ Половецкой степи свидетельствует о необычайной художественной пронизательности создателя «Слова». О реальном море, о его объективных свойствах можно сказать: огромное, безграничное, беспредельное. Эти атрибуты моря не только зримы, но и ощущаемы, поэтому естественным образом были уловлены поэтическим чутьём Автора и трансформированы в символично-аллегорический знак «размытости» чужого пространства.

Лексема «море» встречается в «Слове» в 12 эпизодах. Пожалуй, с комментаторами, утверждающими, что «синее море» – это географическое название Чёрного или Азовского морей (при этом ссылаясь на «не оставляющий сомнений в точности их локализации» контекст) или что «морем» называются несколько озёр, сливающихся во время весеннего половодья в одно огромное озеро, трудно согласиться<sup>33</sup>.

В.Н. Топоров в статье «О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах» писал о «морской ситуации» иной природы, чем естественное изображение моря в свойствах «объективного характера». «Многочисленные пересечения её («морской ситуации» – А.Ш.) с традиционной <...> версией не должны вводить в заблуждение относительно этой ситуации. Оба типа «морских» описаний включены в принципиально разные контексты, и каждый из них преследует свои цели <...>. Аттракции разного рода в истолковании именно «нетрадиционного» типа «морского» комплекса сами по себе сигнализируют об особой природе этого типа. Прежде всего здесь описывается не собственно море, <...> а нечто иное, для чего море служит лишь формой описания («морской» код «неморского» сообщения), своего рода глубинной метафорой. Точнее было бы сказать, что описывается не само море <...>, а нечто с морем как зримым ядром связываемое <...>, «морское» как некая стихия и даже – уже и точнее – принцип этой стихии»<sup>34</sup>.

Именно используя принцип «морской стихии» – и в первую очередь её безбрежность, вызывающую мысли и чувства о беспредельном пространстве, – Автор «Слова» описал степь через образность моря и тем самым с поразительным поэтическим эффектом аллегорически воспроизвёл самую что ни на есть «сухопутную» ситуацию.

Семантическое значение *моря* как символа чужемирия и связанные с ним ассоциации «гибельной неизвестности» отражены в «Слове о полку Игореве» практически во всех эпизодах, имплицированных этим образом: «Чръныя тучя

<sup>32</sup> Лихачёв Д.С. Избранные работы... С. 191.

<sup>33</sup> См.: Комментарий. БПБС. С. 452, 459, 464.

<sup>34</sup> Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 578.

**сь моря** идутъ», «Се вѣтри, Стрибожи внуци, вѣють **сь моря** стрѣлами на храбрыя плѣкы Игоревы», «половци идутъ отъ Дона и **отъ моря**, и отъ всѣхъ странъ русьскыя плѣкы оступиша» – половцы готовятся к военным действиям на своей территории; «О, далече заиде соколъ, птицъ бя, **къ морю**» – к чужой земле; «два сълнца <...> **въ море** погрузиста» – русские князья попали в половецкий плен; Ярославна «быхъ не слала къ нему <Игорю> слезъ **на море**» – не горевала бы о пленении мужа; «Прысну **море** полунощи <...>. Игореви князю богъ путь кажетъ» – из земли Половецкой в землю Русскую; девичьи голоса «вьются <...> чрезъ **море**» – через отдалённые земли, выражая беспредельную радость по поводу возвращения Игоря.

Пожалуй, только в четырёх эпизодах, и то с оговоркой, реальный топоним *море* может восприниматься амбивалентно – как образ-коррелят своего символического двойника: когда в плаче Ярославны ветер «лелеет» «корабли на **синѣ морѣ**», Обида «въсплескала лебедиными крылы на **синемъ морѣ** у Дону», «Бусови врани <...> несощя къ **синему морю**», «готьскыя красныя дѣвы въспѣша на брезѣ **синему морю**». Заметим, что во всех случаях море определено цветовым эпитетом *синее*. Вероятнее всего в приведённых контекстах употребление эпитета обусловлено символикой цветового пространства (см.: 3.3.).

Отметим также ещё один момент: пение готских дев на берегу не «*синего моря*», как читается в переводе, а «*синему морю*» (см. первоиздание), что позволяет предположить о пространственном распространении хвалебной песни по направлению к *морю* – земле половцев-победителей.

Символическое звучание в обобщённом мотивном комплексе «земли незнаемой» приобретает и спектр образов косвенного плана, сопряжённых со «степной» тематикой опосредованно. Степь «Слова» представлена в виде неструктурированного пространства, пределы которого неустойчивы, хаотичны. Разомкнутое «вовне», оно олицетворено вырвавшейся «на волю» стихией. Образы возмущённой природной стихии – распространение тьмы после солнечного затмения, «грозовой» бунт, стихийная сила диких зверей, разливы, засухи и прочее – дополняют триаду «великой реки», «поля» и «моря», составляющих целостный символический образ «земли незнаемой» – Половецкой степи в «Слове о полку Игореве».

### 2.3. Размежевание пространства: мотив границы

Условно-территориальное расчленение центра-периферии проходит через пограничье Русской земли и Половецкой степи и определяется точками пересечения двух сопредельных подпространств, выраженных как реально-географическими объектами, так и ассоциативно-символическими образами. Мотив границы надлежит анализировать, подобно другим поэтическим концептам, в полисемантическом воплощении, когда топологический фактор границы и его символический код взаимно коррелируют. Ученики легко назовут водные граничные рубежи – реки Каялу, Рось, Сулу. Здесь следует заострить внимание на семантически двойственной функции гидронимов. Перечисленные реки вы-

ступают не только в роли естественной линии размежевания пространств-антагонистов, но и функционируют как корреляты определённых символических действий и состояний. Так, поражение на Суле *реально* обернулось для Руси потерей пространства, когда половцы опустошили пограничные селения: «по Роси и по Сули гради подѣлиша». В другом же эпизоде *реально* обозначенное Посулье входит в *символический* пространственный ареал, определяющий географию «земли незнаемой». Наконец, всё та же Сула фигурирует и в качестве художественного тропа, символизируя ратную доблесть и славу русичей в контексте «Комони ржуть за Сулою – звенить слава въ Киевѣ». Семантически фраза представляет антитезу, характеризующую соотношение «периферии» и «центра».

Отдельного обсуждения требует знаменитая благодаря «Слову» Каяла.: реально ли это существовавшая (и существующая поныне с другим названием) река или мифологема, образ-символ? В параграфе учитель найдёт материал, представленный аргументами в пользу мифологизированного поэтического образа воспетой в древнем памятнике реки.

Помимо гидронимов любопытно будет понаблюдать за некоторыми объектами и процессами, окказионально выполняющими функцию пограничного рубежа. Устремляясь в запредельные территории, Игорь выказывает готовность «копие приломити конец поля Половецкаго» и «испити шеломомъ Дону»; Святослав призывает «загородить полю ворота». Пограничье представляется и как преодоление русским войском холма – Русь скрывается «за шеломянемъ», подобно закатившемуся солнцу, и дружина Игоря попадает в страну «незнаему». В эпизоде перед битвой автор опять же условно определяет местонахождение Игорева войска: «Далече залетѣло». И «шеломянь», и «ворота», и «конец поля», и неопределённое «далече» – все эти характеристики являют собой условные определения.

В параграфе декларируется возможность рассматривать словосочетание «конец поля» как семантический эквивалент края, межи. Учитель может продемонстрировать школьникам процесс поиска доказательств в пользу той или иной версии при интерпретации не до конца идентифицированных лексем. По образцу приведённого анализа можно предложить детям попытаться самим «покопаться» в расшифровке «тёмных» пластов идиолексикки загадочного «Слова». Это задание может заинтересовать, вовлечь начинающего филолога в захватывающий процесс научного поиска.

Поляризация понятий «своя» и «чужая» земля, переход от одного полюса контрастных образов и символов к другому выражены в «Слове о полку Игореве» в мотиве пересечения границы между двумя пространствами.

Пограничный рубеж – это один из самых ответственных участков горизонтального пути, исполненный трудностей, драматической напряжённости, чреватый неожиданными и опасными ситуациями. Ю.М. Лотман называл границу важнейшим топологическим признаком пространства. «Граница, – писал учёный, – делит всё пространство текста на два взаимно не пересекающихся подпространства. Основное её свойство – непроницаемость. То, каким образом делится текст границей, составляет одну из существенных его характеристик. Это

может быть деление на своих и чужих, живых и мёртвых <...>. Важно другое: граница, делящая пространство на две части, должна быть непроницаемой, а внутри структура каждого из подпространств – различной»<sup>35</sup>. По мнению В.Н. Топорова, «граница определяется точкой схождения пересечения двух направлений («своего» и «чужого»)). «Непосредственные «первичные» функции границы носят двойкий характер. С одной стороны, граница ограничивает, замыкает, защищает нечто, она очерчивает в принципе гарантированное убежище для того, что внутри, для «своего». В этом смысле граница – понятие эндоцентрическое, определяемое и оцениваемое изнутри, из некоего максимально удалённого и безопасного центра. В той мере, в какой граница ограничивает и замыкает «своё», она объединяет – разъединяет это «свое» от «чужого», подобно стене или другим образам препятствия. С другой стороны, граница отсылает-ведёт к тому, что вовне, к «чужому», как бы сводит «своё» на нет, по мере приближения к «чужому», подобно острию <...>, роль которого не столько в завершении того, что кажется остриём, углом, сколько в задании направления движения изнутри вовне («экзоцентрическая» установка), в векторной его функции»<sup>36</sup>. Определение символической роли рубежа двух «подпространств» сформулировано и М.А. Новиковой и И.Н. Шамоной. «Граница, – пишут они, – место наибольшего удаления от центра «своего» мира. А, значит, это место, где «свои» защитные силы и ценности утрачивают (или, по крайней мере, уменьшают) своё благое воздействие. И обратное: граница – территория, от которой начинается «чужое» пространство, его законы и воздействующие силы. До границы – человека оберегает как бы сама окружающая среда: даже вне дома он «дома», даже на природе он в «своей» природе. После пересечения границы, «за границей» – <...> человек ощущает себя не просто социально или этнически, но и космически одиноким: он среди «несвоей» природы, «несвоего» бытия»<sup>37</sup>. Исследовательницы отмечают амбивалентную функцию границы, и это более резонное и обоснованное утверждение, чем в рассуждениях Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова, поскольку даже самая крепкая «стена» не может уберечь «своё» пространство от неприкосновенности. Наглядным свидетельством сказанному является пространственная организация двух контрастных миров в «Слове о полку Игореве»: амбивалентность функции границы позволяет ей быть не только нерушимой, но и проницаемой, не только препятствующей её прохождению, контактированию с чужемирием, но и предполагающей этот контакт, даже делающей его желанным:

*Спала князю умь похоти и жалость ему знамение заступи искусити Дону Великаго. «Хошу бо,- рече, - копие приломити конець поля Половецкаго; съ вами, русици, хошу главу свою приложити, любо испити шеломомъ Дону (374).*

Таким образом, пограничный рубикон, будучи пределом космоса, за которым наступает запредельное пространство хаоса, должен размежёвывать эти кон-

<sup>35</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 278.

<sup>36</sup> Топоров В.Н. Функция границы и образа «соседа» в становлении этического самосознания (русско-балтская перспектива) // Советское славяноведение. 1991. № 1. С. 29.

<sup>37</sup> Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте... С. 64.

трастные миры. Граница выполняет и функцию защитной, охранительной линии, берегущей «своё» пространство от «антинормы» чужемирия. Но, вместе с тем, она для «своих» – место столь отдалённое, что становится уже почти «не своим», поэтому трансформируется в отправной пункт пути в чужемирие с определёнными целями, а именно: завоевания пространства, территориального расширения пределов «своего» мира, космизации хаоса.

В горизонтальном хронотопе «Слова о полку Игореве» пограничные зоны структурируются в отсчёте от начальной локационной точки концентрически: сначала пересечение территориальной черты родных городов на пути к окраинной периферии «своей» земли, и далее – главный переход через границу Руси в половецкие владения, то есть в сферу «чужого», враждебного мира.

Мотивный комплекс границы реализуется в «Слове», подобно другим поэтическим образам, в единстве его географической конкретики и символической знаковости: топологический фактор границы и её символический образ взаимно коррелируют. Реальнее всего функцию линии пространственного размежевания выполняют реки, но в подавляющем большинстве случаев роль пограничного рубежа условна. Покидая территорию малой родины, Игорь говорит о своих устремлениях «главу приложити», «копие приломити конец поля Половецкаго» и «испити шеломомъ Дону»; Святослав призывает «загородити полю ворота». Пограничье представляется и как преодоление русским войском холма (Русская земля «за шеломянемъ»). Эта фраза прозвучала в тексте рефреном, удваивая акцент эмоциональной драматизации момента пересечения границы: Русь как бы скрывается за горизонтом подобно закатившемуся солнцу, и дружина Игоря попадает в страну «незнаему», страну тьмы. В эпизоде перед битвой автор опять же условно определяет местонахождение Игоревы войска: «Далече залетѣло». И «шеломянь», и «ворота», и «конец поля», и неопределённое «далече» – все эти характеристики являют собой условные приметы территориального раздела между «своим» (родным) и «чужим» («незнаемым»).

Нам представляется любопытным проследить, как слововеды и поэты трактуют и переводят фразу «копие приломити конец поля Половецкаго». Можно ли включать словосочетание «конец поля Половецкаго» в мотивный комплекс границы в качестве одного из её условно-символических образов? Реальна ли здесь функция копья как орудия метательного, ломающегося в сражении, или «приломить» несёт иную семантическую нагрузку?

Что же может обозначать включённый автором в контекст речевой оборот? Приведём по этому поводу мнения авторитетных исследователей «Слова о полку Игореве».

Д.С. Лихачёв писал: «Поскольку копье было оружием первой стычки и почти всегда ломалось в ней, нам становится понятным и обычный в летописи термин – «изломить копье», употреблявшийся для значения того, что воин первым принял участие в битве. <...> Итак, «изломить копье» – это и символ вступления в единоборство, символ личного участия князя в битве»<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Лихачёв Д.С. Устные истоки художественной системы «Слова о полку Игореве» / Слово о полку Игореве // Сб. исслед. и статей. М.; Л., 1950. С. 74, 76.

Н.А. Мещерский и А.А. Бурькин в комментарии к популярному изданию «Слова» в Библиотеке поэта (Большая серия) объяснили фразу традиционно и несколько «обтекаемо», не конкретизируя семантику словосочетания «*конец поля*»: «В данном случае это выражение обозначает не только начать битву, но и достичь противника, нанести ему удар»<sup>39</sup>.

Б. Гаспаров рассудил следующим образом: «Само по себе выражение «изломить копье» было распространённым символом начала битвы, вступления в единоборство. Существовала также традиция именования вражеской земли вообще, и в частности, половецкой степи – полем. Однако сочетание этих двух типизированных выражений придает им обоим дополнительный смысловой обертоны. То обстоятельство, что копье Игоря ломается не о вражеское оружие (как в обычном изображении единоборства), а о вражескую землю-«поле», сообщает этому образу связь с земледельческой символикой – пахотой («севом»). <...> Семантика гибели, постоянно сопровождающаяся образами сева в «Слове», усиливается в соединении с образом вонзённого в землю, сломанного оружия»<sup>40</sup>. Думается, исследователь сильно преувеличивает семантическое значение словесного клише. При всём прочем, «*приломить*» вовсе не адекватно по смыслу с понятиями «вонзить» и «сломать» (равно как и «изломать» в трактовке Д.С. Лихачёва).

По мнению М.Ф. Мурьянова, граница – это «твердая преграда, об которую собрался *приломить* своё копье князь Игорь»<sup>41</sup>. (Ср. цит. выше В.Н. Топорова: граница - «стена»).

Ещё одно уточняющее прочтение данной фразы содержит размышление О.Н. Трубочёва: «Конец поля Половецкого – не «русско-половецкая граница», а *тот противоположный* конец поля Половецкого, где оно вообще (и буквально) кончается. Пройти успешно до него – значит *пройти всю землю Половецкую*, и это как бы венец героических усилий»<sup>42</sup>.

Столь разноплановые интерпретации символической знаковости фразы «копие приломить конец поля Половецкаго» литературоведами – это ещё даже не половина правды о трактовке семантической природы исходного словосочетания. Проиллюстрируем наглядными примерами, как же переводили поэтический речевой оборот литераторы:

Н. Карамзин: «Хочу **преломить** копие свое **на их дальнейших степях**»;

В. Жуковский: «Хочу <...> **преломить** копье **на конце Половецкого поля**»;

М. Деларю: «Хочу я <...> копье **притупить о конец Половецкого поля**»;

Ап. Майков: «**Преломить** копье своё <...> хочу я **на конце неведомого поля**»;

К. Бальмонт: «**Преломить** хочу <...> копье я, / **Там, на поле Половецком, может голову сложу я**»;

С. Шервинский: «Хочу я копье **преломить / У окраин степей Половецких**»;

<sup>39</sup> См.: Комментарий. БПБС. С. 445.

<sup>40</sup> Гаспаров Б. Поэтика ... С. 149.

<sup>41</sup> Мурьянов М.Ф. «Слово о полку Игореве» в контексте европейского средневековья // Palaeoslavica. IV. Cambridge-Massachusetts, 1996. С. 30.

<sup>42</sup> Трубочёв О.Н. Примечания // В кн.: Мурьянов М.Ф. «Слово о полку Игореве» в контексте ... С. 32.

Н. Заболоцкий: «Копие хочу я **преломить в Половецком поле незнакомом**»;  
 А. Степанов: «Так хочу же <...> **преломить копьё на том ли крае поля Половецкого**»;  
 С. Ботвинник: «Я хочу **на краю Половецкого поля преломить копьё**»;  
 А. Чернов: «Хочу <...> копьё **преломить / О край Половецкого поля**»;  
 И. Шклярский: «Хочу <...> копьё **преломить на краю Половецкого поля**»;  
 Я. Купала: «Вось хачу <...> **вострую дзіду / Заламаць <...> / Аб канец Палавецкага поля**»;  
 М. Максимович: «Хочу <...> **в Половецкім полі коп'е ізломити**»;  
 М. Рыльский: «Хочу <...> **Чи списа зломити при полі Половецькому**».

Как видим, художественное чутьё подсказывало каждому поэту своё понимание и свою трактовку фразы.

«*Приломити*» копьё в подавляющем большинстве переводится не как *при-*, а как *пре-ломить*, то есть, в значении или *переломить* или *надломить*. Однако *приломить* семантически может выражать и неполноту действия при соприкосновении с объектом. Словами, близкими по смыслу этому значению могут быть *притронуться*, *прикоснуться*, причём именно символически прикоснуться чем-либо (в данном случае копьём) к кому или чему-либо. В украинских переводах не сохранена семантика соприкосновения (копья ломаются); у М. Деларю лексема заменена на «притупить».

Что же касается перевода словосочетания «*конец поля Половецкого*», то встречаются практически все случаи прочтения и интерпретации этого выражения, которые перечислены выше в литературоведческих и лингвистических разысканиях, даже такой нетипичный, как «*на том крае поля Половецкого*» (версия О.Н. Трубочёва, переложение Н.М. Карамзина, перевод А. Степанова). Интересующий же нас вопрос – о возможности рассматривать образ «конца поля» как один из символических вариантов мотивного комплекса границы – с позиции позитивного ответа подтвердили С. Шервинский, С. Ботвинник, И. Шклярский, М. Рыльский (вариант «на краю», «у края», «у окраины») и наиболее семантически близко – М. Деларю, А. Чернов, Я Купала (вариант «о конец», «о край»).

Думается, гипотетически абстрактное *конец поля* «Слова о полку Игореве» можно рассматривать в символической группе образов пограничья наряду с *воротами* и *шеломянемь*. Косвенным подтверждением тому может быть факт, что в старопольском языке употреблялось выражение *konięspole*, обозначающее край, между<sup>43</sup>. В современной Польше сохранились старинные названия деревень, расположенных когда-то на окраине – *Konięspole*; город, этимологическое название которого восходит к значению «у края» – *Opole*. Аналогичным образом, один из районов Владимира, в своё время его окраина, где местные жители выращивали картофель, называется Ополье.

<sup>43</sup> См.: Słownik staropolskich nazw osobych / Pod. Red. W. Taszyckiego. T. 3. Zesz. 1. Wrocław, 1971. S. 65.

Итак, переход граничного рубежа в горизонтальном пространстве «Слова о полку Игореве» обозначен более символически-условно, чем практически-реально. Но вместе с тем, в памятнике называются и географические топонимы, прежде всего реки, служащие пограничными рубежами Русской земли и Половецкого поля: Сула, Рось, Каяла.

Посулье вошло в перечень областей, определяющих географию «земли незнаемой». Посульский регион упоминается в тексте также и как место, где по всей вероятности проходили первые сражения против степных кочевников, предопределившие будущие ратные успехи русских витязей. Победы на Суле в представлении Автора «Слова» символизируют воинскую доблесть и славу соотечественников, «звенящую по всей Руси» («Комони ржутъ за Сулою – звенить слава въ Киевѣ» – антитеза, характеризующая соотношение «периферии» и «центра»). Поражение же на Суле обернулось страшным горем для Киевского государства, так как пограничные территории прежде всего подвергались опустошению, а их жители пленению, смерти: «Уже бо Сула не течеть сребреными струями къ граду Переяславлю, и Двина болотомъ течеть онымъ грознымъ полочаномъ подъ кликомъ поганыхъ» (382). Поэтому понятны скорбь и траур князя Святослава, осознающего, что Игоревы храброго полка не воскресить. После поражения новгород-северского князя половцы захватили и опустошили пограничные селения: «по Роси и по Сули гради подѣлиша» (382). Указание на то, что пограничные реки потеряли свои воды, воспринимается и как знак поражения русских войск, и как факт потери пространства, поскольку эти водные рубежи уже не могут служить реальным препятствием для врагов.

Особое место среди пограничных рек занимает Каяла. В непрекращающихся спорах об этом знаменитом благодаря «Слову» гидрониме определились два мнения: или Каяла реально существовавшая (и существующая поныне) река, но имеющая некое другое соответствие на географической карте; или Каяла – мифологема, образ-символ. На наш взгляд, более убедительными представляются аргументы в пользу мифологизированного поэтического образа воспетой в древнем памятнике реки.

Впервые Каяла упоминается в аллегорической картине битвы-грозы: «Ту ся копиемъ приламати, ту ся саблямъ потручяти о шеломи половецкыя, на рѣцѣ на Каялѣ, у Дону Великаго» (374, 376). Конкретное указание – на реке Каяле – свидетельство возможности существования реального гидронима с таким же или сходным названием. Аналогично может быть воспринята и фраза «ту ся брата разлучиста на брезѣ быстрой Каялы» как сообщение о месте пленения Игоря. Однако на фоне постоянного использования в «Слове» символической семантики в трактовке образа границы данный эпизод может осмысливаться и условно-аллегорически: поверженным князьям предстояло за рекой-границей оказаться пленниками чужеземия и пережить одиночество в половецком заточении. Присутствие аллегории в названии реки контекстуально обусловлено и в плаче Ярославны, где Каяла находится в «связке» с «эпическим» Дунаем как обобщенно-

собираетельным образом реки вообще<sup>44</sup>: «На Дунаи Ярославнынь гласъ слышитъ <...>: «Полечю, рече, зегзицею по Дунаеви, омочю бегрянъ рукавъ въ Каялѣ рѣцѣ, утру князю кровавыя раны на жестоцѣмъ его тѣлѣ» (384), и в рассказе о погребении отца Святополка князя Изяслава, где упоминание Каялы определённо иносказательно, поскольку события происходили совершенно в другом месте, а в «Слове» соотнесены с «той же Каялой».

О метафорическом происхождении названия реки говорит и этимология глаголов «каяти», «каяться», то есть, приносить покаяние, сожалеть, исповедоваться<sup>45</sup>, образующая смысловой спектр, подходящий образу реки-границы, к которой устремляется и в которую «погружается» обречённая на гибель дружина Игоря: «Кають князя Игоря, иже погрузи жиръ во днѣ **Каялы**, рѣкы половецкыя» (378).

Вместе с тем интересна и заслуживает внимания гипотеза о происхождении названия реки от тюркского *kajaly* – «скалистый», «каменный».<sup>46</sup> В качестве аргумента этой версии приводится выражение из плача Ярославны «ты пробилъ еси каменные горы сквозѣ землю Половецкую». Определение «каменные» комментируется в данном случае как перифрастическое наименование Каялы.

Скорее всего мы имеем дело с комбинацией различных смысловых значений в поэтическом гидрониме Каялы, сочетающем реальную географическую деталь и русскую народную либо тюркскую этимологию, причём наличие символики в названии реки представляется несомненным.

Мотив пересечения границы между «своим» и «чужим» мирами в «Слове о полку Игореве» воплощён также в символических действиях, косвенно подтверждающих перемещение персонажей из одного пространства в другое. Имеются в виду разнообразные ситуации перехода от одной полярной группы образов-символов к другой, как-то: от света к мраку и наоборот; от звука к шуму (или как вариант – от гармонии к какофонии звуков) и наоборот; от сна к бдению. Органично вплетаясь в содержание мотивного комплекса границы, перечисленные и им подобные контрастные зрительные, слуховые и кинетические действия и состояния, актуализирующие противопоставление «своего» и «чужого» пространств, усиливают значимость образа границы между двумя мирами в пространственной структуре горизонтального хронотопа «Слова». Дифференциация контрастных образов-символов двух – родного (космоса) и враждебного (хаоса) – «подпространств» соответствуют ситуации их размежевания символической границей.

---

<sup>44</sup> Дунай - эпическое название реки, распространённое у славянских народов; как и многочисленные гидронимы Восточной Европы, название Дунай связано с иранским «река». См.: Комментарий. БСБП. С. 477; Мифологический словарь. С. 197-198.

<sup>45</sup> См.: Дмитриев Л.А. Глагол «каяти» и река Каяла в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ. Т. IX. М.; Л., 1953. С. 35-36; Словарь-справочник «Слова о полку Игореве». Т. 2. С. 180-181; Словарь русского языка XI – XII вв. Вып. 7. С. 101.

<sup>46</sup> См.: Менгес К. Восточные элементы в «Слове о полку Игореве». Л., 1979. Фасмер указывает на аналогичное название реки в Оренбургской губернии. См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 216.

### 3. Символика оппозиции «центр - периферия» в горизонтальном развёртывании пространства

#### 3.1. Природные стихии: анимизация пространства

Многоуровневая символика «Слова о полку Игореве» позволяет рассмотреть в контексте оппозиции «своё»-«чужое» целостный художественный образ природного мира. Начинать тему надо с самого репрезентативного образа – *солнца* – и напрямую соотносённым с ним изобразительным спектром *света-тьмы*. Роль солнца в художественной системе «Слова» уникальна. Именно комплекс солярных символов сосредотачивает в себе все элементы, сопряжённые с внутренней поэтической организацией хронотопа.

Доминантные фрагменты солярной мотивной линии подробно рассматриваются в научной и методической литературе, в особенности ситуативные коллизии, связанные с солнечным затмением. Но даже несомненная позитивная результативность в данной сфере исследования далеко не исчерпывает всего многообразия мотивных связей и вариантов, эксплицированных образом затмевающегося / сияющего солнца.

Анализ целесообразно начать с комментирования фрагментов, включающих самую лексему *солнце*. Затем последовательно перейти к рассмотрению конфликта «света – тьмы», его амбивалентном воплощении в хронотопе «Слова». С одной стороны, олицетворяя борьбу сил добра и зла, солнце «независимо» распоряжается светом и тьмой, посылая князьям наказания или награды, то есть организует вертикаль хронотопа, с другой же стороны, путь солнца есть прямой коррелят пути князя Игоря в горизонтальном пространстве. Развивая тему, следует показать, что все солярные образы, так или иначе сосредоточенные вокруг ядерного символа (затмение, погружение князей-солнц в море, тресветлое солнце и пр.), акцентуализируют антиномию света-тьмы, репродуцируясь на основной конфликт противостояния двух миров-антагонистов. Аналогичный эффект наблюдается и в антонимической комбинации «чёрные тучи - светлое солнце», где все метеорологические явления – гроза, ветер, гром, молнии, дождь – являются эмблематическими символами враждебного пространства, поскольку «затмевают» солнце – символ «своего» мира.

Тему можно продолжить рассмотрением природных катаклизмов, включённых опосредованно в исследуемую мотивную линию. Это разливы, заболочивание, замутнение, осушение, обмеление и пр. Педагогам рекомендуется обратить внимание на нетривиальную трактовку фразы «*смагу людемь мычючи въ пламянѣ розѣ*» как образец научного разыскания.

Природа в художественном пространстве памятника – весьма активно действующее лицо. Она олицетворена, включена в канву повествования в самых драматических ситуациях; она «событийна», эмоциональна, изменчива. Автор связывает активные реакции природы с судьбою персонажей. Пространственным передвижениям героев «Слова» постоянно сопутствуют олицетворённые при-

родные стихии. Отдельно проявляющие себя, они не просто обильно присутствуют в тексте, но составляют единую поэтическую структуру, вступая в многообразные связи как между собой, актуализируя оппозицию «своё»-«чужое» на уровне конфликта антагонистических природных сил, так и с героями, обуславливая их поведение в пространстве естественного мира.

Родная природа покровительствует русским князьям в их ратных успехах, победах и предупреждает о беде. Вместе с тем, многоликая окружающая среда пронизательно-чутко и отзывчиво реагирует как на достойные деяния князей, так и на их «бесчестные» поступки. В различных ситуациях амбивалентность стихийных сил природы обнаруживается то в их позитивной роли «прорицателей», «защитников», «помощников», «сочувственников», то в негативной реакции на контакт с чужим миром – недоброжелательно, отчуждённо, враждебно. Стихия отступает, побеждённая космосом, но вместе с тем хаос «земли незнаемой» враждебен по отношению к пришельцам. Конкретная реакция природных стихий на те или иные события, спровоцированные как «своими», так и «чужими» персонажами, воплощена в разливах, затоплениях, заболочивании, осушении, обмелении, занесении, замутнении, туманах, вихрях, смерчах и т.д.

Линия пророчества космических сил сопряжена прежде всего с солнечным затмением. Солярная символика «Слова» включает в себя конфликт света-тьмы, олицетворяющий противостояние двух миров-антиподов.

В тексте памятника лексема **солнце** называется 7 раз, фигурируя в реально-астрономическом (действительный факт солнечного затмения) и сакрально-астрологическом (знамение, предсказывающее поражение дружине Игоря), в символично-аллегорическом (князь=солнце) и семантически двойственном (символ и реалья одновременно) аспектах. Символика солнца является также структурной основой лиро-эпического повествования, идейно и композиционно обрамляя «Слово» и «замыкая» его в «логический круг».

Солнечным затмением отмечена начальная точка пути русских князей в Половецкую степь. В этом событийном фрагменте солнце – физическая реалья:

*Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты (374).*

В следующих эпизодах, постоянно сопровождая событийное повествование, солнце олицетворяется, постепенно переходя в разряд образа-символа:

*Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты <...>. Солнце ему тьмою путь заступаше, ночь стонуци ему грозою птичь убуди (374);*

Далее в тексте последовательно происходит символическое отождествление князей с солнцем: сюжетный ход скрещивает пути солнца и князей в кульминационно-отмеченной точке пространственно-временного континуума. Князь=солнца погружаются во мрак тьмы:

*Кровавыя зори свѣтъ повѣдаютъ, чръныя тучя съ моря идуть, хотятъ прикрыти 4 солнца, а въ нихъ трепещутъ синии мльнии. Быти грому великому, итти дождю стрелами... (374);*

*Темно бо бѣ въ 3 день: два солнца помѣркоста, оба багряная стѣлна погасотста и въ море погрузиста, и с нима молодая мѣсяца, Олегъ и Святъславъ, тъмою ся поволокоста. На рѣцѣ на Каялѣ тъма свѣтъ покрыла (378, 380).*

В данных эпизодах солнечная символика, приобретая аллегорическое звучание, становится уже непосредственно фактором поэтическим. Путь Игоря отмечен судьбоносным астральным знаком: всемогущее космическое светило отказывается покровительствовать князю («Игорю утрѣпѣ **солнцю свѣтъ**»), в чём и упрекает его Ярославна:

*Свѣтлое и тресвѣтлое слънце! Всѣмъ тепло и красно еси! Чему господине, простре горячую свою лучю на ладѣ вои? Въ полѣ безводнѣ жаждею имъ лучи съпряже, туюю имъ тули затче» (384).*

Возвращение Игоря в родную землю озаряется ярким дневным светом: солнце как бы вернуло князю своё благоволение. Поэтический образ солнца в конце произведения трансформируется снова в природную реалию с произвольным символическим подтекстом, замыкая сюжет: «**Солнце свѣтитя** на небесѣ – Игорь князь въ Руской земли» (386). Автор «Слова» гениально скоррелировал мифологический символ и реальное событие.

Таким образом, солнечная символика фокусирует в себе все элементы, соотнесённые с внутренней поэтической организацией хронотопа пути «Слова о полку Игореве». Благодаря стройному плану, искусному слиянию реальных и аллегорических образов-символов, внутренней корреляции реального и символического пути небольшое пространство художественного текста превращается в поэтический макрокосм с центром-ядром – **солнцем**.

В реальном пространстве солнечное затмение – явление астрономическое. Архетип же мифологического мышления интерпретирует его как астральный знак прорицания космической катастрофы. Природа, предчувствуя недоброе, «даёт распоряжение» своей «дружине» – *стихиям* – отреагировать на это предсказание дождями, грозами, тучами, молниями, ветрами и т.п., дабы предупредить о надвигающейся беде. Светлое и сияющее солнце – универсальный символ «своего» мира как упорядоченного пространства. Меркнувшее, окутанное тучами, погружающееся во тьму солнце – это уже нарушение нормы, сигнал перехода в иное пространство или угроза покорения космоса силами хаоса. Затмившееся, закатившееся солнце, тьма, поглотившая свет – антинорма, символ чужого мира.

Уподобление русских князей солнцу в контексте солярной символики – знак причастности этих героев к миру отечества, родовой земли. Когда «свой» герой переходит в «чужой» мир, символика родного пространства должна «оградить» его от беды, «просигнализировать» о грозящей ему опасности. Этот сигнал и

получил Игорь в начале своего пути в Половецкую степь: солнце распорядилась светом и тьмою.

Символично-метафорическое уподобление Игоря солнцу приобретает как бы универсальный поэтический статус, настолько приоритетное значение в мотиве солярной символики получил этот художественный приём. В его контексте осмысливаются и последующие ситуации. Художественный феномен «Слова о полку Игореве» определяется и тем уникальным обстоятельством, что долженствующие выступать в качестве первичных, обуславливающих сюжетный ход событий, элементы реального повествования в поэтике произведения зачастую отходят на второй план, уступая приоритет мифопоэтическим образам и мотивам. Автор абсолютизировал астральное пророчество, присовокупляя его к реальному астрономическому событию. Организованная древнерусским поэтом художественная пространственная модель оказала своеобразное инверсионное воздействие на реальный ход событий, предопределяя, что будут видеть и предвидеть, воспринимать, предпринимать и осмысливать как реальные, так и мифологические субъекты этой модели. В доказательство сказанному вспомним некоторые нетривиальные ситуации: выступление Игоря в поход *после* затмения как свершившегося факта (в летописи затмение произошло во время пути); поражение князей на третий день «*къ полудню*» (мифологическое время победителей, в отличие от полуночи) – именно тогда «*тьма свѣтъ покрыла*». В аллегорическом рассказе о пленении русских князей половецкими ханами происходит непосредственное отождествление этого события с затмением солнца и наступлением тьмы. А.Н. Робинсон высказал очень интересную идею о реальной причине, вызвавшей у поэта метафорические ассоциации князей с солнцами, в частности, и о феномене солярной символики «Слова», в целом, объяснив это сильным мифологическим резонансом, вызванным многочисленными случаями смерти или гибели князей рода Ольговичей в хронологически близком солнечным затмениям времени<sup>47</sup>. Вполне вероятно предположить, что миф имел естественную реальную основу.

Собирательный образ олицетворенной природы в «Слове о полку Игореве» включает в себя и символы метеорологического кода, сопутствующие «своему» и «чужому» пространствам: грозы, ветра, бури, грома, молний, дождя, вихря, смерча.

Аллегорическая сгущенность природных явлений наблюдается на самых динамичных участках пространственных перемещений героев, и прежде всего в интенсивно насыщенной символично-метафорическими образами сцене предгрозовой ситуации, когда стихии предсказывают кровавую битву русских витязей со степняками. Автор «Слова» воспроизводит крайнее возмущение всех природных стихий: на русскую рать надвигается *гроза*. Предвестниками грядущей катастрофы являются *чёрные тучи, синие молнии, великий гром и дождь стрел*.

Грозовая туча, помимо своей основной изобразительной функции, в спектре символов чужемирия приобретает, если можно так выразиться, особую отмечен-

---

<sup>47</sup> См.: Робинсон А.Н. Солнечная символика «Слова о полку Игореве» // Слово о полку Игореве. Памятники литературы и искусства XI - XVII веков. М., 1978. С. 7 - 58.

ность как наиболее *точная* метафора враждебного пространства. Имеется в виду, что слово *туча* кроме непосредственного его лексического значения определяло в древнерусском языке один из числовых эквивалентов счёта – *большое количество* (равно как и *тма* – 10 тысяч: воины Евпатия Коловрата в «Повести о разорении Рязани Батыем» сражались «единъ съ тысящею, а два со тмою»). Оба значения в контексте скоррелированы: чёрная туча есть не что иное, как метафорический образ враждебных половецких полчищ, имплицированный в пространственную модель чужемирия. Символический смысл фразы «*чръная тучя съ моря идуть*» раскрывается и через дистантный параллелизм «*половци идуть отъ Дона, и отъ моря...*». В параллельных выражениях реальный и символический образы вражеских полков соединены.

Картину грядущей грозы олицетворяют сопутствующие этой природной стихии явления: *молнии, гром, дождь*. Все перечисленные образы метеорологического комплекса атрибутируют символику «чужого» пространства. Весьма специфично использован мотив «дождя стрел». Традиционно-универсальный троп «идти стрелам, как дождю» Автор переиначивает на «*идти дождю стрелами*» и этим самым обнажает заключённый в сравнении образ, лишая его характера стереотипа. Устойчивый троп трансформируется в развёрнутый символ: не просто стрелы полетят, как дождь, а из огромных грозовых туч пойдёт смертельный дождь стрел на **всю** русскую рать, что и будет показано на следующем фрагментарном отрезке пути – в момент решающей схватки русичей с врагами.

Параллельно мотиву «дождя стрел» в контекст вплетается ещё в двух эпизодах мотивный аналог – «веяние стрел», сопутствуемое символическим действием олицетворённых ветров:

*Итти дождю стрѣлами съ Дону Великаго / Се вѣтри, Стрибожи внуци,  
вѣють съ моря стрѣлами на храбрыя плѣкы Игоревы / О вѣтре ветрило! Че-  
му, господине, насильно вѣши? Чему мычещи <...> стрѣлки <...>, лелѣючи  
корабли на синѣ морѣ? (374, 376, 384).*

Отметим, что все пять дистантных конструкций, приведённые выше, представляют собой единый метафорический «скреп» (термин Д.С. Лихачёва), в котором реальные образы (половцы) сочетаются с символическими действиями природных стихий. Направленность пространственного перемещения во всех случаях одна – тучи и ветры распространяют свои стихийные силы-стрелы от моря или от великой реки, то есть от «незнаемой» периферии к «своему» миру.

Знаменательно, что собственно лексема *гроза* в рассматриваемом контексте не фигурирует. Образ стихии создаётся посредством перифрастического описания сопровождающих её в природе метеорологических явлений. Собственно слово *гроза* употребляется впервые в роли символического предвестника надвигающейся катастрофы в эпизоде начала пути, когда Игорю «солнце <...> тьмою путь заступаше, ночь стонуци <...> **грозою** птичь убуди», вторично – когда войско на подходе к Дону. Здесь образ грозы колоритно вписывается в природно-

аниматопозитический пейзаж, усугубляя общую драматическую атмосферу перехода границы и вступления в «землю незнаему»:

*Игорь къ Дону вои ведетъ. Уже бо бѣды его пасеть птицъ по дубию, вльци грозу въсрожатъ по яругамъ, орли клектомъ на кости звѣри зовутъ, лисици брешутъ на чръленя щиты (374).*

Символика стихии содержит в данном контексте комбинацию двух смыслов: *гроза* – это и реально бунтующая природа, накликающая **беду**, и *угроза* грядущего катастрофического **бедствия** для всей Русской земли, в которой «лжу убудиста» (зло разбудили) два смельчака Святославича.

Семантический нюанс *грозы-угрозы* приобретают ратные действия русских князей, распространявших *угрозу* в направлении от «своей» земли к «чужой» (от центра к периферии). Зло, которое, обособившись, «разбудили» храбрые Святославичи, прежде «бшае успиль отецъ ихъ Святъславъ **грозный** великий Киевский, **грозою** бшаеть притрепаль, своими сильными плъкы <...> наступи на землю Половецкую<...>, поганого Кобяка <...>, яко **вихрь**, выторже» (378). Аналогичный смысл принимает и символика *грозы-угрозы* для окрестной периферии в перечисляемых доблестях и ратных подвигах князя Ярослава Галицкого: «Галичкы Осмомыслѣ Ярославе! Высоко сѣдиши на своемъ златокованнѣмъ столѣ <...>, заступивъ королеви путь, затворивъ Дуная ворота, меча бремены чрезъ облаки <...>. **Грозы** твоя по землям текутъ <...>, **стрѣляеши** съ отня злата стола салтани за землями. **Стрѣляй**, господине, Кончака <...>» (380). «Гроза» Галицкого князя также косвенно вписывается в парадигму метафорических образов, составляющих мотивный комплекс пространственного распространения стрел. Она приобретает изобразительный характер не только «растекающейся» по землям угрозы, но и *стреляющего* оружия, летящего с высоты (из облаков) за пределы родного пространства, инверсионно репродуцируя символика чёрной грозовой тучи, мечущей стрелы-дождь на родную землю, воспроизведённую в эпизоде кануна битвы на Каяле.

В картину природы, символически воплощённую в хронотопе «Слова о полку Игореве» противостоянием «своего»-«чужого» пространств, вплетаются более опосредованно такие стихийные явления природной среды, как разливы, заболочивание, осушение, обмеление. Бунтующая и отступающая стихии дополняют группу поэтических образов мотивного комплекса света / тьмы.

В альтернативном пространственном мире «Слова» практически все перечисленные стихийные бедствия сохраняются в двойственной мотивировке, трансформируясь из признака «чужого» в «свой» и наоборот. Воинствующие стихии, выполняя в повествовании функцию как бы «побочных» результатов беспорядочных действий и «своих» и «чужих» персонажей, сменяют упорядоченность хаосом, равновесие неустойчивостью, норму антинормой, и наоборот. Об этой особенности «поведения» природы в «Слове» писал А.А. Косоруков: «Природа не укладывается в ложе мифологического мышления двоичными оппозициями, требует отказа от застывшего дуального осмысления и конструирования мира. В

силу этого стало возможным осознание Поэтом изменчивого характера природы»<sup>48</sup>.

Так, символами поражения становятся разливы, затопления, замутнения; отступление же стихии, победа над ней ассоциируются с обмелением. Вместе с тем, образ, в целостной поэтической системе атрибутирующий покорение пространства, в конкретной ситуации выступает как символ бедствия, утери пространства. То есть, «реакция» стихии может означать поражение врагов в результате победы русских воинов, с одной стороны, и победу врагов в итоге поражения своих героев, с другой. Примеры реализации подобной антиномии символических конструкций в мотиве «бунта» природных стихий весьма многочисленны.

Образы замутнённых рек и заболоченных мест тесно связаны с мотивом разливающейся стихии. Болото в топонимической карте «Слова» является одним из реальных географических атрибутов «чужого» пространства. Оно конкретно обозначено в сцене первого боя, когда победившие русские воины расточительно наводят гати захваченным «полоном»: «Орьтьмами, и япончицами, и кожухы начяша мосты мостити по **болотомь** и **грязивымь мѣстомь**» (374).

В комбинации же значений разливающихся и замутнённых рек заболочивание трансформируется в поэтическую метафору, становясь определяющей знаковой приметой нашествия и покорения русских городов «погаными» чужеземцами:

*Рѣкы мутно текуть, пороси поля прикрываютъ: <...> половци идутъ* (376);

*Уже бо Сула не течетъ сребреными струями къ граду Переяславлю, и Двина болотомъ течетъ онымъ грознымъ полочаномъ подъ кликомъ поганыхъ* (382).

Инверсированная пространственно-направленная семантика распространения замутнения рек и озёр в соединении с процессом осушения болот и ручьёв означает поражение враждебных сил вследствие завоевания их пространства объединённой ратью киевского князя: «<Святослав> наступи на землю Половецкую, притопта хльми и яругы, **взмути рѣки и озеры, иссуши потоки и болота**» (378). В данном контексте победа Святослава приводится как непосредственная позитивная антитеза поражению Игоря.

Разлив, если рассматривать его в отдельности от сопутствующих мотивных вариантов распространяющейся стихии, в одном эпизоде «Слова» реализуется в безальтернативном значении символа поражения сугубо для Русской земли, когда обобщённый образ стихийного разлива, несущего бедствие *всему* «своему» пространству, становится в «Слове» метафорой тоски и печали: «Тоска **разлиися** по Руской земли, печаль жирна **тече средь** земли Рускыи» (378). В данном фрагменте символика разлива-поражения осознаётся как непосредственное противопоставление образу осушения-победы в пределах родного пространства.

<sup>48</sup> Косоруков А.А. Гений без имени. М, 1986. С. 167.

Подобно тому, как варианты мотива распространения стихии наделяются агрессивными свойствами хаотических действий нападения, разрушения, разграбления, группа образов отступающих стихийных явлений включается в символику победного подчинения пространства. Движение стихии вспять сохраняет также амбивалентную направленность в зависимости от победоносных сражений в пользу «своего» или «чужого» миров.

Образ осушения / обмеления в «Слове о полку Игореве» включён в этикетные формулы воинских лозунгов-призывов к походам и победам над врагами Русской земли:

*Съ вами, русици, хошу главу свою приложити, а любо испити шеломомъ Дону (372);*

*Се бо два сокола слѣтъѣста с отня злата стола поискати града Тьмутороканя, а любо испити шеломомъ Дону (378);*

*Ты бо <Всеволод> можеши Вългу веслы раскропити, а Дон шелома выльяти (380).*

Осушение как победное одоление пространства входило в символическую комбинацию значений стихийных действий природы в выше рассмотренных эпизодах. Помимо этого, мотив осушения тесно соотнесён с характерной для мифологического мышления ассоциацией бедствия как лишения воды и испытания жаждой.

Б. Гаспаров писал, что в «Слове о полку Игореве» «несмотря на огромное разнообразие вариирования и большую отдалённость отдельных вариантов друг от друга и от той ядерной идеи, к которой они восходят, все варианты затмения, замутнения, всплеска в целом образуют неразрывную систему, каждый элемент которой имеет разветвлённую сеть бесспорных, текстуально закреплённых связей с другими элементами, в конечном счёте обязательно выводящих к ядерному символу затмения / гибели. Какие-либо два образа, взятые отдельно, могут на первый взгляд не иметь ничего сходного; но будучи включены в общую систему, они обнаруживают своё единство и связь через ряд бесспорных посредствующих звеньев»<sup>49</sup>. Свои теоретические рассуждения Б. Гаспаров иллюстрирует практическим анализом целого ряда подобных дистантных, но поэтически «скреплённых» мест, корректируя и комментируя при помощи разработанной им методики ряд «трудных» контекстов «Слова». Не всякие трактовки учёного можно принимать и разделять безоговорочно (впрочем, почти все комментаторы и переводчики «загадочного» памятника «грешны» в этом плане каждый по-своему, что, однако, не умаляет значения любого нового взгляда, а – закономерно – всё более и более приближает к истине). Но в чём бесспорно прав исследователь – это в утверждении, что «анализ логики развития и варьирования образов часто показывает, что первоначальный текст является не только возможным, но и предпочтительным по сравнению с позднейшими редакторскими поправками»<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Гаспаров Б. Поэтика ... С. 110.

<sup>50</sup> Б. Гаспаров. Поэтика ... С. 113.

Пополняя ряды «грешников», позволим себе не согласиться с весьма популярным толкованием слова *смага* как «греческий огонь» – «зажигательная смесь, использовавшаяся византийцами в морских сражениях и иногда применявшаяся половцами на суше». <sup>51</sup> Выражение «смагу людемъ мычючи» в памятнике входит в контекст, семантически символизирующий распространение скорби и горя на Руси после гибели дружины Игоря: «А Игорева храбраго плъку не крѣсити! За нимъ кликну Карна, и Жля поскочи по Руской земли, смагу людемъ мычючи въ пламянѣ розѣ» (378). Отсутствие, на наш взгляд, смысловой связи с «греческим огнём» попытаемся обосновать следующими соображениями.

Во-первых, в современном белорусском языке «смага» является одним из лексических эквивалентов русского слова «жажда». Классик белорусской литературы Янка Купала перевел это место буквально:

*І ўжо адважнага Ігара  
войска не ўскрэсіць!  
Па ім Карына заклікала, гледзя на **месяц**.  
Жэля на Рускай зямлі паняслася з трывогай,  
Смагу наводзячы людзям у **полюмя рогу** <sup>52</sup>.*

Из русских поэтов-переводчиков не сменил на «огонь» исходную лексему Андрей Чернов:

*Ибо кликнули  
Карна и Жля:  
Без дороги скачут,  
Людям **смагу мычут**  
В **пламенном роге!** <sup>53</sup>.*

В других популярных переводах в большинстве случаев принимается семантика «греческого огня»: «**пламя** мечучи огненным рогом» (С. Шервинский), «и **огонь** разметала из рога» (И. Шкляревский), «**огонь** роздмухуючи в розі полум'яному» (М. Рыльский); в синонимических вариантах: «в пламенном роге **пожар** разнося» (М. Деларю); «**жар** неся погребальный в пламенном роге» (В. Стеллецкий), «потрясая **искромётным** рогом» (Н. Заболоцкий), «кидая людям **жар** из пламенного рога» (С. Ботвинник), «і **пожар** в огневім розі по Русі помчали» (М. Максимович).

Во-вторых, во фразе «разбрасывать огонь из пламенного рога» ощущается определённая тавтология (sic: из огня да в полюмя = из беды в беду). В физической реальности «пламя» есть результат «огня», и оно сине-голубое, однако в художественно-изобразительном языке эти лексемы воспринимаются скорее как слова-синонимы, близкие по значению, в цветовой символике ассоциирующиеся с багрово-красно-алыми красками. «Пламенный» – эпитет, усиливающий экс-

<sup>51</sup> См.: Комментарий. БПБС. С. 460. Впервые: Айналов Д.В. Замечания к тексту «Слова о полку Игореве»

// Сб. статей к 40-летию уч. деят. А.С. Орлова. Л., 1934. С. 181-184.

<sup>52</sup> Купала Янка. Слова аб палку Ігаравым // Слово о полку Игореве. Л., 1985. С.325-326.

<sup>53</sup> Чернов А. Слово о полку Игореве // Там же. С. 238.

прессию (в полымя = в ещё большую беду). Не случайно чуткий к поэтическому слову слух талантливых литераторов подсказывал искать иные синонимы, уводящие от тавтологичности: «пожар», «жар», «искромётность». А. Степанов, очевидно, почувствовав поэтическую «неувязку» с «греческим огнём», построил художественный образ на антонимическом противопоставлении: «раскидывая пепел в пламенном роге».

В. Жуковский проассоциировал «смагу» с разоряющими землю войнами: «Жля поскакала по Русской земле, мча **разорение** в пламенном роге». Действительно, далее по контексту «Слова» запричитали и от горя, и от разорения русские жёны («Уже намъ своихъ милыхъ ладъ ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очима съглядати, а злата и сребра ни мало того потрепати!»). «Разлилась» туга-печаль по Русской земле и потому, что «погании сами, побѣдами нарищуше на Рускую землю, емляху дань по бѣлѣ отъ двора». К. Бальмонт в своём переводе сохранил предикат первоисточника «**мычут** пламя», что также семантически немаловажно. В архаическом восприятии разорение, осушение, обмеление, **жажда** пришли на **горемычную** Русскую землю в результате поражения и гибели Игоревой дружины.

Наконец, в-третьих, используя метод Б. Гаспарова, рассматривающего текст как «неразрывную поэтическую систему», когда образы, взятые порознь, в целом образуют «единство и связь» через посредствующие звенья, обратим внимание на семантико-лексическую параллель-перекличку метафорических образов в сцене плача Ярославны с интересующим нас контекстом: «Чему **мычещи** (ветер) хиновьскыя стрѣлки на <...> моя лады вои? <...> Чему (солнце) <...> простре **горячую** свою лучю на ладѣ вои? Въ поле **безводнѣ жажду** имѣ лучи съпряже, **тугою** имѣ тули затче» (384). В мысленном представлении Ярославны ветер **мычет** на воинов Игоря вражеские стрелы; изнурённые **жаждой**-поражением, и тугою-горем, побеждённые, «горемычные» русские витязи умирают. Карна же как олицетворение скорби и плача по погибшим, **смагу мычучи**, разметала на горе русичам, разнесла по Русской земле беду – трагическую весть о поражении и гибели их соотечественников в кровавом бою. При такой трактовке поэтического контекста можно предположить, что **пламенный рог** – это аллегорический образ *затмившегося солнца*, предвещавшего драматический исход похода Игоревой дружины, метафора, гениально преобразованная автором из сравнения, известного по летописи: «Знаменьє <...> въ солнци учинися **яко мѣсяць, из рогъ его яко уголь жаровъ исхожаше**»(II, 366) (см. также перевод Янки Купалы).

Итак, олицетворённая природа «Слова о полку Игореве», активно имплицированная в сюжетное повествование, представлена в собирательном образе стихийных сил. Чёткое размежевание на дифференциальные признаки «своего» и «чужого» пространств в мотивном комплексе отсутствует. Каждое из включённых в тот или иной эпизод явление природной среды получает смысловые оттенки в зависимости от того, какую ситуацию и в границах какого пространства они формируют.

## 3.2. Мир фауны: анималистическая символика

В пространственную модель «Слова о полку Игореве» органически включён мир живой природы. Едва ли можно найти ещё одно произведение не только в древнерусской книжности, но и в русской литературе вообще, где бы мир фауны был так разнообразно представлен и так гениально опоэтизирован, как «Слово о полку Игореве». Очевидно, источниками анималистической символики для автора явились не только фольклорные и мифологические заимствования, которые он творчески использовал, но и непосредственные наблюдения над живым миром фауны; очевидно также, что ему был ведом сам процесс охоты, предполагавший знание привычек и повадок зверей, их поведения. Но феномен анималистической поэтики «Слова», конечно же, обусловлен, прежде всего, уникальным литературным дарованием древнерусского безвестного гения, до сего времени удивляющего и поражающего читателя редкостными поэтическими находками.

В помощь учителю предлагается развёрнутый анализ аниматопэтики «Слова» в аспекте общеисследуемой пространственной оппозиции «центра-периферии». В обозначенном предметном ракурсе рассматриваются различные варианты литературного функционирования зверей и птиц. Критерии их дифференциации обуславливаются семантическими признаками, определяемыми мотивной структурой и контекстуальными связями каждого эпизода, имплицированного зоо- и орнитологическими образами.

Школьникам можно предложить самостоятельно составить диаграмму, иллюстрирующую перечень всех зверей и птиц, упоминаемых в «Слове». Важно подсчитать и количественные показатели для каждого представителя фауны, поскольку это должно помочь ответить на существенно важные вопросы: почему именно соколы, волки, вороны, лебеди, кони столь репрезентативны в тексте «Слова», почему в ключевых контекстах фигурируют исключительно эти звери и птицы?

Учитель может выбрать для темы урока конкретно интересующий его материал по следующим рубрикам:

1. Образы преимущественно реально-повествовательного плана.

2. Образы поэтико-семантического спектра, обозначенные изобразительной амбивалентностью, когда естественные повадки хищных зверей и птиц, их реакция на кровавую добычу непосредственно соносятся с символикой поражения (приметами кровавого исхода сражения).

3. Поэтические трансформации, выполняющие художественно-изобразительную функцию воплощения образа человека в образе животного.

В естественно-натуралистическом варианте предстают только боевые кони (комони). Их функция – воплощение скорости передвижения в пространстве. Следует обратить внимание учеников на существеннейший момент: на конях скачут только русские ратники; половцы нигде не показаны верховыми, хотя иной способ перемещения в пространстве для кочевого народа невозможен. Данный атипичный факт является наглядной иллюстрацией рассматриваемой проблемы как сугубо индивидуально-авторского отображения в художественном пространстве «Слова» двух миров-антиподов. Для Автора конница – принци-

альный атрибут ратных перемещений только русских витязей, контрастный по отношению к хаосной беспорядочности движения степняков.

Вторая группа представителей фауны – волки, орлы, вороны, галки. Здесь знаковым образом является волк. Образ хищного зверя полифункционален. Во-первых, волк – центральная фигура в группе поэтических тропов (сравнений, метафор, метонимий); во-вторых, волки включены в символику оппозиции «своё»-«чужое», определяя амбивалентную оценку физических качеств и пространственных перемещений персонажей; в-третьих, волк – главный актуализатор мотива оборотничества.

Из орнитологического изобразительного компонента необходимо подключить к обсуждению один из стержневых лейтмотивов исследуемой темы – позитивизацию индивидуально-личностных образов князей-соколов в сопоставлении с негативным воплощением вражьей орды в облике деструктивной птичьей стаи гусей-лебедей.

Третья группа – поэтические трансформации – оказалась самой представительной. Ассоциативные характеристики персонажей идентифицируются по определённым «зверино-птичьим» стереотипам. Здесь поэтически «играет» и внешнее сходство, и сугубо физические признаки, как акустические, так и кинетические.

Отдельного разговора в обсуждении аниматопэтики «Слова» заслуживают ещё два аспекта. Во-первых, анализ мотивной парадигмы, выявляемой символической цепью ассоциаций «соколы – птицы (лебеди, вороны, галки) – гнездо – обида». Во-вторых, художественный статус образа Девы-Обиды в поэтическом пространстве произведения. Обе проблемы принципиально-полюсичны и требуют дополнительного ознакомления со специальной литературой, поэтому разумно будет их обсуждение вынести на внеклассные мероприятия (факультативные занятия, диспут, конференцию домашнее сочинение, реферат и т.п.).

Зоологическая и орнитологическая темы разработаны в «Слове о полку Игореве» широко и многогранно, воаплощаясь и в натуралистических описаниях естественно-характерологических повадок тех или иных животных и птиц, и в художественно-аллегорическом их воспроизведении, и в образной метафористике. Колоссальное «представительство» обитателей фауны и их количественное упоминание в тексте явствует из следующего перечня:

ЗВЕРЬ (собирательный образ)	3;
ПТИЦА ( <i>ПТИЧЬ</i> ) (собирательный образ)	3;
ПТИЦА ( <i>ПТИЦЬ</i> ) (абстрактный образ)	5;
ЛЮТЫЙ ЗВЕРЬ	1;
СОКОЛ	16;
ЛЕБЕДЬ	5;
ВОЛК	9;
СОЛОВЕЙ	4;
ВОРОН	4;
КОНЬ ( <i>КОМОНЬ</i> )	7;

ОРЁЛ	2;
ГАЛКА	4;
ТУР	3;
ЗЕГЗИЦА	2;
СОРОКА	2;
ПАРДУС	1;
ГОГОЛЬ	2;
ЧАЙКА	1;
ЛИСИЦА	1;
КРЕЧЕТ	1;
ЧЕРНЯДЬ	1.
ГОРНОСТАЙ	1;
ДЯТЕЛ	1;
ПОЛОЗ	1.

Итак, представители фауны выступают в «Слове» как в функции реально-физических участников событий, так и в символично-метафорических трансформациях, сопряжённых с общей внутренней темой художественного произведения. В поэтическую плоть произведения включены различные варианты литературного функционирования многочисленных представителей мира фауны. Анималистическая тема открывает весьма широкие возможности для эстетического перевоплощения, что блестяще реализовал Автор в своём творении.

В самую малочисленную группу образов преимущественно реально-повествовательного плана входят, пожалуй, только боевые кони (комони). Обращает на себя внимание ряд деталей, характеризующих контексты, где фигурируют эти замечательные представители животного мира.

Первое, что бросается в глаза: только однажды встречается лексическое наименование «конь», и то в случае трудном, требующем дополнительной расшифровки. Таково контекстуальное осмысление фразы «тъй <Всеслав> клюками подпръся **о кони**, и скочи къ граду Кыеву» (в первоиздании: «подъпъръ ся окони»). Вероятнее всего, как полагают многие исследователи и комментаторы, речь идёт о конях, которых требовали у Изяслава восставшие киевляне, но получили их от Всеслава. Однако место это в «Слове» всё же остаётся «тёмным» и вполне может иметь другое объяснение. Приведём весьма любопытную интерпретацию А.К. Югова, который, ссылаясь на новгородский диалект и словарь В.И. Даля, предположил, что «*оконить*», «*оконити*» следует трактовать как «докончить» (ср.: «доконать») или «узаконить», а «*конить*» – бросать жребий<sup>54</sup> (sic: в русском языке «поставить на кон»; в белорусском: пераканаць – убедить; в польском: przekonać – убеждать).

В остальных же шести случаях фигурирует лексема «комонь», из них четырежды – с эпитетом «бръзый»: «А вьсядемъ, братие, на своя **бръзья комони**» (374); «Съдлай, брате, своя **бръзья комони**, а мои ти готовы ...» (374); «А Игорьъ

<sup>54</sup> См.: Югов А.К. Образ князя-волшебника и некоторые спорные места «Слова о полку Игореве» // ТОДРЛ. Т. XI. М.; Л., 1955. С. 14 - 20.

<...> взврьжесе на **бръзь комонь**» (384); « претръгоста бо своя **бръзая комоня**» (384). В приведённых примерах изобразительное значение отсутствует: наличие боевого коня так же естественно, как наличие оружейной снасти, рыцарских доспехов. Автор «Слова» оказался в данном случае весьма далёким от былинных и сказочных традиций фольклора, где, как правило, конь одухотворяется, являясь преданным слугой, мудрым советчиком и надёжным другом витязя. Обращает на себя внимание и тот факт, что как в «Слове», так и в летописных сюжетах на батальные темы, в отличие от западно-европейских литератур средневековья, ни разу не встречается конь, который имел бы индивидуальную кличку. Даже в былинно-сказочном эпосе Руси при всей трепетности отношения героя к любимому животному, конь определялся обычно по масти (например, Сивка-бурка). Замечательно, что Пушкин в «Песни о вещем Олеге», с присущим ему тонким стилистическим чутьём, учёл эту особенность: у него княжеский конь тоже эпически безымянен. Европейский же средневековый эпос утвердил иную традицию. Так, в «Песни о Роланде»<sup>55</sup> лошади имели собственные имена: «Не может граф Роланд за ними гнаться / Погиб его ретивый Вельянтиф» (123); «И первым Карл на бой вооружился : / <...> Потряс копьём, вскочил на Тасендюра, / На скакуна...»(165); «На скакуне Сореле граф Джерин / И граф Джерьер на бысторм Пассе-Серфе / Помчались вместе...» (82) и пр. В «Песни о Роланде» не только лошади, но даже и боевое оружие – меч Дюрандаль, принадлежащий главному герою, Морглейс – Гвенелону и прочие – получали имена.

Ещё один замечательный отрывок приведём в качестве иллюстрации – из «Младшей Эдды»:

*Кони асов зовутся так: Слейпнир, лучший из них, он принадлежит Одину, этот конь о восьми ногах. Второй конь - Весёлый, третий - Золотистый, четвертый - Светящийся, пятый - Храпящий, шестой - Серебристая Чёлка, седьмой - Жилистый, восьмой - Сияющий, девятый - Мохноногий, десятый - Золотая Чёлка, а Легконогий - одиннадцатый*<sup>56</sup>.

Впрочем, традиция эта восходит к более ранним временам. Хрестоматийный тому пример – конь Буцефал Александра Македонского. Из античной литературы уместно вспомнить колоритнейшие сцены «Илиады» Гомера<sup>57</sup>, где кони не только имели собственные имена, но и наделялись индивидуальными качествами и истинно человеческой душой, реагируя на смерть своего хозяина:

*Так произнесши, к коням обратился и к ним говорил он:*

<sup>55</sup> Текст «Песни о Роланде» цит. по кн.: *Песнь о Роланде*. М., 1958 (пер. Ф. Де ла Барта). Страницы указываются в скобках.

<sup>56</sup> Младшая Эдда. Л., 1970. С.33.

<sup>57</sup> Текст «Илиады» цит. по кн.: *Гомер. Илиада. Одиссея* // Библ. всемирн. лит. М., 1967 (пер. Н.И. Гнедича). В круглых скобках римскими цифрами указываются песни, арабскими - стихи. В исключительных случаях, когда возникает необходимость акцентировать точное значение образа или тропа, текст «Илиады» приводится по подстрочному переводу.

*Ксанф, и Подарг, и божественный Ламп, и могучий мой Эфон!  
Ныне, о кони, вы мне заплатите за корм свой роскошный ... (VIII, 184-186).*

*Кони Пелеева сына, вдали от пылающей битвы,  
Плакали стоя, с тех пор как почували, что их правитель  
Пал, низложенный во прах, под убийственной Гектора дланью (XVII, 426-428).*

В «Слове» же выражение «бръзья комони» традиционно включается в устойчивые словосочетания постоянных формул, присущих сугубо жанру воинских повестей. Даже в насыщенном поэтической тропикой эпизоде бегства Игоря, где стремительная динамика гонки, передающаяся в типологически-идентичных фольклорным приёмах превращений героя в разных особей живого природного мира – горностаю, гоголя, волка, сокола, только образ коня лишён экспрессии. Неотъемлемый субъект быстрой скачки, боевой конь, дважды упомянутый в сцене, выступает в реальной роли, непосредственно способствуя скорости передвижения, и всё с тем же определительным значением «бръзь» сам несёт своего седока:

*Комонь въ полуночи Овлурь свисну за рѣкою (384);*

*А Игорь князь поскочи горностаемъ къ тростию, и бѣлымъ гоголемъ на воду, възврѣжеса на брѣзь комонь, и скочи съ него босымъ вѣлкомъ, <...> и полетѣ соколомъ подѣ мѣлами (384).*

Пожалуй, только в одном фрагменте можно отметить символическую нюансировку образа, когда ржание коней (без традиционного сопутствующего эпитета), доносящееся из-за граничной реки, возвещает о победах русских воинов, прославляя родную землю («Комони ржуть за Сулою – звенить слава въ Киевѣ»).

И ещё одна существенная деталь, на которую следует обратить особое внимание, поскольку она является иллюстрацией интересующей нас проблемы художественной образности «своего»-«чужого» миров. «Комонь» в «Слове» является боевым соратником только русских воинов. Степные же кочевники, которых по самой их ментальности невозможно представить вне конного передвижения, ни разу не упоминаются верховыми (хотя Гзак с Кончаком и «ѣздить» вслед за бежавшим Игорем, кони их не упоминаются, то есть, значимо отсутствуют). Для автора «Слова» конница – атрибут ратных перемещений «своих» героев, один из определяющих признаков организованности, упорядоченности русского войска, противопоставленный деструктивному, непредсказуемому, хаотичному беспорядку боевых действий кочевников.

Вторая группа представителей фауны входит в поэтико-семантический ряд, обозначенный изобразительной амбивалентностью, когда естественные повадки хищных зверей и птиц, их реакция на кровавую добычу непосредственно соотносятся с символикой поражения – предопределяющим знаком кровавого исхода

сражения. Прежде всего следует отметить неоднократное употребление собирательного образа хищных представителей фауны, выраженного в «Слове» обобщающим лексико-семантическим определением *звери* и *птичь*. Хищники «кличут» беду на родную землю:

*Ночь <...> грозою **птичь** убуди, свистъ **звѣринъ** вста ... (374);*

*Уже бо бѣды его пасеть **птичь** по дубию, орли <...> на кости **звѣри** зовуть... (374);*

*Дружину твою, княже, **птичь** крылы приодѣ, а **звѣри** кровь полизаша (382).*

Аналогично отрицательную смысловую нагрузку несут конкретно обозначенные хищные звери и птицы – волки, орлы, вороны, галки, в реальной среде питающиеся падалью и трупами, поэтому сообразно их естественным поведенческим повадкам предрекающие смерть:

***Вльци** грозу въсрожатъ, <...> **орли** клеткомъ на кости <...> зовуть, **лисици** брешуть на чръленья щиты (374);*

*Тогда по Руской земли рѣтко ратаевѣ кикахуть, нѣ часто **врани** гряхуть, трупиа себѣ дѣляче, а **галици** свою рѣчь говоряхуть, хотятъ полетѣти на уедие (376).*

В третью, самую представительную группу мира фауны, включаются поэтические трансформации, выполняющие сугубо изобразительную функцию воплощения образа человека в образе животного или птицы. Ассоциативные характеристики осуществляются через определённые стереотипы: внешнего сходства, внутреннего уподобления по характерным признакам поведения, по чисто физическим качествам, в частности, акустическим (особенности голоса, звуковые и шумовые действия) и кинетическим (способность скоростного перемещения в пространстве). Использование поэтом разнообразных сравнений при создании образов Бояна, князей, русской дружины, половцев поражают точностью, детальностью оценки поведенческих особенностей зверей и птиц.

Большинство образов-сравнений в «Слове» неотъемлемо от их символического изображения. Поэтому возникают определённые трудности при разграничении сравнений и символических уподоблений. В этом случае прежде всего необходимо учитывать особенности архаического мировосприятия. Вера в возможности перевоплощения человека в объекты живой и неживой природы – это отголосок языческих представлений, в основе которых лежат убеждения о всеобщей взаимосвязи в окружающем мире и единстве человека с природой. Бытовавшие в архаике зоологические и орнитологические символы впоследствии трансформировались в литературные сравнения, метафоры, эпитеты. В поэтике «Слова» архаический мировоззренческий принцип стал основой образной тропики. Поэтому грани между индивидуально-авторскими характеристиками персонажей «Слова» через сравнения и их символической кодировкой зачастую сти-

раются, нивелируются. Разумеется, не всякое сравнение есть символ, но символ может быть и часто бывает тропом. Типичный тому пример – образ Бояна, растекавшегося «мыслию по древу, сѣрымъ вълкомъ по земли, шизымъ орломъ подь облакы», соловья старого времени, который «сиа плъкы ущекоталь, скача, славию, по мыслену древу, летая умомъ подь облакы, <...> рища въ тропу Трояню» (372).

Интересующая нас символическая отмеченность оппозиции «русские-половцы», интерпретированная на уровне анималистических противопоставлений, в «Слове о полку Игореве» передана в колоритнейших поэтических образах.

Положительная и отрицательная семантика отождествлений событийных коллизий и персонажей с конкретными представителями фауны (в подавляющем большинстве хищниками) осмысливается благодаря воспроизведению повадок зверей и птиц, из которых наиболее значимыми являются активность / пассивность действий и способ обитания в природной среде (организованно-гнездовой или стихийно-стадный / стаеобразный).

«Свой» мир представлен в «Слове о полку Игореве» ярче всего соколами. Символический образ князей-соколов – один из стержневых лейтмотивов памятника. Повествование начинается аллегорическим описанием соколиной охоты и завершается иносказательным диалогом отступивших от преследования сокола-Игоря врагов. Уподобление князя соколу обусловлено позитивной ассоциацией с реальными качествами птицы. Сокол – непревзойдённый охотник, обученный, умелый, ловкий преследователь, отважно атакующий своих противников. Сокол – птица простора, высокого парения («яко соколь на вѣтрѣхъ ширяся, хотя птицю в буиствѣ одолѣти»). Символика образа, как отметил А.А. Косоруков, выражает и мысль, что «Соколам Высокого Полёта для победы над сильным врагом необходимо, кроме мощи, обладать солидным опытом и умением. Врагов надо бить так, чтобы Родина (своё гнездо) в итоге были надёжно защищены, а не так, как Игорь, результатом похода которого было, помимо разгрома его войска, новое опустошительное нашествие врага на Русь»<sup>58</sup>. Оба выявленных смысловых значения в памятнике словесно и ситуативно обозначены:

*Се бо два сокола слѣтѣста съ отня стола злата <...>. Уже соколома крильца припѣшали поганыхъ саблями, а самую опуташа въ путины желѣзны. / Коли соколь в мытехъ бываетъ, высоко птиць възбиваетъ, не дастъ гнѣзда своего въ обиду (378, 380).*

Горе соколу, лишившемуся способности летать, – беда князю, сделавшемуся «пешим». На сообщение бояр, констатировавших поражение и позорный плен русских князей-соколов иносказанием о подрезанных крыльях и железных путях, Автор ответил мудрой сентенцией, вложенной, как водится, в уста киевского князя.

---

<sup>58</sup> Косоруков А.А. Гений ... С. 103.

В символической системе «Слова о полку Игореве» выстраивается сложная парадигма образов в связи с цепью ассоциаций «соколы – птицы (лебеди, вороны, галки) – гнездо – обида».

Одно из звеньев этой цепи – мотив погони. Будучи включённым в оппозицию «своё»-«чужое», внешне чуть ли не «клишированное» уподобление русских князей соколам, а врагов – перечисленным птицам приобретает в произведении особый внутренний смысл. Антитеза «русские-половцы» в поэтической структуре «Слова» разрешается ситуативно как противопоставление индивидуально-личностного и массово-стихийного, стаеобразного врага. Образ князя-сокола непременно наделяется индивидуально-личностными чертами. Сокол «*въ мьтехъ*» – «в летах», достигший зрелости – характеристика старшего князя-сюзерена Святослава Всеволодовича; младшие, вассальные князья – соколы, слетевшие с «отня злата стола», которым «*крыльця припѣшали поганыхъ саблями*»; молодые князья – «сокольци». Игорь полетел «соколомъ», птиц бья; но соколы – и метафорический образ «перстов» Бояна, который так же направляет их в погоню за стаей лебедей, как Игорь преследует врагов, как старший князь благословляет младших вассалов в поход, который нередко изображается погоней за лебедями или галками.

Если в характеристике «своего», русского князя-сокола заложено личностное начало, то враги-чужеземцы – это чаще всего стая. Стаеобразность, стихийность, хаосность получила и лексическую отмеченность: не собирательный образ – «птичь», – как он фигурировал в символических картинах предвестия кровавой битвы, а некое абстрактное множество – «птиць», то есть орда, неорганизованная стая: «О, далече заиде соколь, **птиць** бья, к морю!» (378); «сокол <...> высоко **птиць** възбиваеть (380); «соколь <...> хотя **птицю** въ буиствѣ одолѣти»(382).

Традиционно уподобление вражьей орды галкам и воронам, восходящее к поэтике устного народного творчества. Автор активно использует характерные для фольклора отрицательные сравнения-параллелизмы и постоянные эпитеты:

*Не буря соколы занесе чресь поля широкая – галици стады бѣжатъ къ Дону Великому (372);*

*Не было онъ обидѣ порождено ни соколу, ни кречету, ни тебѣ, **чръный воронъ**, поганый половчине (374).*

Чёрный ворон – типичный для народной поэзии мотив с отрицательной модальностью: в былинах, сказках, песнях образ ворона олицетворял «тёмные», вражеские силы. Наиболее ярким примером подобного сопоставления является фрагмент из быliny «Илья и Соловей»:

*Нагнано-то силушки **черным-черно**,  
А й **черным-черно**, как **чёрна ворона** <sup>59</sup>.*

Уподобление чужаков лебединой стае – индивидуально-творческая версия характерной фольклорной образности. В народных песнях, сказках лебедь чаще

<sup>59</sup> Русский фольклор. Хрестоматия. / Сост. Т.В. Зуева, Б.П. Кирдан. М., 1998. С. 193.

всего, особенно если это особь женского рода, олицетворяет светлое и чистое начало. В былинах же лебеди обычно являют собой один из символов враждебного чужого мира. Богатырский подвиг неотъемлемо сопряжён с победой над многочисленной враждебной птичьей стаей. В этой связи можно говорить о прямой перекличке или даже влиянии на «Слово» традиции былинного эпоса: «Тогда пущашеть 10 соколовъ на **стадо лебедѣй**» (372), «Крычать телеги полунощы, рци **лебеди роспущени**» (374); «полетѣ соколомъ <...>, избивая **гуси и лебеди...**» (384). А.А. Косоруков считает, что в эпизоде бегства Игоря «лебеди не получают символического статуса», а сочетание «гуси и лебеди» употреблено со значением «птицы, на которую охотится и сокол, и человек»<sup>60</sup>. На наш взгляд, появление гусей в сопровождении лебедей здесь несколько не диссонирует с предшествующими образными вариантами, а ещё более усугубляет их отрицательную окраску. Именно в лексическом сочетании «гуси-лебеди» птицы в известной народной сказке олицетворяют враждебный мир. В русских былинах подобная интерпретация также встречается не единожды («Волх Всеславьевич», «Илья Муромец и Калин-царь»):

*Он обвернётся ясным соколом  
Полетел он далече на сине море,  
А бьёт он гусей, белых лебедей ...;*

*То он ехал по раздольищу чисту полю  
И подъехал он ко войскам ко татарским.  
Не ясен сокол да напущашет на гусей на лебедей ...*

61

«Лебединая» тема символически фигурирует ещё в одном фрагменте «Слова»:

*Въстала **Обида** въ силах Дажь-Божя внука, вступила дѣвою на землю Трояню, въсплескала **лебедиными крылы** на синѣмъ море у Дону (378).*

Мифологическая персонификация Дева-Обида благодаря такой характерологической художественной детали, как *лебединые крылья*, приобретает облик птицы, причастной к враждебному пространству. Входит ли Обида-лебедь в поэтический ряд образов с негативной отметиной «чужемирия» или это персонаж внеположенного данному аспекту значения? Семантика образа весьма сложна. Дева Обида-лебедь трактуется комментаторами как «персонифицированное олицетворение несчастья, горя, скорби»<sup>62</sup>. Вместе с тем, учёные высказали много иных различных предположений о поэтических истоках этого образа. Самое распространённое мнение – о фольклорных корнях мотива. Указывалось также и

<sup>60</sup> Косоруков А.А. Гений ... С. 104.

<sup>61</sup> Русский фольклор... С. 183, 208.

<sup>62</sup> См.: Комментарий. БПБС. С. 459.

на сходство образа с мифологической девой-воительницей<sup>63</sup>, даже с Антибогородицей, женским олицетворением зла, от которого страдают христиане, аллегорическим соответствием «женскому эквиваленту царя-Антихриста»<sup>64</sup>. А.А. Косоруков уверенно включает образ в символику чужемирия. Обида, по его мнению, «подымала половцев с насиженных мест, и это означало, что она подстрекала их к новым походам»<sup>65</sup>.

Но в любом оговорённом случае Обида – это обида междоусобиц, которые привели князей к прекращению борьбы с половцами:

Усобица княземъ на поганя погыбе, рекоста бо брать брату: «Се мое, а то мое же». И начяша князи про малое «се великое» мльвити, а сами на себѣ крамолу ковати, а погании съ всѣхъ странъ прихождаху побѣдами на землю Рускую (378).

Прямой переход в пределах одного фрагментарного текстового отрезка от метафористики лебединого плеска Обиды к фактографической картине княжеских усобиц свидетельствует о непосредственной смысловой соотнесённости соседствующих предложений и их субъектов – Обиды и усобицы. Поэтому можно предположить, что в данном контексте Автор ведёт речь не столько о разрушительных последствиях поражения Игоревой дружины, сколько о причине этого поражения – о междоусобных распрях князей.

Д.С. Лихачёв отметил, что лексема «обида» в древнерусском языке употреблялась для обозначения действий, нарушающих княжеские феодальные права и княжеское достоинство<sup>66</sup>. Данная семантика представляется наиболее ёмкой и соответствующей содержательному наполнению понятия «обида», особенно в контекстуальной соотнесённости со словами «усобица», «котора». Что есть усобица, как не нарушение прав и достоинства князей, как не «обида»? Усобица – страшный враг для Киевской Руси и её народа, разрушающий, дестабилизирующий изнутри единое пространство родной земли ещё больше, чем внешние набегги кочевников. Так было в век «дедов»:

*Тогда при Олзѣ Гориславичи сѣяшется и растяшеть усобицами, погыбашеть жизнь Даждь-Божя внука, в княжих крамолахъ вѣци человекомъ скратишась. Тогда по Руской земли рѣтко ратаевѣ кикахуть, нѣ часто врани граяхуть... (374).*

Так происходит и во времена «внуков», когда непрекращающиеся «которые» открыли «ворота» степнякам на Русь («усобица князѣмъ на поганя погыбе»).

<sup>63</sup> См.:Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3 Т. Т. 3. М., 1865-69. С. 189-191.

<sup>64</sup> См.: Клейн Й. «Слово о полку Игореве» и апокалиптическая литература // ТОДРЛ. Т. XXXI. Л., 1976. С. 104-115.

<sup>65</sup> Косоруков А.А. Гений ... С. 72.

<sup>66</sup> См.: Лихачёв Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура ... С. 188.

Именно в момент политической нестабильности, когда князья «сами на себе крамолу коваху», враги устремляются к лёгкой добыче, «побѣдами нарищуше на Рускую землю». Агрессивность половцев ещё более усугубляется после поражения Игоревой дружины, о чём свидетельствует и летопись:

*Поганыи же половци, побѣдивъше Игоря с братьею, и взяша гордость велику и скупиша весь языкъ свой на Рускую землю. И бысть у нихъ котора; молвяшетъ бо Кончакъ: «Поидемъ на Киевъскую сторону, гдѣ суть избита братья наша и великый князь нашъ Бонякъ», а Кза молвяшетъ: «Поидем на Семь, гдѣ ся осталѣ жены и <...> дѣти: готовъ намъ полонъ собранъ, емлем же города без опасы». И тако раздѣлишася надвое (II,358).*

Кончак осадил Переяславль, князь Владимир едва не погиб, с трудом вырвавшись из боя, будучи израненным тремя копьями. Половцы отошли от Переяславля, только когда «услышали», что соправители Святослав и Рюрик направились по Днепру против них. Но русские князья опоздали, ожидая напрасно Давида со смолянами, и не сумели догнать половцев. Войско же Кончака, отступая, осадило Римов, полонив всех оставшихся в городе жителей. С горечью писал об этом и Автор «Слова о полку Игореве»: «Се у Римъ кричатъ подѣ саблями половецкими, а Володимиръ подѣ ранами. Туга и тоска сыну Глѣбову!» (380).

Впрочем, как известно из летописи, взаимоотношения Киевской Руси и Половецкой степи были не только враждебными, но и добрососедскими. «Только это добрососедство усложняли распри русских удельных князей, которые – не однажды бывало – привлекали половецкие войска для сведения счётов друг с другом. И чем сильнее был накал борьбы у князей между собой, тем реальней единой враждебной стеной вставали на востоке Руси половцы. Автор «Слова» осознавал, к чему ведут междоусобицы, видел, насколько ненадежны добрососедские отношения с ханами, симпатий к которым он не проявлял, не преминув сказать, возможно, и про сватовство Игоревы сына к Кончаковне: «сваты попоиша» кровью славян, воины Игоря на берегу Каялы «сами полегоша за землю Русскую»<sup>67</sup>.

Отметим, что в эпизодах, предшествующих описанию поражения дружины Игоря, мотив «обиды» от внешнего врага отсутствует. Он появляется позже: сначала в образе Девы-Обиды, затем – в мотиве «обиды сего времени». Прежде всего, укрупняется коварная роль обиды внутренней, которая, «убуди жирня времена», обессиливает страну, делая её лёгкой добычей для половцев. Тем самым Автор «Слова» выступил против княжеского сепаратизма, против усобиц как главного политического зла эпохи. Поэтому и прозвучал призыв к консолидации всех уделов в единое, сильное, монолитно-сплоченное отечество, дабы не было оно «обиде порождено» чёрному ворону-Половецкому полю, не позволяло врагам вторгаться в свои пределы, не давало удобного повода посягать на родное пространство – призыв загородить полю ворота «за обиду сего времени, за землю

<sup>67</sup> Лойко О.А. Слово о походе Игоревом // Старобелорусская литература. Минск, 2001. С. 123.

Русьскую, за раны Игоревы». Эта «обида сего времени» – также для автора «фактор объединяющий. Игорю было нанесено не только поражение, но и обида, которая, требовала, сообразно моральным нормам того времени, мести и отплаты, и, конечно же, мечом»<sup>68</sup>.

Идеологическое и моральное неприятие древним поэтом-патриотом усобиц манифестируется на протяжении всего рассказа о поражении северских князей. Для автора феодальная распря – главное зло, породившее «тугу» и «тоску» родной земли. Поэтому причины поражения Игоря рассматриваются как результат внутренней политической и идеологической нестабильности Руси – растерзанного междоусобной борьбой государства. Это «зло» он и олицетворяет, гениально используя художественный приём персонификации морального понятия «обиды» в образе Девы-лебеди.

Немалый интерес в этой связи представляет, конечно, не столько генетическая, сколько типологическая переключка древнерусской Девы-Обиды со знаменитым гомеровским образом – богиней Атой, которую Н.И. Гнедич в своём переводе «Илиады» на русский язык (вполне допустимо, что не без влияния «Слова о полку Игореве») назвал именно Обидой:

...Богиня могучая все совершила,  
Дщерь громовержца, Обида, которая всех ослепляет...  
(XIX, 126-131) [см. подробнее: 5.2.]

Создатель «Слова о полку Игореве» индивидуально осмыслил образ Обиды. Вписав его в единый орнитологический ряд, он придал ему фольклорный колорит и политическую злободневность. Для актуализации центральной идеи произведения Автору необходимо было подчеркнуть, что трагическая гибель дружины Игоря могла быть предотвращена, если бы прекратились внутренние «которы», если бы, объединившись, князья-соколы дружно изгоняли врагов-птиц, не давая своего *гнезда* – родовой земли – в *обиду*.

Понятие *гнездо*, упоминаемое в «Слове» в нескольких контекстах, также маргинально вплетается в анималистический поэтический комплекс. Гнездо – это метафорический эквивалент рода, дома; соотносить его с образом Русской земли, на наш взгляд, было бы не совсем осмотнительно. На языке метафорического иносказания – каждая птица вьёт своё гнездо. Символическая семантика гнезда – прочность, крепость родовых связей. В тексте «Слова» подобную отмеченность заслужили только Ольговичи и Мстиславичи – «Ольгово хороброе *гнѣздо*» и «не худа *гнѣзда* шестокрилци». Любопытно, что создатель «Слова» обошёл вниманием клан Всеволода Владимиро-Суздальского, где сам глава остался в истории с многозначительным прозвищем Большое Гнездо. Всеволод Юрьевич в памятнике представлен гиперболизированно могучим, «великим» (он самотитуловался великим князем), но – в «отдельности» от своего знаменитого «гнезда». А вот Ярослав Галицкий, с лёгкой руки поэта, на века останется Осмомыслом, поскольку это его прозвище известно только по «Слову».

<sup>68</sup> Там же. С. 124.

В образном комплексе, ознаменованном орнитологической символикой, наиболее интересным в плане семантико-функциональной изобразительности представляется фрагмент, в который включена характеристика Ольговичей, где сфокусированы все рассматриваемые лексемы – сокол / ворон / гнездо / обида:

*Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо. Далече залетѣло! Не было оно обидѣ порождено ни соколу, ни кречету, ни тебѣ, чръный воронь, поганый половчине! (374).*

Отмеченные образы в тексте памятника соединяются параллелями в единый сложный художественный символ, что мы и попытаемся далее проиллюстрировать.

Исследуя поэтику «Слова о полку Игореве», неоднократно приходится решать проблему: все ли метафоры, эпитеты, сравнения, метонимии создают семантически и функционально параллельные образные конструкции, «скрепляясь» в общей символической системе, или есть внеположенные основным изобразительным вариантам аспекты. Один из них – в процитированном отрывке. Как в сквозную лейтмотивную линию, «клишированную» сравнением соколов с русскими князьями, «вплелось» отклонение – антонимическое противопоставление князей «Ольгова гнезда» тем же самым князьям-соколам, да к тому же ещё в однородном синтаксическом ряду с половцами-воронами?

«Ольгово гнездо» представлено в данном фрагменте собирательным образом храбрых северцев, потомков Олега Святославича, умеющих отстаивать достоинство и честь своего прославленного древнего рода, который не был порождён «обиде» ни для какого врага. Представители Ольгова клана (так же, как и Всеслава Полоцкого), были вообще своеобразными одиозными личностями в истории Киевской Руси. Автор «Слова» без намёков, без какого-либо иносказания, прямо «в лоб» ставит Олегу в вину разжигание междоусобиц: «мечемъ крамолу коваше и стрѣлы по земли сѣяше». Парадоксальным образом поэт, осуждая жестокими словами «крамолу» родоначальника, всё же с неприкрытой симпатией относится к «Ольгову хороброму гнезду». А ведь действительно, князь-изгой своей отчаянной борьбой против «обиды», за достоинство и честь рода вызывает чувство уважения. И прозвище *Гориславич* в большей степени ассоциируется не с «горем», которое он своими «крамолами» принёс Русской земле (поскольку, скажем, Мономаховичи не меньше, чем Ольговичи, вели междоусобную борьбу за территориальное господство и расширение политической и идеологической сфер влияния своего рода), а с историей «горемычных» скитаний князя-изгоя, созвучных судьбе его прабабушки – гордой изгнанницы Рогнеды-*Гориславы* Полоцкой. Своеобразное резюме всей политической деятельности и моральному облику исторической фигуры – князя черниговского и тмутороканского – подвёл в своем исследовании Л.Н. Гумилёв, констатировав со ссылкой на летописные источники, что «Олег Святославич считал бессмысленными походы в Степь, заменяя их мирными переговорами и династическими браками. <...> Олег Святославич за прожитые им 60 лет не совершил ничего позорного. Наоборот, если и был на Руси рыцарь без страха и упрека, так это был он – последний русский

каган. Характеристика его в «Слове о полку Игореве» представляется пристрастной и несправедливой»<sup>69</sup>.

Впрочем, Гумилёв сам пристрастен в своей характеристике Олега Святославича. Черниговский князь был не лучше и не хуже других. Он был сыном своей эпохи, типичным представителем большой группы князей, ведущих захватнические войны ради политических амбиций и захвата владений. В «Повести временных лет» он охарактеризован отнюдь не как «рыцарь без страха и упрёка»:

*...Приде Олегъ с половци ис Тьмуторокона, и приде Чернигову, Володимерь же затворися в градѣ. Олегъ же приде к граду и пожже около града, и манастырѣ пожже. Володимерь же створи миръ съ Олгомъ, и иде из града на столъ отень Переяславлю; а Олегъ вниде в град отца своего. Половци же начаша воевати около Чернигова, Олгови не възбраняющю, бѣ бо самъ повелѣлъ имъ воевати (I, 234, 236).*

Но, с другой стороны, и Владимир Всеволодович Мономах постоянно нападал на соседние земли. Он воевал с минским князем Глебом, враждовал с Ярославом Волынским, ссорился со своим двоюродным братом Святополком. Летопись сохранила реакцию боярства на эту ссору, реминисцированную потом практически дословно в «Слове о полку Игореве»: «Почто вы распря имата межи собою? А погании губять землю Русьскую» (I, 228). И хотя по летописи в решении спора оказывался прав Мономах («Володимерь хотяше мира, Святополкъ же хотяше рати»), абсолютным миротворцем и миролюбцем и этот князь не был, о чём можно судить даже по числу тех походов, которые он описал в своей автобиографии.

Случаев взаимных «катор» в истории феодального государства несть числа. Суть не в том, кто плох, а кто хорош среди всех князей русских. Главное для нас – политическая и морально-этическая позиция Автора «Слова о полку Игореве». Феодальная эпоха не менее всякой другой была политизирована и идеологизирована; её литература в известной мере тоже была подвержена цензуре и конъюнктурным пристрастиям. «Слово о полку Игореве» не хронографическая запись, поэтому мы не должны относиться к нему как к историческому документу. Автор не скрывал своих симпатий – он целиком на стороне Святослава Киевского, который, как и Игорь Новгород-Северский, был внуком Олега Гориславича, следовательно, представлял то же родовое «гнездо». Ведь о Рюрике, соправителе Святослава, Автор упоминает лишь мельком. А летопись того времени, наоборот, находилась в сфере влияния Рюрика. Стоит ли удивляться, что деятельность дуумвиров разными источниками освещалась по-разному?

Существеннее другое: гражданская позиция Автора «Слова», смелого поэта-публициста, правдива и бескомпромиссна. Будучи субъективно пристрастным апологетом киевского князя, поэт-гражданин абсолютно объективен в своём обличительном приговоре «крамольному» Олегу Святославичу, и, что важнее всего, не кому-либо иному, а именно ему – Гориславичу, родоначальнику «Ольгова

<sup>69</sup> Гумилёв Л.Н. Древняя Русь и Великая Степь. М., 1992. С. 320-321.

хороброго гнезда», причём, при живом и здравствующем внуке, великом князе Святославе Киевском. При всех личных симпатиях к Ольговичам, Автор «Слова» сумел подняться над династическими интересами и сказать правду о Нежатиной ниве, а затем и Каяльском разгроме. Поэт выявил для своего времени уникальное качество – оставаться пронизательным, принципиальным, объективным не только в высказанных морально-идеологических сентенциях, но и в художническом взгляде на происходящие события. Этим также обусловлен литературный феномен «Слова о полку Игореве» – произведения не только высокой поэтики, но и высокой публицистики.

Но вернёмся к исходному контексту. Оппонентами Ольговичей, не дающих своё родовое «гнездо» в «обиду», названы соколы, кречеты и вороны. Если рассматривать второе звено метафорического выражения в антонимическом противопоставлении первому, а акцентно-ключевой вершиной фразы считать лексику «обида», то в иносказании прочитывается откровенная симпатия к северским князьям: чуть ли не отеческая тревога за то, что «далече залетели», и одновременно гордость за их храбрость, бесстрашие, стремление отстаивать честь и достоинство своего «буйного» рода и перед любым «соколом» или «кречетом» – князем-оппонентом, и перед «вороном» – врагом-«половчином». При таком прочтении метафорический «сокол» не «выпадает» из общей цепи сквозного символично-метафорического образа, а вплетается опосредованно, актуализируя при этом лексическое значение «обида» в её семантическом эквиваленте, интерпретированном Д.С. Лихачёвым как «нарушение княжеских прав и достоинства».

Мотив гнезда звучит в аллегорическом диалоге Кончака и Гзака, преследующих беглеца Игоря. В данной сцене образ органично и весьма уместно вплетён в контекст, акцентируя аспект сугубо родовых и семейных, в частности, матримониальных проблем: если «сокол»-Игорь в родное «гнездо» улетел, как же всё-таки распорядиться, размышляют половецкие ханы, судьбой молодого «соколича» Владимира (см. текст: «Аще **соколь** къ **гнѣзду** летить ...». (С. 386).

В тексте «Слова» понятие «гнездо» встречается и в качестве метафорического сравнения – приметы «чужого» пространства: «По Руской земли прострошася половци, аки **пардуже гнездо**» (380). М.Ф. Мурьянов, размышляя о мотиве «гнезда» в «Слове», высказал мнение, что гнездо – это не твердыня, не нора. По поводу «Ольгова хороброго гнезда» он писал: «<В данной фразе – А.Ш.> выступило иное значение слова: беззащитность перед возмездием за содеянное Олегом, вина рода за грех предков»<sup>70</sup>. С подобным утверждением трудно согласиться. Мысль, что для хищного зверя (но не птицы) гнездо, в отличие от норы или берлоги, не является твердыней, имеет определённое рациональное зерно. Однако же, на наш взгляд, как «своё» гнездо, так и «пардуже», имплицированы в «Слове» с иной поэтико-семантической мотивацией. Во-первых, оба образа в символической антитезе «русские-половцы» выявляют противостояние «рода Ольгова» и «рода Шарукана». А.А. Косоруков верно заметил, что «гепард – чужой хищник, так же, как и половцы – чужие <...> разбойники. Гепард – быстрый хищник, от которого спастись очень трудно, но и половецкие налёты все-

<sup>70</sup> Мурьянов М.Ф. «Слово о полку Игореве» в контексте ... С. 48.

гда бывали стремительными и зверски беспощадными. Хищнические набеги половцев на Русь обобщены в художественном символе «Род Гепардов», конструктивным принципом которого является оппозиция «Своё-Чужое»<sup>71</sup>. Во-вторых, Автор «Слова» никогда не умалял силы, ловкости, хитрости, вражеского войска. В описаниях набегов половцев при всей неорганизованности их пространственных перемещений и действий («неготовыми дорогами побегоша», «крычатъ телѣгы полунощы, рци лебеди роспущени»; «кликомъ поля прегородиша» и пр.) Автор рисует объективную картину, используя, если можно так выразиться, поэтический потенциал оксюморонного принципа описывать «организованный беспорядок» или, наоборот, «хаосный порядок». Так оказалось в сравнении с «пардужим гнездом», в метафоре «стязи глаголють» (см. 4.2.), а ещё более выразительно выявилось в контексте «Гзакъ бѣжитъ сѣрым влъком».

Образ хищного волка – один из самых репрезентативных в анималистической системе «Слова». Он включён в оппозицию «своё»-«чужое» символизируя ловкость и сноровку, силу и сплочённость, скорость и диапазон перемещений в пространственных пределах как Русской земли, так и Половецкой степи.

Волк - неотъемлемый персонаж фольклорных и литературных (оригинальных и переводных) произведений древнего периода. В архаических художественных моделях представлены, как отметила В.Л. Виноградова<sup>72</sup>, три эмоционально-образные линии символично-семантического функционирования слова «волк», определяющие различные позиции в сфере изобразительно-поэтического: это может быть зверь с условно заданной положительной, во-первых, или отрицательной, во-вторых, смысловой нагрузкой, и, в-третьих, может трансформироваться в характерный для архаики образ человека-оборотня. В древнерусских книжных памятниках мотив оборотничества, в отличие от устной сказочной и былинной традиции, весьма редок. Сравнения с волками в оригинальных текстах обычно входят в художественные формулы метафористического языка с негативной оценочной нюансировкой, как это, к примеру, представлено в «Повести временных лет»: «Аще ся въвадитъ **волкъ** в овцѣ, то выносить все стадо, аще не убьютъ его; тако и се, аще не убьемъ его, то вся ны погубить» (I, 68); в «Поучении» Владимира Мономаха: «И облизахутся на нас (половцы – А.Ш.) аки **волци** стояще, и от перевоза из горъ (I, 404); в «Молении» Даниила Заточника: «Но не възри на мя, господине, аки **волкъ** на ягня, но зри на мя, аки мати на младенецъ» (II, 388). Позитивный оттенок в художественном решении образа В.Л. Виноградова заметила в переводной «Александрии: «Яко перси овцы нарекутся, а македоняне **волци**, передъ единымъ же **волкомъ** много овецъ бегаеть»<sup>73</sup>.

В «Слове о полку Игореве» образу волка отводится одно из самых ответственных мест. «Вездесущий» серый хищник в цепи метафорических трансформаций, имплицированных анималистической символикой, количественно занимает вторую – после сокола – позицию. Интенсивность использования характера ес-

<sup>71</sup> Косоруков А.А. Гений ... С. 96.

<sup>72</sup> См.: Виноградова В.Л. Слово волк в древнерусском языке и «Слове о полку Игореве» // Русская речь. 1981. № 6. С. 291-295.

<sup>73</sup> Виноградова В.Л. Слово волк... С. 292.

тественных повадок хищного зверя и его легендарно-мифологических «превращений» настолько продуктивна, что позволяет говорить об уникальности и универсальности художественного статуса волка в поэтическом пространстве «Слова».

Образ волка полифункционален и семантико-символически многозначен. В-первых, он – центральная фигура в группе поэтических тропов: сравнений, метафор, метонимий, олицетворений. Во-вторых, образ волка включён в символику оппозиции «своё»-«чужое», определяя двойственную оценку физических качеств и пространственных перемещений персонажей. Наконец, в-третьих, волк актуализирует мотив оборотничества как один из доминантных в вертикальной структуре хронотопа произведения.

В горизонтальном противостоянии двух пространств амбивалентное семантическое функционирование образа волка можно с полным на то основанием назвать одной из замечательных художественных находок автора. Поразительно метко сравнение дружины Всеволода с волчьей стаей: «скачють, **акы сѣрыи вльци** въ полѣ». Действительно, волки в естественных условиях обитают организовано – стаями, возглавляемыми опытным, матёрым вожаком – старейшиной «рода»; по своим повадкам это быстрые, сплочённые, сильные, храбрые звери. И не случайно Автор, используя параллелизм, аналогичными качествами наделяет кочевников: «Гзакъ бежитъ **сѣрымъ влькомъ**». Идентификация образного уподобления стремительных пространственных передвижений как русских, так и половцев именно волчьей стае позволяет раскодировать ситуацию: Автор даёт понять, что соперник силён, быстр и агрессивен, что орда степняков и дружина Всеволода равновелики в своём противостоянии. Северцы должны осознавать: впереди борьба с опасным врагом, не уступающим силой и храбростью русским витязям.

Сравнения с волками позволяют характеризовать не только субъективный физический фактор, но и степень активности персонажей. Скорость, максимальная динамика, широта пространственных передвижений достигаются предельной концентрацией глаголов движения, лексически воспроизводящих поведение и способы перемещения сильного зверя в естественной среде. Все – и позитивные, и негативные – волчьи персонификации активны: Боян *рыскал* в «тропу Трояню чресь поля на горы», куряне *скачють*, Гзак *бѣжитъ*, половцы *нарищуще*, Все-слав *скочи* (трижды), *рыскаше*, *дорискаше*, *прерыскаше*, Игорь *скочи*. Из парадигмы активно-динамичных пространственных действий персонажей-волков выпадает только Овлур, который «*влъком потече*», (впрочем, и Боян в первой характеристике также *растекался* волком по земле), хотя проводник Игоря избражён быстрым и активным. Даже собственное имя Овлур (Влурь) в некотором роде созвучно «волку» (в Ипатьевской летописи он – Лавр). Образ половецкого проводника ассоциируется со сказочным героем, сподвижником и помощником Ивана-царевича. Будучи «вторым лицом» тандема беглецов, находящимся в услужении, он закономерно уступает в активности хозяину.

В целом же, динамичная картина побега Игоря из плена представлена целой серией кинетических и акустических уподоблений, призванных передать стре-

мительность его движений в облике разных зверей и птиц. Эпизод вообще поражает невероятным обилием параллелизмов, лексических и фонетических повторов, метафорических конструкций, которыми поэт ярко живописует и озвучивает олицетворённый мир природы. При этом имя Игоря повторено шесть раз, трижды его титул и комонь, дважды упомянут Овлур; троекратно употреблено сравнение с волком: сначала Игоря, затем Овлура, дважды – уподобление князя традиционному соколу, «избивающему» гусей и лебедей, с которым как с предметом сравнения «рифмуются» горностай и белый гоголь.

В хронотопе «Слова о полку Игореве» интересным представляется типологическое сходство образов князей Игоря и Всеслава Полоцкого. Б. Гаспаров вообще назвал их «двойниками». Соотнесение характеристики Всеслава – волка-оборотня с Игорем, превращавшимся во время побега из плена в разных зверей, позволило Б. Гаспарову сделать вывод и о способности северского князя к оборотничеству. Действительно, можно отметить три сходных момента в быстрых «скачках» Всеслава и таких же стремительных перемещениях в бегстве Игоря из Половецкой земли: время – *полночь*, движение во *мгле*, «превращения» в *волка* (причём в обоих случаях сопровождаемые глаголом *скочи*). Исследователь отмечает и сходство в «превращениях» Всеслава, Игоря и Бояна: «Идея сверхъестественного покрывания пространственных и временных расстояний и пересечения границ объединяет все три образа оборотня», только «специфические смысловые акценты оттеняют каждого из трёх персонажей в рамках общей для них функции». Б. Гаспаров полагает, что Всеслав-волк реализует такое качество оборотня, как «хитрость-колдовство», Игорь-сокол – «отвагу и ратные подвиги», Боян-соловей – «волшебную мудрость» как «способность к «вещему» постижению событий». Рассмотрение подобной «триады» свойств оборотня, персонифицированной в каждом из трёх героев индивидуально, представляется не совсем правомерным, поскольку любой из названных персонажей, хотя и в разной степени, наделён перечисленными качествами, плюс ещё и волшебной скоростью передвижения, способностью к преодолению огромных расстояний. Но суть дела не в этом. Возникает вопрос: возможно ли поэтический приём воплощения образа человека в образе животного трактовать однозначно как *оборотничество*? Или же этот принцип является всё же основой художественно-образительной тропики – метафор и сравнений? А ведь Б. Гаспаров к оборотням причисляет и Всеволода-Буй Тура, и Овлура, и Гзака, и курян, и Дива, то есть всех, кто «интерпретирован как разновидности одной инвариантной ипостаси оборотня – стремительно бегущего животного, – соответствующей земной сфере универса»<sup>74</sup>.

Как уже неоднократно отмечалось, подавляющее большинство образосравнений в «Слове» коррелирует с их символической знаковостью, что сопряжено с определёнными сложностями при разграничении сравнений и символических уподоблений, в том числе и такого, как оборотничество. Поэтому очень важно не упускать из виду особенности архаического мировосприятия с его верой в возможности перевоплощения человека в объекты живой и неживой при-

<sup>74</sup> См. об оборотничестве: Гаспаров Б. Поэтика ... С. 176-184.

роды. Отголосок языческих представлений наложил отпечаток на поэтику «Слова о полку Игореве». Так, в «пробеге» Гзака «серым волком» современный филолог видит метонимию, которую можно трансформировать в поэтический оборот со сравнением: войско хана Гзака «бежит», как стая серых волков (наподобие курян, которые «скачють акы сѣрыи вльци»). Однако архаический человек, веривший в способности перевоплощения, символически представлял героя в облике серого волка. Поэтому необходимо учитывать архаико-языческое восприятие и отображение мира, которое поэтическим дарованием древнерусского Автора и было положено в основу образной тропики «Слова о полку Игореве».

Конечно же, Игорь – не чародей, не волхв и не оборотень. Но он, опозитизированный Автором как мифопоэтический герой, в судьбоносный момент оказался наделённым волшебными свойствами оборотня. Сила преодоления трудностей пути связывает незримыми тонкими нитями клубок жизненных перипетий двух героев «Слова». Судьба Всеслава Чародея как бы эхом откликается в судьбе князя Игоря. Всеслав бросил жребий «о дѣвицю себѣ любу» – Игорь также бросает жребий и, пренебрегая знаменем, выступает в поход; Всеслав в полночь покинул киевлян, «*скочи отъ нихъ лютымъ звѣремъ*» – Игорь в полночь бежал из плена, «*скочи босымъ влъкомъ*»; Всеслав оборачивался в волшебного зверя, перебегая путь Хорсу и за ночь попевая от Киева до Тмуторокани, – Игорь, превращаясь в горностаю, гоголя, волка, «прыгнул» стремительно от «земли незнаемой» до Киева; Всеслав отворил ворота Новгорода – новгород-северский князь «отворил ворота» половцам на Русь; у Всеслава была Немига, где «*кровави брезѣ <...> постѣяни костѣми рускихъ сыновѣ*», – Немигой для Игоря стала Каяла, где «чръна земля подѣ копыты *костѣми была постѣяна, а кровию поल्याна*». Полоцкий князь отважен, храбр, энергичен, однако хоть у него и «вѣща душа въ дрзѣ тѣлѣ, нѣ часто бѣды страдаше». Поступок Игоря так же дерзок, но в той же мере и отважен, ведь он «поостри сердца своего мужествомъ, наплънився ратнаго духа, наведе своя храбрыя плѣкы на землю Половѣцкую за землю Руськую» и его храброе сердце «въ жестоцемъ харалузѣ сковано, а въ буести закалено». Дерзость и отчаяние есть уже в самом Игоревом пренебрежении природными знаменами. Подобно Всеславу, Игорь испытал свою судьбу и, проиграв, вынужден нести расплату за поражение, от «бѣды страдаше».

Отметим также ещё одну закономерность в характеристике действий образных персонификаций-волков. А.С. Дёмин высказал суждение, что волки ассоциируются с отдалёнными землями, расположенными вне границ Руси. Можно было бы возразить исследователю: уж кто-кто, а этот хищник – самый настоящий «наш», русский зверь! Каким только не представлен он в русских сказках, легендах, былинах, песнях, в литературных произведениях больших и малых жанров: от драматических образов Л.Н. Толстого и Ч. Айтматова до нравоучительных И.А. Крылова и сатирико-юмористических, включая анекдотические! Однако, действительно, факт налицо: все «волчьи» перемещения в «Слове о полку Игореве» происходят или в направлении чужого пространства, или обратно – из него. Даже Боян, как подметил А.С. Дёмин, – «волк, следовательно, тоже рас-

текается мыслью где-то по далёким степям», то есть поёт о далёких походах за пределы Руси.<sup>75</sup>

Образ волка в «Слове о полку Игореве» включён и в поэтический анималистический комплекс, раскрывающий символизм предзнаменований хода грядущих событий в горизонтальном пространстве по поведению зверей и птиц в двух композиционно ключевых сценах: эпизоде кануна битвы (волки, орлы, лисицы, соловьи и галки) и заключительном сюжетном фрагменте побега Игоря (вороны, галки, сороки, полозы, дятлы, соловьи). В первой сцене активны животные чужого пространства – вестники беды, предсказывающие гибель русской дружины. Пассивны в этой ситуации только соловьи («щекоть славий успе»), олицетворяющие в «Слове», в отличие от былинного эпоса (Соловей-разбойник) орнитологический символ своей территории. Противопоставление шума голосов проснувшихся галок и умолкшего пения соловьёв придает сюжетному моменту характер звуковой антитезы (крик галок - молчание соловьёв), усиливающей драматизм картины-символа. Возвращение же заглавного героя на родину сопровождается радостными трелями самых замечательных представителей певчего пернатого мира («соловии веселыми пѣсньми свѣтъ повѣдаютъ»), в то время как галичий, сорочий и вороний крики умолкают. Птичьи голоса – эта своеобразная музыка живой природы – выполняют в художественном пространстве «Слова» поэтическую функцию звукового наполнения, создавая акустический фон как эвфоническую параллель основной повествовательной коллизии и тем самым опосредованно включаясь в символический комплекс света-тьмы. Красота и гармония соловьиного пения – знак, «поведающий» о победе над какофоническим карканьем, треском, «грааханьем» птиц «тьмы».

Как отметил Г.В. Сумаруков, «с фенологической точки зрения ни соловьи, ни галки не могут служить «зоологическими часами», по которым можно было определять время суток»<sup>76</sup>. Их поведение, действительно, с натуралистической точки зрения неестественно и противоречит реальным птичьим повадкам. Однако гораздо важнее то, что в поэтическом ареале «Слова» представители фауны образуют группу художественных анималистических образов, семиотичных глубоко эпическому времени и пространству. «Странности» поведения животных и птиц, многие биологические несоответствия (почему волки поднимают вой, а соловьи умолкают в фенологически не положенное им время?) вызвали сомнения у профессионала-зоолога в адекватности естественных повадок представителей фауны и той роли, которую они должны выполнять в произведении. На основании этого учёный обосновал гипотезу, согласно которой в «Слове» «действовали не различные многочисленные звери и птицы, а орды половцев», которые «носили имена-названия своих тотемов, т. е. родовых мифических предков-животных»<sup>77</sup>. Предположение Г.В. Сумарукова в слововедении не получило какого-либо позитивного продолжения и осталось в качестве одной из оригинальных, специфически авторских гипотез. Вряд ли правомерно говорить о следах

<sup>75</sup> См.: Дёмин А.С. Куда растекался мыслью Боян // Слово о полку Игореве: Комплексные исследования. М., 1988. С. 54-61.

<sup>76</sup> Сумаруков Г.В. Кто есть кто ... С. 14.

<sup>77</sup> Там же. С. 79.

тотемизма в художественном пространстве «Слова о полку Игореве». Однако наблюдения учёного-естественника, воспринимающего древнерусскую литературу как «реалистическую» и сугубо аскетическую, которая, в частности, не знала анималистического пейзажа с одухотворённой эмоционально-экспрессивной образностью и поэтической символикой, наводит на выводы «от противного». Автор исследования не учёл того, что художественное время в произведении выступает в виде обобщённого эпического времени, смоделированного изнутри по принципу хронологической несовместимости. Поэтому установка на трактовку «Слова о полку Игореве» как хроникально-повествовательного текста о реальных событиях в естественно-натуралистическом пространстве не позволила исследователю приблизиться к пониманию и осмыслению имманентной пространственно-временной структуры поэтического произведения как феномена сугубо художественной организации, наделённого условно-символической образностью природного мира.

### **3.3. Цветовое пространство: колористическая символика**

Альтернатива «своё-чужое», символизированная антитезой света-тьмы, весьма ярко раскрывается в цветопоэтике. Школьники легко обнаружат, что Автор «Слова о полку Игореве» активно использовал прилагательные-колоративы – их в тексте памятника множество. Учителю при обсуждении темы важно разъяснить два существенных момента. Во-первых, раскрыть феномен художественного функционирования цветового пространства в «Слове» на фоне обще выраженной тенденции к отторжению яркого живописного декора в традиционалистской эстетике. Во-вторых, рассмотреть цветофон как целостную символическо-метафористическую систему, выявляющую взаимосвязь описываемых предметов, явлений и действий с их колористическими признаками с целью усиления экспрессии в контрастном отображении двух миров-антиподов. В этой системе обозначенные реальные компоненты и их цветовые корреляты классифицируются по четырём основным признакам:

- а) цветообозначения, сохраняющие лексические соответствия колористическим представлениям о реальных предметах;
- б) цветообозначения, входящие в состав фразеологических сращений в качестве постоянных эпитетов;
- в) этикетно-условные цветообозначения;
- г) цветообозначения, выявляющие собственно метафорическое и символическое значение образов.

Учащимся интересно будет отыскать в многообразной гамме красок наряду с естественными цветами спектра их нюансированные тона, ассоциативные цветообразования, архаические соответствия (например: красный - багряный - кровавый – червлёный; белый – серебряный – жемчужный - бусый). Представляется любопытным обсудить возможность включения в колористическую палитру окказионально функционирующих эпитетов, типа пламенный, калёный, мутный, грязивый.

Не лишним будет познакомить школьников с понятием «окаменение цвета», когда прилагательное утрачивает реальную характерологию. Так произошло в «Слове» с колоративом *красный*, ни разу не использованным адекватно своему лексическому определению, а употреблённым, причём многократно, в устойчивых фразеологических словосочетаниях в роли постоянного эпитета с семантическим значением «красивый»: красный Роман Святославич, готские красные девы, красная Глебовна, красные девки половецкие, красная девица (Кончаковна). Не получил статуса цветовой приметы и эпитет *золотой* Его функция – указание на качественный признак предмета. Но данное прилагательное можно присоединить к колоративной лексике, поскольку оно приобретает семантику аллегорической окрашенности «своего» мира – золотая экипировка оказалась ритуальной приметой только русских князей. Именно у них *золотые* шлемы, стремяна, стрелы. Если же эти вещи являются собственностью рядового воина, то они обязательно будут обозначены как *злачёные*. Игорь и Олег вступают в *злать стремя*, у Всеволода и у Мстиславичей *златые* шлемы, но воины Рюрика и Давида имеют *злачёные* шлемы. Не могут быть золотыми стрелы и у врагов: Гзак собирается стрелять *злачёными* стрелами. Символическую соотнесенность понятия *княжеский* и *золотой* приобрели знаковые эпитеты - *золотое* слово Святослава, *златоверхий* княжеский терем, *златый* престол, *златый* свет своего пространства.

Существенно важно подвести школьников к целенаправленному резюме об альтернативном цветовом пространстве. Рассматриваемый в качестве потенциального атрибута хронотопической модели цветофон воплощён в «Слове» в двух тонах – светлом и тёмном Чёрно-белый контраст поэт использует как форму и модальность света и его ориентации – тьмы. Тёмное пространство хаоса обрисовано преимущественно в чёрно-синих тонах, космический мир живописуется в злато-серебряно-белых красках. В таком контрастном мире резонно возникает символическое сопоставление русских князей с *солнцем*, а поступь половецкой орды с *чёрными тучами*, в которых трепещут *синие* молнии.

Ю.М. Лотман писал о возможности пространственного моделирования понятий, которые «сами по себе не имеют пространственной природы»<sup>78</sup>. К подобного рода понятиям учёный отнёс «цветовое пространство».

Колористические характеристики в литературных текстах призваны выполнять художественную функцию, задачей которой является эстетизация повествования, изображение живописной и многокрасочной картины мира. Одновременно цветовые обозначения несут в себе определённую предметно-событийную информацию об описываемых реалиях, а также дают представление об особенностях индивидуального восприятия и оценки окружающей действительности.

Традиционализм, присущий литературе раннего средневековья, декларировал сообразно культурно-исторической ситуации эстетические каноны, основанные на «демонстративной церемониальности» (термин Д.С. Лихачёва), отвергая какой-либо живописный декорум. Церемониальность «требовала репрезентативно-

---

<sup>78</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 221.

сти, торжественности, крупных форм, рассчитанных на коллективного зрителя и слушателя. Она требовала не столько изображения действительности, сколько её оформления, подчинения жизненных явлений торжественным и идеализированным формам»<sup>79</sup>. Таково было эстетически канонизированное представление о красоте в Киевской Руси. Данная специфическая особенность поэтики словесного творчества средневековой Руси исследовалась литературоведами весьма интенсивно. Н.Б. Бахилина, изучавшая историю цветообозначений в русском языке, отметила, что в «литературе древнейшего периода мало цветообозначений, потому что в ней нет или, вернее, мало произведений, где были бы уместны по литературным канонам того времени описание внешности, пейзажа, подробное описание одежды, предметов быта и т.д., то есть всего того, где возможно употребление цветообозначений»<sup>80</sup>. О том же читаем в одной из статей А.М. Панченко: «Действительность (в памятниках древней литературы – А.Ш.) изображается в соответствии с идеалом либо с определённым критерием, иногда она исследуется, но не «живописуется»<sup>81</sup>.

Однако Автор «Слова о полку Игореве» позволял себе во многом оставаться независимым от «узаконенных» эстетических представлений его времени, что даёт основание ещё раз убедиться в феномене поэтического идиостиля древнего произведения, текст которого, в отличие от других памятников, изобилует словами-колоративами. Частотность употребления цветовых определений в «Слове» весьма интенсивна, о чём свидетельствует количественный подсчёт использованных лексем-колоративов:

ЧЁРНЫЙ - 4; БЕЛЫЙ - 2; ЗЕЛЁНЫЙ - 3; СИНИЙ - 7;

КРАСНЫЙ: ЧЕРВЛЕННЫЙ - 6; КРОВАВЫЙ - 5; БАГРЯНЫЙ - 1;

СЕРЫЙ- 2; БОСЫЙ - 1; БУСЫЙ - 1; ШИЗЫЙ - 1;

ЗОЛОТОЙ - 17; СЕРЕБРЯНЫЙ - 4; ЖЕМЧУЖНЫЙ - 1.

Как видим, реализованная Автором гамма красок весьма многоцветна, разнообразна и свидетельствует о том, что поэт отнюдь не был аскетичным в колористических описаниях, а, напротив, творчески-активно пользовался прилагательными, во-первых, сохраняющими лексическое соответствие естественным цветовым представлениям о реалиях, во-вторых, контекстуально предопределяющими экспрессивные со-значения и оттенки цвета, в-третьих, образованными по ассоциации с признаками драгоценных металлов и камней, наконец, в-четвертых, не включёнными в подсчёт лексемами, окказионально осмысливаемыми как потенциальные колористические определения, типа: пламенный, калёный, мутный, грязивый.

<sup>79</sup> Лихачёв Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура ... С. 57.

<sup>80</sup> Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. М., 1975. С. 12

<sup>81</sup> Панченко А.М. О цвете в древней литературе славян // ТОДРЛ. Т. XXIII. Л., 1968. С. 8.

Лексемы цвета в «Слове» – не просто одиночные, уместные в том или ином контексте эпитеты, а целостная система художественных средств, выявляющая взаимосвязь описываемых реалий с их колористическими признаками – как натурально-естественными, так и символично-метафорическими – ради усиления экспрессии в контрастном отображении двух миров пространственной модели произведения. В этой системе на уровне соотношений между предметами и их колористической атрибутикой определяются четыре группы цветовых обозначений:

I) реальные цветовые обозначения, воспроизводящие натуральные колористические характеристики;

II) цветовые обозначения, входящие в состав фразеологических сращений в качестве постоянных эпитетов;

III) этикетно-условные цветовые обозначения;

IV) цветовые обозначения, выявляющие собственно метафорическое и символическое значение образов.

Критерий дифференциации эпитетов-цветообозначений в предлагаемой классификации обусловлен традицией употребления колоративов в фольклорных и этикетно маркированных книжных памятниках, которую творчески использовал древний поэт. Вместе с тем, цветовой фон «Слова» по-своему уникален, так как колористические ассоциации в нём полисемантичны (даже если они основаны на восприятии реальных красок или являют собой устойчивые фразеологические единицы - постоянные эпитеты, этикетные формулы). Поэтому оценочный критерий поэтического функционирования «однотонных» цветовых эпитетов в «Слове» семантически неоднозначен и в ряде случаев конкретизируется контекстуально, ибо значение каждого колоратива раскрывается только в масштабах всего поэтического пространства.

Самыми «непрезентабельными» в колористической палитре «Слова» являются эпитеты, соответствующие естественным цветовым приметам тех или иных реалий. К этой группе относится прежде всего определение *зелёный* как реальный признак весенне-летней листвы на деревьях и травы: «<Донец> стлавшу <князю Игорю> **зелѣну** траву, <...> подь сѣнию **зелену** древу» (386). Примечательно, что в некоторых других контекстах лексемы *трава* и *дрѣво* не определены цветовым обозначением:

«Ничить **трава** жалоуцами, а **дрѣво** с тугою къ земли преклонилось» (376);

«<...> стукну земля, въшуме **трава**»(384);

«Уныша цвѣты жалобою, и **дрѣво** с тугою къ земли прѣклонилось» (386).

Отсутствие цветового признака в данных фрагментах свидетельствует о трансформации естественных реалий природы в поэтические метафоры, когда автору важно было подчеркнуть реакцию олицетворённых им предметов на происходящие события, а не их внешние приметы. В буквальном же указании на зелёный цвет травы и дерева в приведённом выше отрывке из диалога Донца и князя Игоря, насыщенного поэтической символикой с аллегорическим подтек-

стом, возможно предположить не чуждое автору «Слова» стремление к словесной живописи, к определённой приукрашенности пейзажа, на лоне которого происходит символический диалог. Важно и то, что дважды повторенное цветообозначение наряду с другими ритмообразующими поэтическими фигурами создает чёткий ритмический рисунок фрагмента.

Аналогичным способом организована ритмическая картина и в сцене, завершающей эпизод победной битвы дружины Игоря с половцами, где атрибуты ратной доблести обозначены соответственно их реальному цвету («*Чрълен* стягъ, *бѣла* хорюговь, *чрълена* чолка, *сребрено* стружие»). В этом отрывке Автор «Слова» создаёт настроение торжественности и гордости, живописуя символы своего отечества, цвет которых был известен и дорог каждому русскому человеку. Эффектно используя приём игры контрастными красками, он тем самым настраивает на визуальное восприятие события и через оптическое впечатление вызывает патриотические чувства читателя или слушателя.

О тесной соотнесенности поэтики «Слова о полку Игореве» с художественной образностью текстов устного народного творчества свидетельствует регулярное употребление в книжном памятнике постоянных эпитетов, свойственных сугубо фольклорным эпическим и лирическим жанрам. Правомерным будет утверждение о влиянии и заимствованиях из фольклора устойчивых сочетаний, в которых вследствие многовекового их бытования произошло «окаменение» (термин А.Н. Веселовского) цвета. А.М. Панченко считает, что цветообозначения в качестве постоянных эпитетов во фразеологических сращениях играют второстепенную роль. «Когда в «Слове о полку Игореве», – пишет он, – говорится о чёрном вороне или сером волке, то, видимо, было бы опрометчиво придавать цвету какое-либо значение. Ни автор, ни читатель не осознавали это как нечто серое или чёрное. Это – <...> некие синкретические представления, где цвет был переживанием уже чувственно не действенным»<sup>82</sup>. В «Слове» встречаются традиционные эпитеты с цветовыми обозначениями *чёрный*, *шизый*, *серый*, *синий*, *красный* в следующих устойчивых сочетаниях: *чёрный ворон*, *шизый орел*, *серые волки*, *синее море*, *красное солнце*.

Особо следует отметить восьмикратное употребление потенциального колоратива *красный*, который утратил в повествовании своё реальное цветовое значение, поскольку трансформировался в фразеологическое сращение с определительным прилагательным «красивый»:

<Боян> *пѣснь* *поише* <...> *красному Романови Святъславличу* (372);

*помчаша красныя дѣвки* *половецкыя* (374);

*забывъ* <...> *красныя Глѣбовны* *свычая* и *обычая* (376);

*готскія красныя дѣвы* *въспѣша* на *брѣзе* *синему морю* (380);

*соколца опутаевѣ* *красною дивицею* (трижды) (386).

<sup>82</sup> Панченко А.М. О цвете ... С. 12.

В выделенных словосочетаниях наиболее ярко выявляется суть понятия «окаменение» цвета. Так, традиционное употребление объекта определения «дева» в соединении с постоянным эпитетом «красная», в тексте «Слова» описывающим не только «лик» русской красавицы Глебовны, но и Кончаковны, половецких и готских дев, свидетельствует о бытовании данного сращения как абстрактной, идеальной формулы безотносительно к внешней женской красоте.

Группу цветообозначений, входящих в этикетные формулы, представляют два эпитета – *златый* и *чръленый*. Однако частотность их присутствия в соотнесении с колоративами первых двух семантико-функциональных групп наибольшая (см. таблицу). В этикетно обозначенных сочетаниях фигурирует преимущественно прилагательное *золотой* (*златый*): шлем, стремя, стрелы, седло, стол, терем.

Этикетно употреблённый эпитет *золотой* по отношению к артибутике княжеской ратной экипировки утрачивает статус цветовой приметы, но сохраняет при этом качественный признак предмета, указывая конкретно на материал, из которого они сделаны. Золотыми вещами могут пользоваться только князья, если же эта вещь – собственность рядового воина, то она обязательно будет обозначена как *злачѣная*. Игорь и Олег вступают в *злать стремя*, у Всеволода и у Мстиславичей «*златии шеломы*», но воины Рюрика и Давида имеют «*злачѣные шеломы*». Не могут быть золотыми стрелы и у врагов: Гзак собирается стрелять «*злачѣными стрѣлами*». «В этом различии, – пишет Д.С. Лихачёв, – которое делает автор «Слова», несомненно, сказалась его хорошая осведомлённость в ритуале дружинного быта. <...> Конечно, в основе эпитета лежат реальные предметы, покрывавшиеся позолотой лишь в дорогом обиходе князя, но автор «Слова о полку Игореве» отлично понимал и другое: ритуальную соотнесенность этих двух понятий – «княжеского» и «золотого» – как присущего специфически княжескому быту. Вот почему само «слово» князя Святослава «золотое»<sup>83</sup>, княжеский терем – «златоверхий», престол – «златый».

Вместе с тем, семантическая нагрузка этикетно маркированного эпитета *золотой* выходит далеко за пределы просто феодального клише, поскольку через ритуальные предметы, присутствующие в «вещном» пространстве произведения, могут выражаться различные отвлечённые идеи. В поэтическом космосе «Слова» иносказание важнее предмета, каким бы ритуально-важным он ни был. Опоэтизировать вещь – значит, «оповещать» о ней, преодолеть её вещность, превращать её в знак не материального, а духовного мира. Поэтому этикетный эпитет в лексических сочетаниях «золотое» слово, «златый» стол, «златоверхий» терем, «злато» седло, из которого Игорь пересаживался в «кощиево», «злато» ожерелье семантически амбивалентен в его функции-назначении материализации предмета и символического олицетворения через него атрибутики феодальной власти, богатства, почёта, славы, равно как и отсутствие оных. «Златый» же свет – цвет своего пространства.

Если колоратив *золотой* лишён цветового значения, то *чръленый*, наоборот, рассматривается как конкретная колористическая характеристика стягов (наряду с белыми), бунчуков и русских щитов, причём последние буквально «клиширо-

---

<sup>83</sup> Лихачёв ДС. «Слово о полку Игореве» и культура ... С. 398.

ваны» определительным признаком *чрълений*, что позволяет включить его в ряд этикетных цветовых эпитетов:

... *Лисици брешуть на чръленья щиты* (374);

*Русичи великая поля чръленьми щиты прегородиша* (374);

... *Храбрии Русици преградиша чръленьми щиты* (376);

<Изяславъ> *подъ чръленьми щиты* <...> *притрепанъ литовскыми мечи* (382).

Однако и в на первый взгляд сугубо традиционно-этикетном словосочетании *чръленья щиты* может быть отмечена амбивалентность естественной окраски и аллегорической окрашенности предмета. Д.С. Лихачёв в одной из своих ранних работ привел параллель к «Слову» из Ипатьевской летописи, содержащую сравнение красных щитов русских витязей с цветом утренней зари, а сверкающих золотом шлемов – с сиянием солнца: «**щите** же их яко **зоря** бѣ, **шолом** же их яко **солнцю** восходящу»<sup>84</sup>. В приведённом примере наблюдается смысловое смещение в сферу переносного значения. Признак цвета практически всегда коррелирует с какой-либо другой поэтической характеристикой реалии, поэтому имплицитно он уже «обречён» на символику, которая завуалирована лексемой-колоративом. Поэтому даже об «окаменевших» цветах в таких фразеологемах, как *чёрный ворон*, *чёрная земля*, *синее море*, *золотой шолом*, *золотой стол*, *чрълений щит* можно говорить как о полисемантических лексемах, преобразённых в поэтические символы.

Если рассматривать цветовой фон в интересующем нас русле (как потенциальный атрибут пространственной модели «Слова о полку Игореве»), то вся гамма красок видится в двух тонах: светлом и тёмном. Поэт использует цвета как формы и модальности света и его отрицания – тьмы. Космический свет и хаотическая тьма образуют те полюса, которые определяют характер основного конфликтного противостояния двух миров. «Борьба света, солнца <...> с тьмой, с чёрным, с разнообразной густоты мраком – чёрно-белый контраст является здесь основой композиции»<sup>85</sup>.

«Цвета – деяния света, деяния и страдания. В этом смысле мы можем ожидать от них раскрытия природы света. Цвета и свет стоят <...> в самом точном взаимоотношении друг с другом, однако мы должны представить их себе как свойственные всей природе, ибо посредством них вся она готова целиком открыться чувству зрения», – писал И.-В. Гёте.<sup>86</sup> Пространство света и солнца ассоциируется с белой, серебряной, золотой красками. По словам А. Белого, «цвет есть свет, в том или другом отношении ограниченный тьмою». Мир тьмы, мрака в «Слове» – чёрный, кровавый, синий. «Чёрный цвет феноменально определяет зло как начало, нарушающее полноту бытия»<sup>87</sup>. Переход от света через промежуточные

<sup>84</sup> Лихачёв Д.С. Комментарий исторический и географический... С. 398.

<sup>85</sup> Колесов В.В. Свет и цвет в «Слове о полку Игореве» // Слово о полку Игореве: 800 лет. М., 1986. С. 215.

<sup>86</sup> Гёте И.-В. К учению о цвете (хроматика) // Психология цвета М., 1996. С. 281.

<sup>87</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 21.

оттенки к полной тьме – символика гибели; обратное же движение – надежда на спасение от губительной тьмы.

В пространственном ареале «Слова о полку Игореве» неуклонно идущее от центра (от *златоверхого* терема, от *отня злата стола*, от «*светло светлого*» князя Игоря) наращивание беспросветности, утрачивание, распадение и исчезновение космического света создаёт впечатление непрочности и хаотичности («Игорь възрѣ на **свѣтлое** солнце и видѣ отъ него **тьмою** вся своя воя **прикрыты**»; «заря **свѣт** запала, **мѣгла** поля **прикрыла**»). Враждебные силы хаоса наступают чѣрными тучами, о чѣм страшно оповещают кровавые зори, синие молнии. Чѣрная завеса пыли («пороси поля прикрываютъ») непроницаемой стеной закрывает свет. Цветовая характеристика пространства, в котором терпят поражение русские витязи, угнетает «крово-сине-чернотой». Червленые щиты Игоревой рати «затмеваются» кровью на чѣрной земле («**Чръна** земля под копыты костьми была посѣяна, а **кровию** польяна»), тонут в крови («ту **кровоавого** вина не доста»). Подобно тому утопали в крови и воины Всеслава («Немизѣ **кровоави** брезѣ <...> посѣяни костьми рускихъ сыновѣ»), и князь Изяслав «подѣ чрълеными щиты на **кровоавѣ** травѣ притрепанѣ». Дважды червленые щиты рисуются «беззащитными» на чѣрной земле и кровавой траве. Поэт усиливает цветовые характеристики за счёт употребления предметных слов, не являющихся колористическими определениями, но ассоциативно указывающих на цвет. В приведѣнных фразах это мгла, пороси, кости, кровь. *Бѣлые кости, обагрѣнные кровью, на чѣрной земле* – впечатляющий образ смерти.

Побеждающая чернота хаоса уничтожает почти все светлые краски. «Уже бо Сула не течеть *сребреными* струями къ граду Переяславлю» – река утратила светлую искристость водяных струй после поражения русских князей. А другая река – Донец – воссияла *серебром* берегов, когда она, «лелея на волнах», помогала князю Игорю возвратиться в родную землю. *Чѣрная* печать позора ложится и на *серебряные* седины великого князя.

Сон Святослава – поэтическое описание, виртуозно воплотившее в нескольких строках практически все средства художественного изображения, в том числе и уникальную по своей насыщенности колористическую характеристику. Предчувствие пришествия сил хаоса, тьма, опускающаяся на родную землю, гибель, скорбь – всё высказано в сне-аллегии. Даже событийный процесс в этом маленьком фрагменте коррелирует с сюжетным временем в ирреальном пространстве сновидения.

*Мутен* сон видится в «Киевѣ на горахъ». Уже первая фраза говорит об утрачивании космического света, об опасности, грозящей извне центру родной земли. Покрытие паполомой – один из обрядов, совершаемых над умершим. Князю Борису Вячеславичу была послана *зелѣная* паполома – метафора, предполагающая перенос значения с травы на погребальное покрывало. Святослава же укрывают *чѣрной* тканью. Выбор цвета символичен и ассоциативно совмещѣн с чѣрными тучами, репрезентируя сквозной мотивный комплекс солнечного затмения.

Одна из самых загадочных метафор «Слова о полку Игореве» – *синее* вино. Существует целая, если можно так сказать, «хрестоматия» этого «трудного» места. То, что синий – один из цветообозначений тьмы, исследователи и комментаторы принимают однозначно. На языке Древней Руси данный цвет ассоциировался с чёрным, бурым, тёмно-красным. В словарях и комментариях приводятся известные цветовые пассажи: «синя, как сажа», «синие очи пьяницы», «синьць» в значении «дьявол», «демон», «негр». Н.Б. Бахилина утверждает, что в «древнейший период прилагательное *синий* ещё не выкристаллизовалось как цветообозначение, называющее один из основных цветов спектра. В нём ещё сохранились какие-то черты более древнего состояния, когда оно было либо более многозначно, либо, напротив, называло просто тёмный цвет»<sup>88</sup>.

Семантика словосочетаний с входящим в них эпитетом *синий* (море, Дон, молнии, вино, мгла) интерпретируется исследователями по-разному, и некоторые объяснения представляются весьма любопытными. Приведём самые, на наш взгляд, резонные трактовки этого эпитета как в интересующем нас, так и иных словосочетаниях.

Д.С. Лихачёв считал, что «синий цвет – это по преимуществу цвет смерти и неизвестности. Вот почему наступление половцев сопровождается синими молниями, а во сне Святослава, как бы предсказывающем его смерть и указывающем на гибель полков Игоря, упоминается синее вино, а готские девы поют о поражении русских на берегу синего моря; Всеслав Полоцкий «объсися синѣ мъглѣ», – мгла всегда связана с неизвестностью, и во мгле, «одетый мглою», скрывается от преследования Игорь»<sup>89</sup>.

О колористических эпитетах, обозначающих окрашенность вина, интересно пишет В.В. Колесов: «Кровавое вино – метафора, но цвет крови реален». Синее вино – «не цвет в прямом смысле (синим иногда называли все *си-яющее тёмным наблеском*), а это очень близко к реальному цвету крови. Один и тот же цвет спокойно именуется по-разному, потому что не цвет был важен, а другие особенности реального мира. Цветовая характеристика оказывалась необходимой лишь там, где она выступала в символическом значении, каждый раз – особом»<sup>90</sup>.

По поводу семантики цветового прилагательного *синий* в устойчивом сращении с «морем» и «Доном» убедительно высказался А.А. Косоруков, внеся существенные коррективы в его трактовку, с которой мы полностью солидарны. Смысл эпитета, пишет исследователь, «это не цвет, а враждебность, которая является сутью Моря, «чужой» стороны, противостоящей родной Суше. Хотя Суша прямо не называется, но имеется в виду Русская земля, откуда пришло Игоревое войско. Характерно, что Дунай назван в «Слове» четыре раза, но без эпитета «синий», так как Дунай не враждебен Руси. <...> «Синий» цвет Моря-Океана – источника злых, враждебных сил»<sup>91</sup>. Добавим к этому высказыванию (помятуя

<sup>88</sup> Бахилина Н.Б. История цветообозначений... С. 176-178.

<sup>89</sup> Лихачёв Д.С. Вступительная статья // Слово о полку Игореве. М., 1985. С. XXIV.

<sup>90</sup> Колесов В.В. Свет и цвет ... С. 220.

<sup>91</sup> Косоруков А.А. Гений ... С. 85.

семантику лексемы «синец» – «бес», *темнокожий*), что в «Слове» половцы характеризуются как «дети бесовы». Существует предположение, что символом их поклонения было Голубое Небо. Может быть, поэтому в тексте памятника не поэтизируется небо; оно названо лишь единожды в качестве реалии, на фоне которой вновь засветилось солнце.

Взгляды А.А. Косорукова нашли продолжение в новейших исследованиях, к примеру, в статье А.С. Дёмина: «Синее море» в «Слове» – это постоянно некий пограничный предел, отнюдь не идиллический, а больше тревожный и тревожащий. Синий цвет, кстати говоря, вообще тревожен в «Слове» – синие молнии перед битвой, синяя мгла Всеслава-оборотня, синий Дон как объект страстного желания, мутящего ум Игорю, на синем море плещет крылами Обида, на синем море «лелеют мечь» Руси, на синем море ветер беспокойно качает-лелеет корабли»<sup>92</sup>.

Своя точка зрения на символическое прочтение поэтического тропа *синее вино* имеется и у Б. Гаспарова. Учёный разработал концепцию идеи «Слова», трактуя её в интертекстуальной соотнесенности с Евангельским сюжетом. По Б. Гаспарову, «река, <...> на которой происходит битва-пир, становится кровавой и уподобляется вину. <...> Это превращение воды в вино на свадебном пиру вызывает ассоциации с эпизодом **брака в Кане Галилейской**. <...> В описании битвы «синяя» вода реки превратилась в кровавое вино. Соответственно, в сне Святослава вино **превращается в воду** (воду реки – символ гибельной битвы), которую «черпают» для князя участники описываемого зловещего обряда. Именно поэтому вино здесь названо **синим** <...>. Таким образом, в сне Святослава происходит инверсия смысла Евангельского рассказа: сцена представляет собой похороны, вино превращается в воду, и это «чудо» совершают «поганые», сообщая происходящему характер травестийного ритуала». Сопоставление весьма оригинальное, но полемичное. Во сне Святослава синее вино ни на самом деле, ни символически не превратилось в воду. Помимо этого, учёный сам себе противоречит, выявляя реальную основу символа, которую видит в превратившемся из вина уксусе.<sup>93</sup>

Поиск соответствия символа реалии привёл некоторых исследователей к ещё более парадоксальным выводам. Так, А.Г. Степанов полагает, что сон Святослава соответствует реально «чёткому описанию обрядов, совершаемых над умершим князем в древней Руси» и что подозрения «властолюбивого» киевского князя о «похищении славы» у него «явились поводом для автора нарисовать картину его собственной смерти и последующего приуготовления тела к погребению». Вывод исследователя таков: «синее вино» – это жидкость для бальзамирования, представляющая спиртовой настой тимьяна-чебреца<sup>94</sup>. Подобная трактовка представляется абсолютно неприемлемой.

<sup>92</sup> Дёмин А.С. Древнерусская литературная анималистика // Древнерусская литература. Изображение природы и человека. М., 1995. С. 93.

<sup>93</sup> См. Гаспаров Б. Поэтика ... С. 50-51.

<sup>94</sup> См.: Степанов А.Г. Сон Святослава и «синее вино» в «Слове о полку Игореве» // Памятники литературы и искусства XI-XVII веков. М., 1978. С. 148-150. В.И. Абаев вообще полагает, что «синее вино» - это водка,

На наш взгляд, вернее всех о символике *синего* цвета высказались В.В. Колесов и А.А. Косоруков: он тёмный не просто как цветообозначение, он являет собой знаковую цветовую отмеченность хаоса, в котором царит тьма, беспросветная чернота и из которого исходит смерть, горе, разрушение.

Поэтический образ *синего вина* во сне Святослава воспринимается последовательно в одном ряду с символическими *чръною паполомою* и *великымъ женчюгомъ*, сыпящимся из пустых половецких колчанов.

Жемчужный цвет – серебристо-белый, долженствующий блеснуть ярким светом – и в «Слове о полку Игореве» и в других произведениях (в частности, сюжете из «Повести временных лет» о мести княгини Ольги, параллель из которого – сон Мала / сон Святослава – так часто используется исследователями) символизирует слезы, скорбь, печаль. Объясняется это народным поверьем: увидеть во сне жемчуг – горько плакать. В подобном архаическом понимании тема жемчуга представлена и во сне Святослава, тем самым оказавшись лишённой символики светлого начала. Как заметил В.В. Колесов, «великий женчюгъ» крупный, яркий, брызнувший светом, но именно оттого ещё и вдвойне скорбный: жемчуг во сне – к слезам. А вот уже и сами слёзы: «Тогда великий Святъславъ изрони злато слово, слезами смѣшено»<sup>95</sup>. Эпитет *жемчужный* встречается в «Слове» ещё в одном эпизоде, но уже в семантическом определении как «светлый», символизируя чистоту и непорочность погибшего князя Изяслава, который «единъ же изрони **жемчюжну** душу изъ храбра тѣла чресъ злато ожерелие» (382).

Еще один «спорный» в смысловой интерпретации эпитет, характеризующий врагов-воронов, употреблён автором в анализируемом фрагменте – *бусови*.<sup>96</sup> В первоиздании правописание лексемы иное: *бусови*. Исправление на «бусови» исследователями объясняется многими причинами, прежде всего неувязкой с суффиксом -ов, не характерным для прилагательного. Пожалуй, «странная» лексема так и останется нерасшифрованной, поскольку весь контекст очень труден для понимания. Но в любом случае, даже если *бусови* / *бусови* не является цветообозначением, тональность эпизода от этого не меняется, так как тёмную окрашенность придает цвет оперенья воронов - чёрный.

Итак, тьма закрывает свет в сюжетном пространстве «Слова», в тёмных красках рисуется сон Святослава как предчувствие беды, нашествия чёрных сил хаоса, поглощающего космический свет; тёмная палитра царит и в сцене толкования боярами «мутного» княжеского сна, где цветофон создается ассоциативно через восприятие действия – погружения князей-солнц в море. На Каяле-реке **тьма свет покрыла**. Покрыла, но не погасила. С бездонно-чёрным мраком хаоса надо бороться. «Следует помнить, что он – завеса, искус, который нужно преодолеть.

---

«чистый, прозрачный напиток». См.: Абаев В.И. «Синее вино» в «Слове о полку Игореве» // Вопросы языкознания. 1985. № 6. С. 5-7.

<sup>95</sup> Колесов В.В. Свет и цвет ... С. 225.

<sup>96</sup> Об истории вопроса см.: Словарь-справочник «Слова о полку Игореве». Вып. 1. С. 78-79; Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. С. 145; Щепкина М.В. Замечания о палеографических особенностях «Слова о полку Игореве» (К вопросу об исправлении текста памятника) // ТОДРЛ. Т. 9. М.; Л., 1953. С. 7-29.

Нужно вступить во мрак, чтобы выйти из него»<sup>97</sup>. Преодоление тьмы чужемира через трудности пути воздастся князю Игорю солнечным сиянием, разрезающим мрак.

Светлых красок в колористической палитре «Слова» очень мало. Но светлая отмеченность пространства присутствует и ощущается благодаря героям – носителям света, и прежде всего – заглавному персонажу. «Символ света, присвоенный князьями, – как отметил Н.И. Прокофьев, – заменён тьмою, олицетворяющей зло. Однако Игорь верит своей княжеской «светлости» и идёт в поход, не смотря на то, что «солнце ему тьмою путь перегородило»<sup>98</sup>. И как это ни парадоксально на первый взгляд, но именно образ князя Игоря символически осмыслен «перемещающимся носителем света» (В.В. Колесов).

Только Игорь отмечен белым цветом: он «поскочи горностаемь къ тростию, и бѣлымъ гоголемъ на воду». Цветовые приметы здесь условны: горностаи (не получивший в тексте колористической характеристики) белым с чёрным кончиком на хвосте бывает только зимой, летом же он коричнево-бурый, даже красновато-бурый<sup>99</sup>; гоголь, явно обозначенный как белый, в действительности серый. «Известен не белый гоголь, – пишет Г.В. Сумаруков, – а просто гоголь, водоплавающая птица из семейства утиных. Его окраска тёмно-серая»<sup>100</sup>. Сравнивается Игорь и с *босым* волком. Опять же возникает вопрос: «босый» или все тот же «бусый» («серый») (на сей раз поправка исследователями принимается «наоборот», чем в случае с «бо(у)сыми вранами»)? Одна из трактовок прилагательного *босый* – необыкновенно быстрый, стремительно несущийся; другая – белый волк (славянский корень бос- или бѣс- означал светлый, белый).<sup>101</sup> Но в любом случае в эпизоде побега героя эпитеты «белый» и «босый» по отношению к Игорю являют собой признак «светлой» символической отмеченности образа князя как представителя «своего» мира: князь Игорь возвращается в родную землю, то есть к свету.

Именно Игорь противостоит чёрной тьме «чужого» пространства – идёт в поход вопреки природным предсказаниям; он один *свет светлый* для брата Всеволода; только заглавный герой, глядя на *светлое* солнце, видит страшное затмение; Игорю соловьи *свѣтъ повѣдаютъ* и, наконец, для него, возвратившегося на родину, солнце *светится* на небесах.

К заслуживающему пристального внимания выводу пришел В.В. Колесов, анализируя агиографические произведения о Борисе и Глебе. Он обнаружил «вполне определённое различие между тем, что является *златозарным*, и тем, что всегда *светозарно*. *Златозарный* озаряющий всё вокруг блеск земного, про-

<sup>97</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. С. 202.

<sup>98</sup> Прокофьев Н.И. «Слово о полку Игореве»: космические мотивы, земная природа и человек // Слово о полку Игореве / Преданья старины глубокой: Антология памятников литературы. М., 2000. С. 311.

<sup>99</sup> О гоголе и горностае см.: *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. С. 364, 380; *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»*. Вып. 1. С. 162-163, 169-170.

<sup>100</sup> Сумаруков Г.В. Кто есть кто ... С. 39.

<sup>101</sup> См.: *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»*. Вып. 1. С. 64-65; *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»*. Т. 1. СПб, 1995. С. 223-226.

стого света, тогда как *светозарный* – носитель собственного света, не отражённого через блеск другого предмета (т.е. внутреннего света – А.Ш.). <...> Такое же распределение «сил цветности» находим и в «Слове». Когда скачет всадник, *своимъ златымъ шоломомъ посвѣчивая*, этот свет никак не похож на реальный свет». Все световые явления-корреляты перемещений заглавного персонажа организуют существенно важный смысловой нюанс. «Игорь, – приходит к заключению В.В. Колесов, – не «светозарен», нет... Однако Игорь – воплощение света, так что и имя его становится синонимом этих слов: **солнце - свѣтъ - Игорь**. Именно он символический противник чёрной мгле поганых <...>, намеренно противопоставленной **солнцу - свету - Игорю**. В таком контрасте и возникает сопоставление князя со светом, в обычных условиях невозможное. Здесь оно просто необходимо как воплощение символа»<sup>102</sup>.

Петербургский учёный написал интереснейшую, до сих пор не утратившую актуальности статью о свете и цвете в «Слове о полку Игореве», резонно доказав, что цвет в художественном пространстве памятника «не важен сам по себе, как статичный признак внешней характеристики <...>. Он рождается из действия и познается в движении. Динамизм поэтики «Слова» сам объясняет нам, почему так мало здесь прямого цвета и почему языческий красочный мир, растянувшись в противоположности, разошёлся на две совершенно бесцветные струи: на чёрную тьму и на белый свет, сияющие каждая своим блеском»<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Колесов В.В. Свет и цвет ... С. 226-227.

<sup>103</sup> Там же. С. 229.

## 4. Поэтика пространства и времени

### 4.1. Метафоры времени, пространства и движения

Материал, включённый в 4 раздел, предназначен, прежде всего, педагогам для повышения их методической квалификации и филологической компетенции. Учителя могут руководствоваться изложенной исследовательской концепцией, прибегнуть к применению целиком или выборочно конструктивных мыслей и идей из предложенной интерпретации поэтики «Слова» при разработке темы урока, а также для внеклассной работы.

При обсуждении лексических пространственно-временных лексем прежде всего следует уяснить главное: в хронотопе «Слова» преобладает субъективно-относительная пространственная и темпоральная ориентация. Наглядно продемонстрировать данный тезис возможно при сравнительном анализе текстов летописной повести и «Слова»: если в Ипатьевской летописи хронотоп формируется адекватно неполняющим его событиям, а пространственно-темпоральные координаты макстмально приближены к реально существовавшим, то в «Слове» физическое время и пространство преобразуются в метаописание. Важно заострить внимание учащихся на исключительно выразительном подборе Автором лексем места и времени сообразно внутреннему настрою той или иной контекстуальной коллизии. Наиболее ярко это выявлено в ситуативных моментах с ключевыми фразами «долго ночь меркнет» и «далече залетело», где темпоральная метафора *долго* и пространственная *далече* обладают явной семантической относительностью. Относительно определены в «Слове» и суточные ориентиры, отмеченные временной дискретностью. «Суточная» модель является одним из вариантов осмысления событийного концепта пути в хронотопе памятника. Воплощённые в антонимических связках *утро-вечер*, *день-ночь*, суточные лексемы уточняют векторы пространственных перемещений дружины Игоря от центра к периферии и обратно. Целесообразно будет прокомментировать вероятностные гипотезы о символично-метафорической отмеченности лексем *полдень* и *полночь* и ответить на вопрос, возможно ли рассматривать эти темпоральные указатели в качестве коррелятов пространственных ориентиров и включать их в парадигму ассоциативных образов солярного мотивного комплекса.

Пространственно-временной континуум в «Слове о полку Игореве» репрезентирован лексическими пространственно-временными категориями, которые можно определить термином «метафоры времени, пространства и движения».

Хронотопу «Слова» присуща субъективно-относительная пространственная и темпоральная ориентация: не суть важно, где и когда именно произошло то или иное событие. Это обуславливает выбор поэтом лексических эквивалентов, соотнесённых с пространственно-временной координацией пути.

В эпизоде солнечного затмения употребляется лексема времени "тогда":

*Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты.*

*Тогда вѣступи Игорь князь въ златъ стремянь и поѣха по чистому полю. Солнце ему тьмою путь заступаше ... (374).*

Для героев "Слова" солнечное затмение оказалось явлением неожиданным, непредсказуемым. Атмосфера неожиданности в лексическом выражении приобрела бы более точное смысловое выражение посредством использования обстоятельства "вдруг". Но автор в соседних контекстах употребил лексему времени "тогда", причём дважды, тем самым, очевидно, акцентируя ситуативный момент как неадекватный случающегося и уже случившегося ожидаемому.

Почти все координационные определения пространства / времени в "Слове о полку Игореве" обладают внутренней семантической относительностью. По мнению В.Н. Топорова, это качество не являлось характерной особенностью пространственно-временных моделей в литературных текстах раннего средневековья. "В <...> системе архаических художественных структур, – отмечал исследователь, – всякая попытка определения значимости пространства вне соотнесения его с данным отрезком (или точкой) времени <...> неполна и тем самым лишена статуса истинности"<sup>104</sup>. Однако в "Слове" ситуация оказалась принципиально иной: координация *объективно-реальных* пространственных и временных точек минимальна. Художественное пространство воспринимается, переживается практически *вне соотнесения с конкретным* временным промежутком. Хронотоп "Слова" организован в относительно-ориентационной системе координат через субъективно-лирическое мировосприятие Автора. В данном случае представляются более соответствующими художественной модели древнего памятника наблюдения А.Я. Гуревича, которые были сделаны учёным на основе анализа европейской средневековой литературы: «Временные отношения начинают доминировать в сознании (человека – А.Ш.) не ранее XIII века. В предшествующий же период самое время воспринималось в значительной мере пространственно»<sup>105</sup>. Об этом читаем и у М.Ф. Мурьянова: "Жанровая природа древнерусской литературы такова, что возможности проявления чувства времени в ней значительно сужены по сравнению с западными литературами"<sup>106</sup>.

Принято считать, что субъективный феномен времени не был ещё открыт в средние века. Но М.Ф. Мурьянов отмечает субъективно-относительный временной аспект в "Слове о полку Игореве" при характеристике лексемы пространственно-временного обозначения "долго". Сколько же это – "долго"? «Психика способна ощущать скорость движения и времени не только умом (рационально), но и сердцем (эмоционально)»<sup>107</sup> (вспомним классический афоризм: "Жизнь кажется долгой несчастному, краткой счастливому" – "Vita misero longa, felici brevis"). Психологическое состояние русских князей и их ратников, ока-

<sup>104</sup> Топоров В.Н. Пространство и текст... С. 232-233.

<sup>105</sup> Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 125.

<sup>106</sup> Мурьянов М.Ф. Время (понятие и слово) // Вопросы языкознания. 1978. № 2. С. 57.

<sup>107</sup> Мурьянов М.Ф. Время (понятие и слово). С. 57.

завшихся за пределами родной земли, во враждебном мире, охарактеризовано автором "Слова" предельно лаконично и выразительно: «Длѣго ночь мръкнетъ». Исключительно точен выбор лексического эквивалента в передаче внутреннего душевного настроения героев: сложная гамма чувств обуревают их. В долгом ожидании рассвета ощущаются переживания дня ушедшего, волнение за исход событий грядущих дней и вообще тревога за происшедшее и происходящее. Ночь долго длится ещё и потому, что наступила она для русских витязей не в положенный ей срок, а среди светлого дня: когда солнце им "тьмоу путь заступаше," тогда и "нощь стонуци грозою" им "птичь убуди, свисть звѣринь вста." Неопределённое "долго" в данном случае ещё более заостряет драматизм ситуации, становясь поэтической метафорой.

Аналогичной смысловой относительностью обладают и другие употреблённые Автором языковые лексемы места и времени:

*Не буря соколы занесе **чресь** поля широкая (372);  
Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо. **Далече** залетѣло!  
(374);*

*О, **далече** заиде соколъ, птиць бѣя, къ морю ( 378);  
**То** было въ **ты** рати, и въ **ты** плѣкы... (376);  
Ни мыслию ти прелетѣти **издалеча**... (380);  
**Давеча рано** пред зорями ( 376);  
**Ту** Игорь князь высѣдѣ изъ сѣдла злата (378).*

Выделенные в цитатах пространственно-временные лексические единицы *чресь, далече, издалеча, давеча, ты, то, ту* создают атмосферу неопределённости места событий при фактическом отсутствии каких-либо локальных указателей и относительности временных координат. Однако можно привести и примеры, где пространственное расположение зафиксировано конкретным местом:

*Ярославна **рано** плачетъ въ **Путивлѣ** на забралѣ ... (384);  
... А мои ти готови, осѣдлани у **Курска напереди** (374).*

Пожалуй, только в этих двух фрагментах лексемы пространства *напереди* и времени *рано* скоординированы с местоположением топонимов.

Относительно определённые ориентиры времени в "Слове" – это сутки. "Суточная" модель является одним из вариантов осмысления событийной наполненности пути в хронотопе произведения. И всё-таки она не имеет той абсолютности временной локализации, какая наблюдается в летописных повестях с их скрупулёзно-детальным указанием точных дат (23 апреля – начало похода), дней недели (последовательно от вторника до воскресенья), суточных периодов (в пятницу в обеденное время, на рассвете субботнего дня, ночь субботняя, на рассвете в воскресенье).

В "Слове о полку Игореве" суточная символика сохраняет архаические представления пространственно-временной оппозиции утро / вечер, день / ночь в

вертикальной конструкции, но вместе с тем включена и в горизонтальную структуру, отмечая моменты пути в перемещениях от центра к периферии и обратно. Поэтому так важно внимательнее рассмотреть событийную линию пути, актуализированную в "Слове" суточной временной моделью.

Начало пути, о чём уже шла речь, не имеет реальной суточной отметки, а выявлено через неопределённое "тогда". Но символически этот момент пути происходит во *тьме* поскольку затмение солнца создаёт иллюзорную ситуацию *ночи* (которая потом "*дльго мръкнетъ*").

В поэтической традиции архаических текстов суточная символика коррелирует не только с солнечно-световой, но и взаимно сосуществует в связке с сезонной символикой (весна - осень / лето - зима) и символикой сторон света (север - юг / запад - восток). Утро, рассвет, ранняя заря, восход солнца, восток тождественны рождению, движению вверх. Вечерняя заря, закат солнца, вечер, запад ассоциируются с движением вниз, увяданием. Аналогично сопоставима оппозиция юга – света, тепла, лета, апогея движения / севера – мрака, холода, зимы, умирания, неподвижности. "Ежесуточный закат солнца, – писал по этому поводу В.Н. Топоров, – соотносится с ежегодным его уходом; конец дня и лета [года], малого и большого циклов, граница ночи и зимы – вот та временная точка, где силы хаоса, неопределённости, непредсказуемости начинают получать преобладание"<sup>108</sup>.

Ни сезонная символика, ни символика сторон света не реализуются в "Слове о полку Игореве" в ожидаемой, присущей мифопоэтике образности; обе вырисовываются как бы подтекстовым пассивным фоном, сквозь который ярко сияет пронизывающий всё произведение солнечный свет. Своеобразным мостиком, связующим поэтический внешний план текста и внутренний план подтекста становится суточная символика. В связи со сказанным обращает на себя внимание дважды употреблённое слово «полночь» в эпизоде бегства Игоря из плена: «Прысну море *полунощи*; идуць сморци мъглами <...> Погасоша *вечеру* зари <...> Комонь въ *полуночи* Овлурь свисну за рѣкою...» ( 384). Является ли «полночь» конкретным временным указателем или в контексте памятника это пространственный образ?

Полночь – символический знак чужого пространства («крычать телѣгы <полловецкие> *полунощы*»). Вместе с тем это и тот ритуальный момент времени в архаических мифологических текстах, когда начинается борьба сил добра и зла и сильный персонаж способен одолеть враждебное чужемирие. При этом ещё один факт не следует упускать из виду: "полночь" и "полудень" – этимологические обозначения севера и юга в славянских языках (кстати, сохранившиеся в современном белорусском – поўнач, поўдзень, украинском – північ, південь, польском – północ, południe). На языке символики "Слова", вероятно, «полунощ» в данном контексте может быть косвенно соотнесена с мифологемой севера, но не как части света, а в архаико-символическом значении пространственной зоны ночи, тьмы и мрака. Из «полунощи» начинается спасительный путь князя Игоря – из темноты и холодной бездны хаоса в родной мир, тёплый и светлый. С опре-

<sup>108</sup> Топоров В.Н. Миф... С. 201.

делённой долей вероятности можно предположить, что на иносказательном языке «Слова» «полунощь» уподоблена «тёмному», враждебному пространству, несмотря на то, что реальный путь Игоря пролегал с юга на север. О пространственном, а не временном значении слова «полунощь» свидетельствует и наличие по соседству словосочетания «погасоша *вечеру* зари», вполне определённо указывающего на темпоральную координату происходящего. Одновременно в вечерний и полночный часы событие происходить не могло, значит, одно из временных обозначений может вполне приобрести символическую перекодировку.

Из лексем суточного цикла в "Слове" более всего интригует семантика однажды упомянутого в тексте полуденного времени. Вместо традиционно ожидаемого движения вверх, к кульминационному — «зенитному» — моменту пути, оказалось, что "къ *полудню* падоша стязи Игоревы". Почему страшная беда произошла именно в полдень — зенитное время солнца и света? Можно ли предположить в данном случае наличие своеобразного поэтического оксюморона? Или проще сослаться на указание реального времени окончания битвы, лишив таким способом контекст семантической многозначности? Даже летопись точного временного ориентира окончания битвы не даёт. Перелом сражения не в пользу русских воинов наступил *на рассвете* в воскресенье («свѣтающе недѣлѣ»), когда вышли из повиновения и обратились в бегство ковуи. Игорь, пытаясь их вернуть, слишком отдалился от своей дружины и, возвращаясь, был отрезан от сражавшегося Всеволода половцами: «переѣхаша поперекъ и ту яша, единъ перестрѣлъ одале от полку своего» (то есть, бросившиеся наперерез враги захватили его на расстоянии одного перестрела от своих воинов). Закончился бой ещё до полудня или ближе к полудню — определить трудно. В «Слове» «полудень» указывает на конкретное время. Может быть, поражение и пленение Игоря и его ратников произошло символически не под ярко сияющим зенитным светом, а под померкшим в «полудние» солнцем. Это событие может рассматриваться как метафорическая параллель начальному фрагменту затмения солнца и быть включённым в ассоциативную цепь солярной символики.

Вернёмся ещё раз к хронографической записи Ипатьевской летописи. В пятницу утром начался первый и, как оказалось, победный бой русичей с половцами. Сообразно логике здравого смысла, Игорь предложил "с честью и славой" и богатым "полоном" ретироваться с поля боя. Но Святослав Ольгович, ссылаясь на усталость коней, настоял на отдыхе. Тогда и было принято отчаянное решение продолжать "сражаться до конца". В Лаврентьевской летописи, даётся иная мотивировка дальнейших действий князей: три дня они "стояли в вежах половецких" и "веселились", только затем амбициозно решили идти в глубь Половецкой земли, куда их "деды" не ходили, чтобы "славу и честь взять до конца".

В любом случае, как бы там на самом деле ни было, летописные версии ориентированы на восприятие событий в соответствии с хронологическим суточным временем. Автор же "Слова о полку Игореве", не изменяя временную последовательность событий, организует ситуативный момент пути с явной установкой на синхронизацию в ключевой точке времени реального и эпического. Как и в летописных повестях, в "Слове" имеется точное указание на день недели — пятницу, — в который состоялась победная битва со степняками, но реально зафиксиро-

рованный день недели всё же оказался единственным конкретным временным ориентиром в событийном пространстве произведения.

В суточном круге времени "Слова о полку Игреве" наиболее интенсивен коэффициент встречаемости лексического эквивалента утра – "рано" ("зарания"):

*Съ зарания въ пятькъ потопташа поганыя плъкы половецкыя (374);*

*Другаго дни велми рано кровавыя зори свѣтъ повѣдаютъ (374);*

*Съ зарания до вечера, съ вечера до свѣта летятъ стрѣлы каленыя (376);*

*Что ми шумить, что ми звенить давеча рано пред зорями? (376);*

Активное использование фраз с ведущей лексемой "рано" / "зарания" в цитированных сюжетно близких участках эпизодов битвы русских с половцами (а "рано" еще не единожды встречается в тексте "Слова") выявило тенденцию к сближению друг с другом "утренних" временных отрезков, чтобы показать не отдельные фрагменты двух – триумфального и проигранного – сражений, а целостность всей панорамы боя в её содержательном единстве.

## 4.2. Вещная наполненность пространства

Материал данного параграфа посвящён вопросу о сущности и функциональности «вещных» ценностей в пространственно-временном континууме «Слова». Необходимо понять и растолковать ученикам, что, сообразно архаическим мировоззренческим понятиям, космическое (своё) пространство было отделено от хаотического (чужого) благодаря внутренней его организации через вещественное оформление (так называемое значимое обживание пространства). То есть, космическое пространство вычленялось из хаоса, атрибутировалось вещественно, собиралось, «стягивалось» к ядру-центру в обозначенных границах «своего» мира. Хаос оказывался предметно незаполненным, чаще всего представленным стихийно, континуально разреженным, безграничным и, в результате, беспредметным. Резонно показать, как различимость родного пространства, в отличие от враждебного, развёртывается через «ведомость» пути: для витязей Всеволода «пути вѣдоми», «яругы знаеми»; половцы перемещаются «неготовами дорогами», их земля – «незнаема». Из центра к периферии идёт процесс распада мира вещей. Путь русской дружины обозначен дискретно отмеченными пунктами, внешне обозначенными не только географическими объектами, но и предметно-вещными атрибутами, зафиксированными визуально; движение половцев хаотично, воспроизводится не зримо, а акустически: «Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша, а храбрии Русици преградиша чрълеными щиты» и пр.

Особенно наглядно продемонстрировать вещно-предметную наполненность «своего» пространства помогает оценка ратной экипировки, исчерпывающе представленная в «Слове» реалиями и символами из лексикона баталистики. В параграфе проведён развёрнутый анализ утилитарно-практической и символическо-поэтической функции *стяга*. Подобным способом можно предложить учащимся охарактеризовать иные атрибуты военного вещного комплекса.

Ещё выразительнее для школьников окажется рассмотрение функции и предназначения вещи при характеристике образной системы произведения. Вещи становятся мерой-характеристикой действий и поступков персонажей, и, наоборот, о каждом герое можно много интересного узнать, внимательно подметив его вещное окружение (князя Святослав, Игорь, Всеволод; куряне).

В хронотопе «Слова о полку Игореве» путь как внутренний атрибут пространства характеризуется соответствующей ему предметно-вещной наполненностью.

"Вещная" теория пространственно-временного континуума наиболее полно и убедительно разработана в научных исследованиях А.Ф. Лосева и В.Н. Топорова. "Пространство приуготовано к принятию вещей, – пишет В.Н. Топоров, – оно восприимчиво и даёт им себя, уступая вещам форму и предлагая им взамен свой порядок, свои правила простираения вещей в пространстве. Абсолютная неразличимость <...> пространства развёртывает своё содержание через вещи"<sup>109</sup>. По А.Ф. Лосеву, «<...> символ вещи, хотя он, вообще говоря, и является её отражением, на самом деле содержит в себе гораздо больше, чем сама вещь в её непосредственном явлении. Ведь каждую вещь мы видим такой, какой она является в данный момент, в момент нашего рассмотрения её. Что же касается символа вещи, то он в скрытой форме содержит в себе все вообще возможные проявления вещи»<sup>110</sup>.

В.Н. Топоров дифференцирует отвлечённо-философский и прагматически-утилитарный аспекты "вещной" функции. Удобная, полезная, практичная вещь, по мнению учёного, вторична. "Первичным, – пишет он, – оказывается не средство-вещь, но идея. <...> Некогда человек или генетически предшествующие ему гоминиды не знали вещей, которые возникли как категория в определённый исторический период – тогда, когда вещи начали изготавливаться и когда "не-вещи" (природные объекты) стали использоваться как вещи, в "вещной" функции. <...> В разных "примитивных" архаичных культурах и даже уже в великих цивилизациях древности состав этой категории и функции, ею обслуживаемые, существенно варьируются в зависимости от "исторических" условий – пространства, времени, экологических особенностей, круга идей, относящихся к тому, как та или иная культура понимала своё место и своё назначение. В этом смысле категория вещей безусловно вторична.

Но вторичный в разных смыслах характер вещи не должен затушёвывать её актуальности, насущности, злободневности <...>. В этом смысле "вещетворение" и "вещепользование" конкретно и наглядно определяют весьма важный аспект жизни и деятельности человека и через них самого человека, ибо вещь несёт на себе печать человека, которому она не только открыта, но и без которого она не может существовать. Явно или тайно, часто недвусмысленно и с большой доказательной силой она говорит о потребностях человека, и о его целях, и о его умении..."<sup>111</sup>.

<sup>109</sup> Топоров В.Н. Пространство и текст... С. 279.

<sup>110</sup> Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 17.

<sup>111</sup> Топоров В.Н. Миф... С. 8

Ценные научные обоснования А.Ф. Лосева и В.Н. Топорова открывают возможность осмыслить вопрос о сущности и функциональности "вещных" ценностей в пространственно-временном континууме "Слова о полку Игореве".

В центрально-периферийной системе "Слова" художественное пространство естественным образом актуализируется вещным наполнением. Горизонтальный путь князя Игоря и его войска требует адекватных ему вещей. Поскольку же этот путь имеет назначение "ратного труда", постольку он атрибутирован прежде всего предметами военного обихода.

В тексте «Слова о полку Игореве» фигурирует практически весь комплекс средневекового оружия. Наименования отдельных предметов вооружения и частотность употребления каждого из них в систематизированном виде выглядят следующим образом:

- |                |                        |              |
|----------------|------------------------|--------------|
| 1. ШЛЕМ - 12;  | 4. САБЛЯ - 7;          | 7. КОЛЧАН 3; |
| 2. СТРЕЛА - 9; | 5. КОПЬЁ/СУЛИЦА - 5/2; | 8. ЛУК - 2;  |
| 3. МЕЧ - 8;    | 6. ЩИТ - 5;            |              |

Многочисленность и разнообразие арсенала боевого снаряжения является реальной данностью художественной системы "Слова". В этом смысле военная атрибутика становится высокоинформативной в событийном развёртывании и вещном наполнении пространства. Вместе с тем аспект "нужности" предметов вооружения оказался несравненно более существенным при выявлении их художественно-эстетической функции, когда вещи, упомянутые как естественные атрибуты, коррелируют с ассоциативной символикой мотива ратного пути Игоревы полка.

Реалии военного лексикона "Слова" – стрела, стяг, меч, копьё – подробно рассмотрены в монографии Д.С. Лихачёва "Слово о полку Игореве" и культура его времени". Одним из основных результатов исследования стал вывод о том, что древнерусский поэт в своём произведении использовал прежде всего образы бытовавшей в самой жизни символической семантики "вещетворения" и "вещепользования", а не только переосмысливал лексемы, эквивалентные вещным реалиям. "Художественное творчество автора "Слова", – писал Д.С. Лихачёв, – состоит во вскрытии того образного начала, которое заложено в устной речи, в специальной лексике, в символике феодальных отношений, <...> в лексике военной, земледельческой, в символическом значении самих предметов, а не только слов, их обозначающих. Образ, заложенный в термине, он превращает в образ поэтический. <...> И в этом последнем <...> проявляется его гениальное творчество"<sup>112</sup>.

Д.С. Лихачёв обосновывал свою концепцию, проследив некоторые закономерности формирования батальной лексики в текстах древних летописных воинских повестей, и доказывал, что в основе символики военного обихода в «Слове» лежит не художественный вымысел, а доскональное знание соответствующих реалий и природная наблюдательность автора. Но также, на наш взгляд, не менее очевидна в поэтике «Слова» и тенденция к перемещению образов вещного ком-

<sup>112</sup> Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура ... С. 164.

плекса военной атрибутики из области реально-практической в сферу символическо-поэтическую. На протяжении всего текста боевое оружие "заряжено", если можно так выразиться, живым "духом": сабли и мечи гремят о шлемы, летят стрелы калёные, копыя поют, трещат, приломляются, сабли иступляются, луки напрягаются и от беды расслабляются, колчаны открываются и от горя затворяются...

Ярчайшим примером семантической двуплановости образа является поэтическая характеристика через предметную воинскую атрибутику "свѣдомихъ кѣметей" князя Всеволода – курян: «подъ трубами повити, подъ шеломы възлелѣяны, конецъ копия въскрѣмлени; пути имъ вѣдоми, яругы имъ знаеми, луци у нихъ напряжени, тули отворени, сабли изъострени» (374).

Утилитарная функция оружия благодаря олицетворению предметов ратного арсенала русского воина трансформирована в сферу поэтической символики. «Под трубами повиты», "под шлемами възлелеяны", "с конца копия вскормлены" – символические формулы, указывающие на этапы сугубо военного воспитания, следствием которого явилось высочайшее ратное мастерство дружины Всеволода. С другой стороны, не только сами витязи-куряне, но и их луки, колчаны, сабли приготовились достойно принять бой.

Символика оружия в данном эпизоде не исчерпывается традиционной этикетной мотивацией, указывающей на опыт, боевую сноровку и закалку, славу и удаль бывалых бойцов. Все дальнейшие пространственные перемещения княжеской дружины в их событийной последовательности, выявленные через названные предметы ратного снаряжения, символически репродуцируются в сквозном мотиве битвы. Обратим внимание, что подробное описание готовности дружины к сражению соответствует последовательности ведения боя в средневековых баталиях. Сначала, когда сражение идёт на дальнем расстоянии, враждующие стороны осыпают друг друга дождём стрел. Затем, когда соперники встречаются в прямом соприкосновении, в ход идут копыя. Наконец, в рукопашной схватке судьбу сражения решали саблями и мечами. Мы наблюдаем удивительную способность автора в краткой и точной характеристике описать атрибуты вооружения воина в соответствии с последовательностью ведения битвы. Один из значимых сюжетных эпизодов – момент утра накануне второго, решающего исход всей баталии, сражения:

Другаго дни велми рано кровавыя зори свѣтъ повѣдають <...>. Быти грому великому, итти дождю **стрѣлами** <...>. Ту ся **копиемъ** приламати, ту ся **саблямъ** потручяти о шеломы **половецкыя** ... (374, 376).

В этом эпизоде Автор запечатлел символическую картину, предсказывая ход грядущего сражения. К идентичным образам «вещного» комплекса он прибегнул и при описании реальных событий решающей схватки русичей с врагами:

Съ зараниа до вечера, съ вечера до свѣта летять **стрѣлы** каленыя, гримлють **сабли** о шеломы, трещать **копиа** ... (376).

И ещё раз в тексте "Слова" автор вернётся к реалиям, изображающим самый ход битвы – в плаче Ярославны, эмоционально сопутствующем воинскому походу мужа и косвенно воспроизводящем последовательность ратных событий, они вновь прозвучат аллегорическим образом-символом:

*Чему, господине <...> въ полѣ безводнѣ жажду имъ лучи съпряже, тугою имъ **тули** затче (384).*

Общая модель горизонтальной центрально-периферийной конструкции "Слова о полку Игореве" при устойчивом сохранении основной оппозиции "родная земля - чужая, неизвестная земля", конкретизируется и в более частных оппозициях, среди которых – противопоставление знакомого и незнакомого *пути*. Различимость родного пространства в отличие от чужого развёртывается через «ведомость» *пути*. Если русской дружине перемещения в пространственных пределах родной, известной земли "вѣдоми", то половцы "неготовами дорогами" (неизвестными, неподготовленными, непроторёнными) маршрут свой "пробегают". Путь Игоревой дружины под скрытым солнцем символизирует движение "в потёмках", в неизвестность. А обратный путь Игоря являет собой движение из тьмы к солнцу – из чужого, "неведомого" края к своему, "известному" пространству родной земли.

Из родной страны в землю "неизвестную" (из центра к периферии) идёт как бы распадение мира вещей. Пространственные точки пути русичей дискретны, фиксируются визуально благодаря предметно-вещному их оформлению; перемещения полков "поганых" неорганизованы, хаотичны, воспринимаются более акустически, чем зримо:

*Дѣти бѣсови **кликомъ** поля прегородиша, а храбрии Русици преградиша чрълеными **щиты** (376).*

*... Двина болотомъ течеть <...> под **кликомъ** поганыхъ (382).*

Аналогичным способом стихийность и хаотичность враждебного мира представляется посредством исторжения "клика" Дивом, который велит "послушати земли незнаемѣ".

Небезынтересными в «Слове» представляются функция и назначение вещи для характеристики человека в ряде важных аспектов его жизни. Вещи становятся мерой-характеристикой героев произведения и, наоборот, каждого персонажа можно характеризовать через его вещное окружение. Так, собирательный образ удалых и бывалых воинов-курян организован благодаря их ратной атрибутике. Весьма ярко и колоритно живописует автор характер Всеволода. Типические особенности княжеской сословной характеристики – мужество, храбрость, сила, отвага (стоит "на борони") – коррелируют с его сугубо личностными, индивидуальными качествами. Из совершенно небольшого отрывка – всего несколько строчек текста – мы получаем о Всеволоде максимум информации: что он смел и умел в бою (один сражается со множеством врагов, одолевая их: "камо, туръ,

поскочяше, <...> тамо лежать поганья головы половецкыя, поскепаны саблями калеными шеломы оварьские отъ тебе..."); что он знатен и богат (о чём свидетельствует его экипировка, а также указание на почёт); что он отчаян и способен на риск (никакая рана не удержит его, забывшего «чти и живота»); наконец, что он женат и жена его Глебовна – "милая хоть" – любима и желанна. Предметы же ратного обихода в характеристике Всеволода задают тональность всему эпизоду, являющему нам образ князя-воина: "прыщещи на вои **стрѣлами**, гремлеши о шеломы **мечи харалужными**", "своимъ **златымъ шеломомъ** посвѣчивая", "поскепаны **саблями калеными**" (sic: ещё один пример соответствия предметов военного арсенала последовательности ведения боя).

Если личность князя Всеволода визуально очерчена яркими штрихами в небольшом фрагменте, то образ князя Игоря весьма неоднозначен и раскрывается имплицитно по мере осмысления его индивидуальных и сословных качеств на протяжении всего хода повествования. И "вещное" окружение Игоря выявлено не так чётко, как Всеволода. Но и о заглавном герое мы можем судить благодаря имеющимся или приобретаемым им предметам, атрибутирующим либо воинскую честь и славу, либо бесчестие и бесславие. Так, победоносно ликующий храбрый Святославич получает "чрълень **стягъ**, бѣлу **хорюговъ**, чрълену **чолку**, сребрено **стружие**". Стяг, знамя, бунчук, копьё – все эти воинские принадлежности в данном контексте фигурируют как символы торжества князя-победителя. Игорь, исполненный "ратного духа", вступил в *златъ стремя*, а поверженный Игорь *высѣдѣ изъ сѣдла злата*. "Злато **стремя**" и "злато **седло**" – специфические вещи сугубо княжеской экипировки. "Стремя, – пишет Д.С. Лихачёв, – выступает только как символ власти феодала. Всё это придаёт особую значительность выражению "Слова" *вступить в стремя*. Вступали в стремя только князья; когда же речь идёт о дружине, автор "Слова" употребляет обычное выражение "всестъ на кони"<sup>113</sup>. Поэтому утрата "золотой" экипировки символизирует позор князя.

Как уже отмечалось, "вещное" пространство в «Слове» обладает повышенной информативностью. Так, символическая потеря "золотых" княжеских вещей уведомила читателя об унижительном положении Игоря. Информация о победных и проигранных сражениях обнаруживается благодаря фиксации того или иного положения и состояния стягов и мечей.

Стяг (хоругвь) – предмет, который "стягивал" к себе воинов. Поднятый стяг – знак готовности к походу, а также символ победы: «Стоять **стязи** в Путивлѣ» (372); «Чрълень **стягъ** <...> – храброму Святъславличю» (374). Поверженный стяг – это и реальный знак, и образный символ поражения: «падоша **стязи** Игоревы» (376); «Уже понизите **стязи** свои»(382); «сего бо нынѣ сташа **стязи** Рюриковы»(384).

Лишь один раз мы находим в тексте "Слова" отклонение от унифицированного употребления лексемы **стяг**: выражение "стязи глаголють" свидетельствует о движении половцев в организованном боевом порядке. Это единственный случай, когда перемещение войска противника координировано и отмечено конкретным предметом. Наступление половцев слышится благодаря топоту и кли-

<sup>113</sup> Лихачёв Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура... С. 180.

ку, но и видится по движению стяга. Д.С. Лихачёв объясняет этот момент в контексте всего эпизода нашествия половцев как реальный факт, а не художественный образ: "Нет <...> нужды видеть в выражении "стязи глаголють" какого-то одушевления этих стягов, якобы предсказывающих нападение половцев. Движение половцев не стоит предсказывать - оно видно и слышно"<sup>114</sup>.

Думается, в поступи «глаголющих» стягов не следует игнорировать метафорический смысл. Упорядоченность движения противника в данном контексте вполне вероятна. В начальном эпизоде, когда путь половцев к Дону характеризовался как "неготовый", русская дружина ещё не перешла границы своего мира, поэтому чужая зона представлялась как неорганизованное хаотическое пространство. Последующие события разворачиваются уже на территории Половецкой степи, пути которой контролируются кочевниками. Второй бой с русской дружиной, в отличие от первого, хаотического, "неготового", был организован. Об этом кроме указания на "глаголющие стяги" говорит сравнение войска Гзака со стаей волков в предельно близкой аналогии к образу дружины Всеволода (об этом см. 3.2) и употребление глагола "править" – то есть направлять по определённому, заданному маршруту. Впрочем, в загадочном "Слове" нехарактерное контекстное употребление лексемы "стяг" может аксиоматично приниматься и как авторский художественный пассаж.

Одним из самых популярных предметов воинского арсенала в "Слове о полку Игореве" является меч (восьмикратное употребление). Смысловые варианты символической интерпретации образа меча многоплановы: символ феодальной власти, знамение войны, призыв к началу или прекращению батальных действий, отождествление с ранением или покорением, ритуальный знак клятвы. Все фрагменты "Слова", связанные с мечом, многозначны и семантически насыщены. Особенно впечатляет своей ёмкостью образ меча, которым "ковал крамолу" Олег Гориславич, настолько богатую символическую мотивацию вложил Автор в этот образ.

Благодаря "вещному" заполнению художественного пространства читатель получает информацию и о результативной материальной стороне победы или поражения. Какие вещи считались особенно приоритетными в "полоне" (трофеях)? В "Слове" на этот вопрос дан исчерпывающий ответ: «Злато, и паволокы, и драгыя оксамиты. Орьтьмами, и япончицами, и кожухы начаша мосты мостити <...>, и всякыми узорочьи половѣцкыми» (374).

Таким образом, в вещно-наполненном художественном пространстве "Слова о полку Игореве" предметы воспроизводятся не в отрыве от героев, а в теснейшей связи с ними и через них.

### **4.3. Ритмическая организация хронотопа**

Параграф посвящён вопросу о приоритетной роли ритма в структурировании пространственно-временного конинуума «Слова о полку Игореве». Хронотоп памятника предлагается рассматривать как дискретное пространство, расчленён-

---

<sup>114</sup> Там же. С. 173.

ное на отдельные участки пути, каждый из которых наделён индивидуальным ритмом соответственно той или иной степени интенсивности движения на определённом пространственном и временном отрезке. Темп, скорость перемещений, степень активности передаются сменой ритма: ускорением и замедлением его. Это обусловило полиритмию «Слова». Каждый участок пути является, в сущности, ритмически оформленным фрагментом хронотопа, образующим законченный период движущегося речевого потока.

Для учителя полезным будет ознакомиться с подробным комментарием к многочисленным научным трудам о ритмической структуре «Слова», изложенным в параграфе. Разработанная автором пособия версия во многом полемична по отношению к предшествующим литературоведческим концепциям, но в чём-то синезирует научные разыскания в этой дискуссионной проблеме.

Вопрос, прозой или стихами написано «Слово о полку Игореве», может естественным образом возникнуть на уроке. Чтобы ответить на него, следует напомнить ученикам, что стиховой и прозаический речевые потоки – это прежде всего движение (проза – от *pro-versus* - движущийся, идущий прямо вперед; стихи – от *stychos* - возвращающийся назад). Доводы учёных в пользу стихового, прозаического ли облика произведения учитель также найдёт в тексте данного параграфа.

При обсуждении ритмической структуры памятника необходимо разъяснить школьникам основные способы организации ритмического движения в хронотопе «Слова»:

- интонирование отдельных эпизодов (когда каждый отрезок пути совпадает с определённым вариантом интонационной модели);
- лексические повторы (когда переплетения различных повторений составляют разнообразные ритмы);
- звуковые повторы (которые в конце маркируемых ими синтаксических конструкций универсально-регулярны настолько, что побуждают интерпретировать их как рифмованные созвучия).

Немаловажным будет объяснение, что смысловая расчленённость пути в «Слове» достигается именно ритмической организацией хронотопа (благодаря фонетическим и синтаксическим связям как внутри смежных фрагментов текста, так и в их более или менее сложном взаимодействии). Полиритмия «Слова» зиждется на противопоставлении интонации плавного (пассивного) и резкого (активного) движения. Каждая описываемая ситуация воспроизводится в зависимости от этих двух контрастных обертонов. Характерная только для данного эпизода степень интенсивности движения, организованная заданным ей комплексом ритмообразующих средств, коррелирует семантически с контекстуальным событийным действием каждого участка пути.

В «Слове о полку Игореве» ситуация предельного драматизма организует динамический образ пути, конструктивной доминантой которого является внутренний ритм развёртывания событий. Движение, бег времени, темп, скорость перемещений, степень активности передаются быстрой сменой ритма: ускорением или замедлением его.

Художественная пространственно-временная модель древнерусского текста, актуализированная ритмически сопоставимыми фрагментами, является, пожалуй, самой загадочной и самой неразгаданной из всех загадок «Слова о полку Игореве». Учёные-медиевисты и стиховеды практически единодушно сходятся во мнении о высоко организованной ритмической структуре "Слова", но вопрос о "ключе" ритмообразования до сих пор интенсивно дискутируется. Прокомментируем некоторые мнения исследователей, которые имеют прямое отношение к теме ритмической организации пути в памятнике.

Ритм в *традиционном* стиховедении определяет, как правило, специфику организации только стихотворной речи в пределах её элементарных ритмических единиц – строк. В *новейшем* же стиховедении ритм трактуется в широком смысле как понятие многоаспектное и многозначное. Об универсальности ритма пишет О.И. Федотов, определяя его суть как "упорядоченное чередование каких-либо относительно соизмеримых элементов во времени или пространстве"<sup>115</sup>. То есть, в концепт ритма включается весь комплекс словесно-звуковой организации хронотопа произведения. Более того, как отметил М.А. Сапаров, "художественный ритм создаётся не буквальным повторением какого-либо выразительного элемента, а его претворением в новой, постоянно возобновляющейся художественной целостности, его интонированием и акцентированием. В этом плане ритм оказывается *категорией художественного смыслообразования*" (кеурсив наш – А.Ш.).<sup>116</sup>

Ритм издревле был архизначим для человека. По словам Г.Г. Майорова, "если не музыка, то во всяком случае "ритмика" – универсальная теория числовой гармонии – составляла существенную часть средневекового мировоззрения"<sup>117</sup>. Эта же идея обосновывается в исследовании О.И. Федотова: "Вселенная богов и людей <...> возникла в процессе преобразования хаоса (беспорядочного нагромождения элементов) в космос (порядок) при помощи именно ритма. Отсюда – универсальное представление о ритме, характеризующем любое проявление жизни, как всё в мире упорядочивающем, гармонизирующем начале". То есть, ритм не может быть абсолютизирован как основная прерогатива стиха. "Ритм нашей речи, – подчеркивает О.И. Федотов, – мы приспособляем к ритму дыхания, и устная, и письменная, и стихотворная, и прозаическая речь – любая – членится на периоды, предложения, синтагмы, которые естественным образом вступают между собой в ритмические отношения. <...> Следовательно, ритм, понятый как закономерная повторяемость <...> речевых элементов на всех уровнях его организации, не является привилегией стиха"<sup>118</sup>.

Ритм "Слова" – явление в древнерусской книжности действительно уникальнейшее в своей единственности и неповторимости. Оригинален он прежде всего своеобразными метаморфозными переходами: чеканный ритм резко переходит в разговорно-повествовательный и тут же вновь может возродиться чеканной, чуть

<sup>115</sup> Федотов О.И. Основы русского стихосложения. М., 1997. С. 27

<sup>116</sup> Сапаров М.А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 85.

<sup>117</sup> Майоров Г.Г. Формирование средневековой философии. М., 1979. С. 382.

<sup>118</sup> Федотов О.И. Основы ... С. 27, 28.

ли не метрической речью. Памятник никак не укладывается в схему "правильного" стихового размера и даже комбинации нескольких размеров. "Ключ" к разгадке ритмической организации памятника до сих пор не найден, несмотря на многочисленные попытки слововедов разобраться в этой проблеме. Не поставлена точка и в споре о стиховой или прозаической природе произведения.

Более продуктивными, на наш взгляд, являются выводы учёных о декламационной речевой организации текста, когда установка на слуховое восприятие требует внесения в повествование определённых ритмических закономерностей, присущих стиху, но не имеющих строгого метрического единства. Подобную ритмическую модель обычно называют "стихопрозой" или "ритмической прозой". Догадку о том, что "Слово о полку Игореве" было написано с расчётом на слуховое восприятие, впервые высказал А.И. Соболевский<sup>119</sup>. Поддержал эту идею Д.С. Лихачёв. Более того, "многосистемная ритмика" (термин Д.С. Лихачёва) "Слова" натолкнула учёного на предположение о диалогической структуре памятника<sup>120</sup>.

Гипотетический тезис академика с энтузиазмом был воспринят поэтом А.Черновым, полагавшим даже, что древний текст создавался не просто для декламационного произнесения, а и для мелосного исполнения. А.Чернов обосновывал свою точку зрения, не только опираясь на гипотезу Д.С. Лихачёва, но и ссылаясь на типологические параллели-переклички ритмического рисунка "Слова" с русскими былинами и скандинавскими балладами, которые читались или пелись в парном исполнении (так называемое "амебейное пение")<sup>121</sup>.

Иное мнение по поводу причастности произведения к «вокальным» текстам, а также его принадлежности стиху или прозе имеет М.Л. Гаспаров: «Противоположность «стих-проза», которая ныне кажется столь очевидной, для древнерусского человека не существовала. Она появилась только в начале XVII в.» Существовала иная оппозиция: «текст поющий - текст произносимый». Поэтому «неправомерно <...> ставить вопрос, стихами или прозой написано «Слово о полку Игореве»: можно только констатировать (с колебанием!), что «Слово» написано «не для пения»<sup>122</sup>.

Соотнесённость ритма "Слова" и русских былин была замечена литературоведами уже давно. На это обратил внимание один из первых исследователей ритмики древнего произведения А.И. Никифоров. "Основой ритма знаменитого памятника», по его мнению, является «не что иное, как один из видов ритмов ранних народных былин»<sup>123</sup>. Убеждение в том, что "ритмика "Слова о полку Игореве

<sup>119</sup> См.: Соболевский А.И. Несколько мыслей об древней русской литературе // Изв. отд. языка и словесности АН. 1903. Т. VIII. Кн. 2.

<sup>120</sup> См.: Лихачёв Д.С. Предположение о диалогическом строении «Слова о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве». Л., 1986. С. 9-28.

<sup>121</sup> См.: Чернов А. Поэтическая полисемия и сфрагида автора «Слова о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве». Л., 1986. С. 270-293.

<sup>122</sup> Гаспаров М.Л. Оппозиция «стих-проза» и становление русского литературного стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 264, 266.

<sup>123</sup> Никифоров А.И. Проблема ритмики «Слова о полку Игореве» // Уч. зап. Ленингр. пед ин-та им. М.Н. Покровского. Л., 1940. Вып. 2. Т. IV. С. 214.

ве" покоится на традиции народного былинного стихосложения", высказал Л.И. Тимофеев<sup>124</sup>. Он же пришел к выводу о "скрытой ритмичности" текста памятника и реконструировал его на манер размеренной ритмической урегулированности былин. Уместность перестановок и словесных повторов он объяснял тем, что укороченные строки свидетельствуют о пропущенном рефрене. В итоге получился "правильный", упорядоченный мерным чередованием колонов, дактилический стих, который в лучшем случае воспринимается как неуместно правильная, олитературенная имитация, поскольку сводит "заподлицо", нивелирует весь феномен ритма гениального произведения.

В.И. Стеллецкий предлагал «ключом» к ритму «Слова» признать определённое наличие пауз, значительных по длительности, которые членят произведение на ритмические единицы. Вторым критерием членения он называет синтаксический параллелизм<sup>125</sup>. В предпринятом им диссертационном исследовании учёный пришел к выводу, что «Слово» написано «архаическим интонационным стихом» и что «около 260 ритмических единиц (из 504) можно посчитать стихами, около 170 – отнести к ритмической прозе, обладающей напевной риторической интонацией. Для неё характерны обращения, восклицательные предложения, риторические вопросы, менее упорядоченная структура предложений. Наконец, имеется слабонапевная ритмическая проза»<sup>126</sup>.

Очередной попыткой разгадать ритмику «Слова» стала монография Е.П. Грачёва «Ритмы «Слова о полку Игореве». Главным принципом «настоящего стихового деления» текста автор объявляет рифму, обнаружив её «полное в соответствии с альтернативой количество». Рифма – утверждается без малейших сомнений и колебаний – единственный «принцип организации стиха «Слова», и только она позволяет идентифицировать «подлинный стиховой строй» произведения. Далее приводятся примеры различных вариантов рифм по их «положению в членении и по характеру звучания». Ознакомившись с предложенным Е.П. Грачёвым анализом «рифмотворчества» древнерусского поэта, мы с удивлением узнали, что в «Слове» рифмуется буквально в с ё с о в с е м (!), например: «съ зараня - поганя», «злато и - оксамиты», «комони - готови», «вѣлци - вѣ полѣ», «вѣщии - пѣснь творити», «храброму - Святославличу», «Дньпрѣ - темнѣ брезѣ», «уже не - шеломянемѣ», «одинѣ братъ - одинѣ свѣтъ», «у Курьска - куряне»<sup>127</sup>.

Стремление связать ритмическую организацию памятника с рифмой – не новость. В 1940 г. такую попытку предпринял А.И. Никифоров, а в наше время А. Чернов. А.А. Гогешвили вообще нашел в «Слове» акростих. Но одно дело представление о рифме с современной точки зрения и совершенно другое – с точки зрения средневекового человека. Звуко-смысловая игра слов, столь обильно уснащающая тексты древнерусской литературы, а «Слово о полку Игореве» в осо-

<sup>124</sup> См.: Тимофеев Л.И. Ритмика «Слова о полку Игореве» // Русская литература. 1963. № 1. С. 88-104.

<sup>125</sup> Стеллецкий В.И. К вопросу о ритмическом строе «Слова о полку Игореве» // Русская литература. 1964. № 4. С. 33-34.

<sup>126</sup> Стеллецкий В.И. Проблема ритмики «Слова о полку Игореве» / Автореф. дис... докт. филолог. наук. М., 1978. С. 38-39.

<sup>127</sup> См.: Грачев Е.П. Ритмы «Слова о полку Игореве». М., 1999. С. 4-6.

бенности, внешним образом напоминает современную рифму. Однако звуковые повторы становятся рифмой, лишь приобретя регулярный, предсказуемый характер и способность тем самым сегментировать текст на соизмеримые стиховые ряды.

Наиболее убедительными в решении проблемы ритмообразования «Слова» нам представляются гипотезы Д.С. Лихачёва и Н.С. Демковой, увидевших в древнерусском памятнике наличие «сложной и единой системы повторов, которая обнаруживается во всех без исключения фрагментах»<sup>128</sup>.

Резюмируя столь противоречивые взгляды учёных на ритмическую природу «Слова о полку Игореве», на принадлежность его к стиховой или прозаической речи, мы считаем, что истина в этом споре ещё не родилась. Здесь, на наш взгляд, самым ценным оказался вывод М.Л. Гаспарова, усомнившегося в правомерности и актуальности оппозиции «стих-проза» в литературе раннего средневековья. Ритмичность «Слова» сомнения, конечно, не вызывает, но только на основании этого утверждать, что произведение написано стихами, будет всё же натяжкой, поскольку ритм является универсальным свойством любой художественно организованной речи. Поэтому стоит ли утруждаться поисками загадочного «ключа», чтобы непременно «вывести» формулу гипотетического стиха «Слова о полку Игореве»? Нельзя не согласиться и с исследователями, считающими, что текст «Слова» – «произносимый», то есть, создан для декламационного исполнения.

Несмотря на разноплановые, полемические, а то и казусно-парадоксальные суждения в попытках ответить на вопрос, стихами или прозой написано «Слово о полку Игореве», читалось оно, декламировалось или пелось, главное, в чём сходятся мнения большинства учёных, – это признание полиритмичности произведения, каждый фрагмент которого имеет свой алгоритм закономерной повторяемости, соответствующий его содержанию и функциональной природе.

Применительно к предмету нашего исследования самым существенным является, видимо, то, что и стиховой, и прозаической речевые потоки – это прежде всего *движение*. (Проза получила своё терминологическое определение от латинского слова *pro-versus*, что буквально означает «движущийся, идущий прямо вперед»). Стихи – от латинской кальки греческого *stychos*, в западноевропейской версии, – *versus* (*vers*, *wiersz*, *віршь*, *вѣрша*) – «возвращающийся назад»). Уникальная «многоголосая» ритмика «Слова о полку Игореве» обусловлена динамической организацией пространственно-временной структуры памятника и, в первую очередь, одного из её главных компонентов – мотива пути. Каждый отрезок пути является, в сущности, ритмически оформленным фрагментом хронотопа «Слова», образуя законченный период движущегося речевого потока.

Однако определение критериев членения «Слова» на ритмические периоды осложняется тем фактором, что ранние древнерусские тексты ещё не имели привычного для нас графического оформления. Более того, в них вообще отсутствовало синтаксическое членение на слова, синтагмы, предложения. Знаки пре-

---

<sup>128</sup> Демкова Н.С. Повторы в «Слове о полку Игореве» // Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979. С. 59.

пинания и пробелы между отдельными словами и предложениями в средневековых манускриптах появились довольно-таки поздно. Первоиздатели «Слова», столкнувшись с проблемой синтаксической реконструкции памятника, допустили целый ряд ошибок и неточностей, которые впоследствии скрупулёзно и тщательно исправлялись новыми поколениями учёных-медиевистов. Так, в первоиздании мы читаем следующие, в будущем исправленные, фразы:

*А мои ти Куряни свѣдоми къ мети / А мои ти куряне свѣдоми къмети;  
Свистъ звѣринъ въ стазби; дивъ кличетъ... / свистъ звѣринъ въста,  
зби<ся> Дивъ, кличетъ...;  
Нѣ рекосте му жа имѣся сами... / Нѣ рекосте: «Мужаимѣся сами...»;  
Рекъ Боянъ и ходы на Святъславля нѣстворца... / Рекъ Боянъ и Ходына  
Святъславля нѣснотворця... и мн.др.*

Многие поэты-переводчики предлагали свои реконструкции ритмических периодов «Слова». Можно ли, однако, определить универсальный принцип членения оригинального текста памятника на стопы, стихи и строфы на манер более поздних собственно стихотворных произведений? Синтаксический принцип членения языкового потока в прозе, кажется, более соответствует ритмической картине «Слова». Но, как отметил О.И. Федотов, древние манускрипты на первый взгляд «имеют сугубо прозаический облик – все они без исключения написаны и переписаны *in continuo*. <...> Безразличие к графической сегментации на всех уровнях текста свидетельствует <...> не о сознательном стремлении писать именно прозой и, уж конечно, не об экономии дорогостоящего писчего материала, а о специфической начальной стадии культуры письма, по существу фонетического»<sup>129</sup>.

Звукопись как один из компонентов ритмической системы «Слова о полку Игореве» не вызывает сомнений. К этому вопросу мы впоследствии вернёмся. Здесь же следует обратить внимание ещё на один существенный фактор в определении ритмических периодов «Слова» – семантико-синтаксический, ибо, как отмечалось выше, ритм в древнерусском тексте является и *смыслообразующей категорией*.

А. Белый писал: «Прозаическая строка образует лейтмотив; она подобна строфе; прозаическая строка слагает целый отрывок (от красной строки до красной)»<sup>130</sup>. В «прозаическом облике» «Слова» именно членение текстового пространства на отдельные относительно самостоятельные в событийном аспекте абзацы, каждый из которых отражает «кусочек действительности, наполненный живой экспрессией и интонацией данного сообщения»<sup>131</sup>, имеет приоритетное значение в ритмическом функционировании семантико-синтаксических периодов хронотопа произведения (то есть именно «от красной строки до красной»). Каждый абзац-«колон» является ритмическим периодом (ритмически общей со-

<sup>129</sup> Федотов О.И. Основы ... С. 89.

<sup>130</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. М., Л., 1934. С. 219-220.

<sup>131</sup> Виноградов В.В. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка. М., 1950. С. 253.

ставляющей единицей пространственно-временного континуума), совпадающим с определённым отрезком пути. В свою очередь каждый из отдельных отрезков пути в соответствии с той или иной степенью активности перемещения персонажей в данный событийный момент, наделён индивидуальным ритмом, «чётким, подчас причудливым в своих сплетениях, а иногда и просто разговорным»<sup>132</sup>. Таким образом, динамика, усиление и замедление движения и событийного действия лежат в основе ритмического членения хронотопа в «Слове о полку Игореве».

Одним из способов организации ритмического движения в «Слове» является интонирование отдельных эпизодов: каждый отрезок пути совпадает с определённым вариантом интонационной модели. Степень кинетической активности героев в различных ситуациях во многом зависит от интонационного звучания контекста: чем «пространнее» расстояние между отдельными событийными точками пути, тем свободнее звучит речь, и, наоборот, в напряжённых участках речь «сжимается», интенсифицируется. В «Слове о полку Игореве» обнаруживается по крайней мере четыре вида интонирования, влияющих на ритмизацию текста: фонетический, синтаксический, лексический и морфологический.

Доминирующей в этом комплексе является первая пара: в употреблении звуковых и синтаксических конструкций, структурирующих ритмико-интонационную модель хронотопа, можно усмотреть определённую систему, обнаруживающую их релевантность с точки зрения декламационной организации текста. Именно «звукосмысл» (термин В. Вейдле), фоника в широком смысле, т.е. системное единство аллитераций, ассонансов, фонических эффектов при чередовании звуков и употреблении форм полногласия и неполногласия, синтаксическая экспрессия, разнообразие стилистических вариантов различных видов синтаксических конструкций (от двусоставных распространённых и нераспространённых предложений до сложных конструкций с прямым или отрицательным параллелизмом, однородными членами, инверсией) организуют ритмическую модель каждого отдельного этапа передвижений Игоревой дружины в горизонтальном пространстве «Слова» как интонационно замкнутый речевой фрагмент. Звуковой фон и синтаксический строй вообще можно считать осмысленными компонентами ритмической инструментовки произведения. Эта ведущая в интонационном комплексе хронотопа пара образует своеобразный «тандем», естественным образом коррелируя в условиях семантической и контекстуальной обусловленности того или иного эпизода.

Вторая пара – ведомая: лексический и морфологический типы интонирования выполняют вслед за фонетическим и синтаксическим как бы косвенную функцию подтверждения ритмичности текста. Но это несколько не умаляет их роли в системе средств ритмообразования: если звуковые и синтаксические конструкции в экспрессии и интонации определённого сообщения – корреляты амбивалентные, то звук и лексема, или синтагма и лексема, или звук и морфема (в зависимости от присутствия, допустим, аллитерации в префиксе или корне слова) – коррелируют имплицитно.

---

<sup>132</sup> Колесов В.В. Ритмика «Слова о полку Игореве» // ТОДРЛ. Л., 1983. Т. XXXIV. С. 15.

Так, к примеру, активно ритмизирующую функцию выполняют глаголы движения, воспринимаемые как «сильные», «энергичные» или, наоборот, «слабые», «неэнергичные», то есть, интонационно ускоряющие или замедляющие темп. Усиливают либо ослабляют экспрессию синтаксических и фонетических структур глаголы движения и действия *итти, заитти, [по]ѣхати, [по]бѣжати, помчяти, повести, [по]скочити, въсести (на коня), высѣсти (изъ сѣдла злата), въступити (въ златъ стремя), заступити (путь), правити (слѣдъ), въсплескати, потоптати, притоптати* и мн. др.

Интонационную маркировку в некоторых случаях приобретают синонимические и антонимические лексические ряды. Функция синонимов и антонимов в художественном тексте прежде всего – эмоционально-экспрессивная. Но перечислительная интонация в синонимических конструкциях помимо экспрессии является и стилистическим приёмом ритмизации речи: *два слънца помѣркоста, оба багряная стлѣпа погасоста; кликну, стукну земля; ни мыслию смыслити, ни думою сдумати; Игорь поскочи, скочи, потече, полетѣ; страны ради, грады весели.*

Антонимические пары слов с точки зрения интонационной организации ритмического движения акцентируют контрастные ситуации быстроты смены событий или моменты напряжённости, драматизма, высокого накала сюжетной коллизии: «*камо поскочяше - тамо лежать*»; «*съ зараниа до вечера, съ вечера до свѣта*»; «*уже снесеса хула на хвалу*»; Игорь «*спитъ-бдитъ*» и пр.

Фонетические варианты морфем также влияют на интонационное повышение или снижение ритмического движения в хронотопе «Слова о полку Игореве». Префиксы чаще всего имеют односложную структуру (если, конечно, учитывать «немоту» еров) и употребляются в неполногласной форме: *пре-, предъ-, изъ-, въ-, отъ-, въс-, по-, подъ-* и др., интенсифицируя интонационно ритм движения, в отличие от ритмической «медлительности» фольклорных текстов, где префиксы в большинстве случаев двусложно-полногласны, типа *пере-, подо-, изо-, ото-* и т.п. В корнях слов вариативность альтернативных звуковых единиц зависит, как правило, от семантики и экспрессии того или иного фрагмента повествования, например: «*Трубы трубятъ в Новѣградѣ*» (в эпизоде готовности сражаться и победить ритм интенсифицируется) /»*Трубы трубятъ Городеньскии*» (ритм замедляется в момент скорбного сообщения, когда после поражения и гибели князя «понице веселие»). Б. Гаспаров заметил, что выбор форм *глава / голова* зависит также от семантической обусловленности контекста. «Образ отрубленной, лежащей на поле боя, отделённой от тела головы неизменно получает полногласное воплощение <...>. С другой стороны, живой (хотя и идущий навстречу гибели) персонаж неизменно наделяется «главой»<sup>133</sup>. Впрочем, выбор морфемной формы в поэтическом языке «Слова» не всегда связан с семантическим фактором. В эпизоде, описывающем скорбь по поводу пленения Игоря, читаем: «*Уныша бо градом забралы, а веселие понице*», а Ярославна «*плачетъ Путивлю городу на заборолѣ*». Во втором примере семантический фактор уступает, очевидно, место эвфоническому эффекту, обусловленному фонетическим окруже-

<sup>133</sup> Гаспаров Б. Поэтика ... С. 243.

нием. Формы *злато/золото* соотнесены со смысловым контекстом (см. 3.3.), а *сребро/серебро* употреблены вне зависимости от их символической знаковости и звукового соседства. Но в подавляющем большинстве выбор той или иной морфемной формы зависит от взаимодействия с семантикой контекста.

При рассмотрении интонационного комплекса ритмической структуры хронотопа «Слова о полку Игореве» обойдён вниманием орфоэпический принцип. На наш взгляд, его включение в анализ было бы не совсем правомерным, уже хотя бы потому, что с ответом на вопрос о характере ударения в древнерусском языке у учёных самые большие проблемы. Восстановление графической структуры текста опытнейшими лингвистами и литературоведами заняло более двух столетий, и то по сей день не прекращаются споры по поводу трактовки тех или иных «нечитабельных», «тёмных» мест памятника. Что уж тогда говорить о возможности *услышать* оригинал?! Поэтому зачастую попытки просодической реконструкции «Слова», вызванные стремлением непременно «уложить» текст в метрические рамки определённого стихотворного размера, приводят к казусным экспериментам, когда нам навязывают читать, скажем, название памятника с ударением на первом слоге в слове «пóлку» и втором – в «Игóреве».

Ещё более, чем интонация, релевантны в ритмообразовании хронотопа «Слова о полку Игореве» многочисленные повторы. Как уже отмечалось выше, о сущности и значении повторов, об их доминирующей функции в организации расположения и последовательности внутритекстовых пространственно-временных отрезков и их семантической трансформации писали Д.С. Лихачёв, Н.С. Демкова, М.А. Сапаров. «В повторяемости один из секретов завораживающей силы «Слова о полку Игореве». Сложные сплетения и переплетения различных повторений составляют различные ритмы «Слова», – отмечал Д.С. Лихачёв<sup>134</sup>. Н.С. Демкова подробно исследовала эту проблему, убедительно доказывая приоритет повторов в системе структурных компонентов композиции произведения<sup>135</sup>.

Повторы в «Слове о полку Игореве» можно дифференцировать, как и типы интонирования, на фонетическом, морфологическом, лексическом и синтаксическом уровнях. Повторы как микросистему поэтического космоса «Слова» вслед за Д.С. Лихачёвым и Н.С. Демковой подробно рассмотрела Т.М. Николаева. Прежде всего исследовательница отметила широкую структурную вариативность типов повторов. «Могут повторяться, – пишет она, – целые предложения, фрагменты предложений, отдельные словосочетания и отдельные лексемы. Повторяются синтаксические конструкции, цепочки контактных словоформ, вводные частицы-зачины, повторяются звуковые сочетания и отдельные звуки. При этом связываются как элементы контактные, близкие, так и дистантные»<sup>136</sup>.

<sup>134</sup> Лихачёв Д.С. «Слово о полку Игореве» и художественная культура Киевской Руси // Слово о полку Игореве. БПБС. М., 1985. С. XXI

<sup>135</sup> См.: Демкова Н. С. Повторы ... С. 59-73.

<sup>136</sup> Николаева Т.М. Функционально-смысловая структура антитез и повторов в «Слове о полку Игореве»// Слово о полку Игореве. Комплексные исследования. М., 1988. С.103.

Привлекает внимание предложенная Т.М. Николаевой систематизация звуковых повторов в «Слове о полку Игореве», объединённых в четыре группы по следующим признакам:

1. Инициалии – совпадающие звуковые комплексы начал слов, которые могут быть контактными, связанными по смыслу, и дистантными, связанными и не связанными синтаксически.

2. Тема – какой-либо звук, связывающий группы слов.

3. Фуга – движение по тексту некоторой совокупности звуков («фугированная ткань текста большой протяжённости»).

4. Анаграммы – значимый звуковой отрезок<sup>137</sup>.

Схема представляется весьма любопытной и даже просто красивой, интригующей «экзотическими» терминами, но иллюстрирующие её примеры несколько разочаровывают, так как являются собой хрестоматийные образцы звукописи – аллитерации, ассонанса, анафоры, эпифоры. Но уж такова завораживающая красота и тайна древнего произведения! И так хочется эту тайну приоткрыть хоть чуть-чуть, скажем, увидев в обращении Ярославны к солнцу анаграмму – зашифрованное имя Игоря (Р. Якобсон). Или во фразе «*И реКО ГзаКО КО КОнчаКОВи* «дразнилку «ко-ко-ко» на «лебедян» (А. Чернов)!

Отметим ещё одно любопытное наблюдение в связи с темой повторов в «Слове». В.В. Колесов заметил, что «все стихи-цитаты из Бояна строятся по парному принципу, что весьма характерно для древнеславянской языческой поэзии <...>. Напротив, если поэтический повтор принадлежит самому автору «Слова», такие стихи состоят из трёх членов сопоставления, что стало обычным значительно позднее». Мотивирует эту особенность исследователь тем, «что автор «Слова», отталкиваясь от старой поэтической традиции, желая «петь не по замыслению Бояню», но хорошо зная эту традицию, стоит в самом истоке новой для восточных славян поэтической техники.»<sup>138</sup>. Суть этой «новой поэтической техники» учёный не расшифровывает, но, очевидно, имеется в виду осуществление при помощи поэтического повтора как одного из потенциальных стихотворных элементов подготовки стиховой организации речевого потока, то есть будущей досиллабической виршевой системы.

В «Слове о полку Игореве» звуковые повторы в конце маркируемых ими синтаксических конструкций универсально-регулярны настолько, что позволяют интерпретировать их как рифмованные созвучия. О.И. Федотов подобные созвучия определяет термином «эмбриональная рифма».<sup>139</sup> Подчеркнём ещё раз, что явление звуко-смысловой игры слов в древнерусских текстах отнюдь не идентично современному термину «рифма». Большинство серьёзных стиховедов и медиевистов не считает возможным интерпретировать такие звуковые повторы в терминах современной поэтики (С.С. Аверинцев, Л.И. Тимофеев, М.Л. Гаспаров, О.И. Федотов). Они становятся рифмой, приобретая способность сегментировать

<sup>137</sup> Там же. С. 121-124.

<sup>138</sup> Колесов В.В. Ритмика ... С. 23.

<sup>139</sup> См.: Федотов О.И. Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981.

текст на соизмеримые стиховые ряды (вирши) не окказионально, а регулярно, то есть, предсказуемо. В полной мере это произойдет на рубеже XVI - XVII веков.

Наличие рифмованных созвучий – ещё один существеннейший фактор, влияющий на ритмическую организацию художественного пространства «Слова о полку Игореве». Многочисленные случаи рифмовки в памятнике со скрупулёзной точностью зафиксированы А.И. Никифоровым – 56 созвучий. Но учёный произвёл подсчёт только интересовавших его так называемых «былинных рифм», то есть рифмообразований, находящихся в конце предполагаемых «стиховых рядов». А сколько же ещё их можно извлечь и из начала, и из середины синтагматически расчленённого на колонны текста! Обилие как звуковых, так и грамматических (прежде всего флективных) совпадений в произведении – даже при поверхностном сравнении его с другими ранними древнерусскими текстами – свидетельствует о преднамеренном культивировании их автором «Слова о полку Игореве».

Именно осознанная преднамеренность, как отмечал Ю.М. Лотман, определяла специфику «эстетики тождества» в памятниках древнерусской литературы. «Подбор ряда слов с одинаковыми флексиями, – писал учёный, – воспринимался как включение этого слова в общую категорию <...>, что активизировало рядом с лексическим грамматическое значение. Лексическое значение является носителем семантического разнообразия – суффиксы включают их в определённые единые семантические ряды. Происходит генерализация значения. Слово насыщается дополнительными смыслами и рифма воспринимается как богатая»<sup>140</sup>. Ритмическая урегулированность «Слова», организованная благодаря созвучию фонетически, грамматически и синтаксически однородных лексем, основана на этой универсальной «эстетике тождества».

Но опирался ли поэт вообще в ритмической урегулированности художественного пространства своего произведения на опыт ораторского искусства, риторизируя речь в расчёте на непосредственный контакт с аудиторией, как убеждал И.П. Ерёмин?<sup>141</sup> Или оказался под влиянием поэтики фольклорного искусства, как считали А.И. Никифоров<sup>142</sup> и Д.С. Лихачёв<sup>143</sup>? Оба мнения в определённой степени правомерны. Однако не будем забывать и о личности поэта, выявившего своё неповторимое видение мира. Художественный феномен «Слова о полку Игореве» – это прежде всего самовыражение творческой индивидуальности безымянного Автора. Насыщенность поэтической ткани памятника потенциально-стиховыми элементами, обуславливающими ритмическую упорядоченность содержательной и формальной структуры текста, определяется его эмоционально-смысловым пафосом, идейно-эстетической установкой на совершенствование мира, в котором поэт живет, на его гармонизацию и космизацию,

<sup>140</sup> Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская школа. М., 1994. 103.

<sup>141</sup> См.: Ерёмин И.Н. Литература Древней Руси (Этюды и характеристики). М.; Л., 1966. 144 - 163.

<sup>142</sup> См.: Никифоров А.И. Проблема ритмики «Слова о полку Игореве». С. 214 -250.

<sup>143</sup> См.: Лихачёв Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура Киевской Руси. С. IX-XXI.

на ограждение космоса от неорганизованно-стихийного хаоса, на вычленение из хаоса участков преображённого, отвоёванного у Степи пространства.

Проследим подробнее по тексту внутренний ритм развёртывания событий в «Слове о полку Игореве».

Ритмическая заданность потенциально активного движения в начале пути является благодаря акцентации анафорических звуковых и лексических повторов, а также флективных созвучий. Аллитерационная насыщенность текста фонетическими повторами как в контактных, так и в дистантных лексемах влияет на активизацию ритма контекста и семантически организует позитивную ситуацию готовности выступить в поход, устремлённости вперёд, решимости смело действовать в непредсказуемом, «покрытом тьмою» пространстве: «*трубы тру- бять*»; «*стязи стоять*»; «*свѣтъ - свѣтлыи - есвѣ - Святъславличя - своя - свѣдоми*»; «*буй - братъ - брате - бързья*»; «*Курьска - куряне - кѣмети - конецъ - копия*». Эвфонически аналогичную функцию выполняют лексические повторы:

*Хошу бо, – рече, – копие приломити <...>, хошу главу свою приложити;*

*Игорь ждет мила брата Всеволода. И рече ему буй туръ Всеволодъ: «Одинъ братъ, одинъ свѣтъ свѣтлыи ты, Игорю, оба есвѣ Святъславличя! Съдлаи, брате, своя бързья комони, а мои ти готови, осѣдлани у Курьска напереди. А мои ти куряне свѣдоми кѣмети...» (372, 374).*

Чрезвычайно выразительно для семантики данного контекста употребление флективных созвучий *-ти, -ни, -ми: кѣмети - повити; възлелѣяни - въскърмени - напряжени - отворени - изъострени; вѣдоми - знаеми*. В характеристике ратных доблестей курян звуковой повтор на *ти-* чётко звучит и в «середине» строк: *а мои ти - кѣмети - пути*.

Усиление ритмичности текста создаётся и за счёт градации перечисления однородных синтагменных конструкций: «*подъ трубами повити, подъ шеломы възлелѣяни, конецъ копия въскормлени, пути имъ вѣдоми, яругы имъ знаемы, луци у нихъ напряжени, тули отворени, сабли изъострени*». Ритм текста, в данном случае, приобретает форму парадного скандирования в интонационном варианте побуждения, призыва к действию.

Но интенсивность динамики потенциально-позитивного энергетического заряда в экспозиции взаимодействует с внутренним эмоциональным напряжением, которое должно возникнуть в ситуации трудности, напряжённости пути, ознаменованной предсказаниями природы. Активность героев в канун выступления в поход, подчёркнутая в монологах Игоря и Всеволода адекватными приёмами ритмообразования, заметно снижается в момент непосредственного начала движения от центра к периферии. А.А Косоруков прав, когда пишет, что во фразе «Тогда вѣступи Игорь князь въ златъ стремянь и поѣха по чистому полю» «отчётливо слышится тягостное состояние, нерадость начала похода в грустно-замедлительной интонации, особенно в глаголе «поеха» и в инверсионном сочетании «Игорь князь» с ослабленным ударением (ср.: князь Игорь и Игорь князь). «Поехал» – глагол неэнергичный, в нём нет настроения на атаку, на победу, а в

инверсии «Игорь князь» подчёркивается не слово «князь», то есть предводитель похода, а его личное, домашнее имя»<sup>144</sup>.

Контрастным по сравнению с деактивизацией пространственных перемещений русских воинов является ритм стремительного броска половцев, акцентированный употреблением в контексте противопоставлением «неэнергичного» и «энергичного» предикатов движения: *поѤха* (Игорь) - *побѤгоша* (половцы).

Анализируемый фрагмент пути изобилует аллитерационной инструментовкой, представляя в данном случае, по Т.М. Николаевой, «фугирующий» участок текста относительно большой временной протяжённости. Герои находятся во власти драматических предчувствий, которые в звуковом сопровождении движения русской дружины к границе с «землёй неизвестной» приобретают гнетущий характер звучания, скажем, перефразируя В. Ходасевича, «железного скрежета, свиста и скрипа какофонического мира». Аллитерируют в эпизоде согласные: шипящие [ч], [ш], [щ], свистящие [з], [с] и сонорный [р]:

*Нощь стонущи ему грозою птичь убуди;  
Крычатъ телѤгы полунощы, рци лебеди роспущени;  
Свистъ звѤринъ въста, збися Дивъ <...>, велитъ послушати земли незнаемѤ и  
пр.*

Ритм, характеризующий отнюдь не эмоционально-накалённую ситуацию, слышится на самом ответственном участке пути – в момент вступления на чужую, враждебную территорию. Эвфонически эпизод отмечен монотонией гласных [а], [о], (характерное для древнерусской манеры исполнения «возгласение» позволяет в общем ряду ударного вокализма учитывать и безударные гласные) и вторящих им плавных согласных звуков [л], [м], экстенсифицирующих ритм:

*Дълго нощь мръкнетъ. Заря свѤтъ запала, мгла поля покрыла, щекот славий  
успе, говор галичь убудися.*

Даже синтаксически связанные анафористические повторы звуков [з], [п], [г] («*заря - запала, поля - покрыла, говор - галичь*») нивелируются более продуктивной ролью гласных [а], [о]. Отрывок представляет собой комплекс параллельных трёхчленных синтаксических конструкций, в котором последние четыре имеют тождественную структуру (в начале предложения субъект, в конце – предикат), что и интонационно затормаживает темпоритм контекста. Подобные синтаксические построения свойственны многим эпизодам «Слова», в которых описывается горе, скорбь, несчастье: предчувствие и ожидание беды замедляет голосоведение. Экстенсификация движения подтверждается и введением в текст пары предикатов с анафористическим повтором гласного [у] («*щекотъ славий успе, говор галичь убудися*»), и синонимического ряда аллитерированных гласными [у], [о], [а] акустических глаголов:

<sup>144</sup> Косоруков А.А. Гений... С. 104.

*Уже бо бѣды его пасеть птиць по дубию, вльци грозу въсрожатъ по яругам, орли клеткомъ на кости звѣри зовутъ, лисици брешутъ на чръленя щиты... (374).*

В данном фрагменте впервые ярко отмечается аниматопоэтическая функция звука в «Слове», которая далее повторится в контексте «*нъ часто врани граяхуть, трупия себѣ дѣляче, а галици свою речь говоряхуть*» и поэтически образно, как бы смешивая птичьи голоса в какофоническом шуме чужемирия, развернётся в эпизоде погони Кончака и Гзака «по следу» князя Игоря:

*А не сороки втроскоташа – на слѣду Игоревѣ ъздитъ Гзакѣ съ Кончакомъ. Тогда врани не граахуть, галици помолкоша, сороки не трескоташа, полозие ползоша только. Дятлове тектомъ путь къ рѣцѣ кажуть, соловьи веселыми пѣснеми свѣтъ повѣдаютъ (386).*

Отдельно отметим функцию повтора-рефрена в анализируемом фрагменте пути к границе с Половецкой степью и её пересечения «О Руская земле! Уже за шеломянемъ еси!». Употребленная дважды восклицательная синтаксическая конструкция является связующим звеном между моментами физического перехода пограничного рубежа и моральным осмыслением самого факта губительного пребывания в чужом пространстве, необратимости пути в родную землю для большинства русских витязей. Рефрен обуславливает трансформацию смысла, поэтому он не тавтологичен.

В цитированных фрагментах дважды встретились фразы с частицей *уже*: «Уже бо бѣды его пасеть» и «Уже за шеломянемъ еси». Д.С. Лихачёв отметил семантическую направленность *уже*-конструкций в текстовом пространстве «Слова о полку Игореве»: «Через *уже*-конструкции обычно передаются ситуации печальные, ожидаемой беды»<sup>145</sup>. Действительно, на протяжении всего повествования многочисленные *уже*-конструкции (всего их 19) входят в контексты с эмоциональной печальной окраской:

*«Уже бо, братие, невеселая година вѣстала, уже пустыни силу прикрыла»;*

*«Уже нам своихъ милыхъ ладъ не мыслию смыслити»;*

*«уже лжу убудиста которою»;*

*«Уже дьскы безъ кнѣса»;*

*«Уже, княже, туга умъ полонила»;*

*«Уже соколома крильца припѣшали»;*

*«Уже снесесе хула на хвалу, уже тресну нужда на волю, уже връжесте Дивъ на землю»;*

*«А мы уже, дружина, жадни веселия»;*

*«А уже не вижду власти сильнаго <...> Ярослава»;*

<sup>145</sup> Лихачёв Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура Киевской Руси. С. XXI.

*«Нъ уже, княже, Игорю утрѣнѣ солнцю свѣтъ»;*  
*«Уже бо Сула не течетъ серебряными струями къ граду Переяславлю»;*  
*«Уже понизите стязи свои <...>, уже бо выскочисте изъ дѣдней славѣ».*

Смена ритма в сторону его интенсификации наблюдается в момент перехода из пассивной ситуации ожидания к активным действиям – битве. Эпизод первого сражения русских с половцами являет собой сцену ритмически сгущённо-концентрированной динамики и фонетико-синтаксической инструментовки. Не прав в данном случае А.А. Косоруков, считающий, что ритм и интонация снижают значение первого боя, что контекст «совсем не похож на оду в честь победы»<sup>146</sup>. Ритмика эпизода в высшей степени динамична, даже, можно сказать, экзатична. Ведь автору нужно было передать звуком и словом молниеносную скорость атаки отчаянных русских воинов и торжество быстрой победы.

Хрестоматийным примером аллитерации стал один из самых экспрессивных фрагментов «Слова»:

*Съ зараниа въ пятькъ потопташа поганья плѣкы половецкыя, и рассушясь стрѣлами по полю, помчаша красныя девкы половецкыя, а с ними злато и паволокы, и драгыя оксамиты. Орьтьмами, и япончицами, и кожухы начаша мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ, и всякыми узорочьи половецкыми (374).*

В тексте насчитывается 10 (!) лексем с начальным [п]: 5 контактных + 3 контактных + 1 + 1. Доминанта взрывного согласного создаёт акустический и кинетический эффект стремительного – «взрывного» – характера боя, «взрыва» эмоций от быстрой победы и «взрывных», обусловленных настроением момента, поступков – таких, как явное пренебрежение в отношении к материальной добыче.

Влияет на усиление ритмики контекста его синтаксическая и лексическая структура. Особенно эффектна концовка эпизода:

*Чрълень стягъ, бѣла хорюговъ,  
Чрълена чолка, сребрено стружие –  
храброму Святъславличю!*

Чеканный ритм финального пассажа анализируемой сцены, оформленный эллиптической конструкцией с четырьмя назывными одородными предложениями, подлежащие которых семантически атрибутированы символами чести и славы, с пропуском предиката перед обобщающим объектом-дополнением («храброму Святъславличю»), придаёт тексту победно-бравурную интонацию. Первое / третье определения (*чрълень* / *чрълена*) – лексические повторы; первое / второе,

<sup>146</sup> Косоруков А.А. Гений... С. 57.

третье / четвёртое (*чрълень / бѣла; чрълена / сребрено*) – антонимические пары; первое и второе подлежащие (*стягъ / хорюговь*) – синонимы. Ритмическая энергия фрагмента поразительна!

На следующем этапе пути фиксируется резкая смена ритма: победители топтали «поганные полки», получили трофеи «славы» и – успокоились. Выразительно передаётся общее настроение сцены концентрацией повторяющихся «медленных» звуков: гласных [а], [о], [э], причём, заметим, в предшествующем «активном» эпизоде актуализирована энергичная неполногласная форма лексемы *храбрый*, здесь же употреблен её полногласный – неэнергичный – вариант *хоробрый*:

*Дремлетъ въ поле Ольгово хороброе гнездо. Далече залѣтело! Не было оно обидѣ порождено ни соколу, ни кречету, ни тебе, чръный воронъ, поганый половчине! (374).*

Звукоряд контекста адекватен его семантике. Вслед за этим наступает резкий ритмический перебой: в текст контрастно вплетается динамически сильный глагол «бежать»: «Гзакъ бѣжитъ сѣрым влъкомъ» (дистантный повтор; ср. с предыдущим: «половци побѣгоша»), иллюстрирующий активизацию перемещений враждебных сил.

Кульминационный момент пути в горизонтальном пространстве «Слова» – поражение полка Игорева в решающей битве со степняками. Во фрагменте, описывающем канун сражения, предвестие драматического события, ритмическая картина передаётся спектром полисемантических лексем, преобразённых контекстом в поэтические символы («кровавая зори», «чръная тучя», «4 солнца», «синии мльнии» и пр.), рефреном «О Руская землѣ! Уже за шеломянемъ еси!», а также характерными для всех «тревожных» участков пути параллельными равночленными синтаксическими конструкциями, инструментовкой на гласный звук (*рано - кровавая - зори - поведаютъ - моря - хотятъ - солнца; другога - тучя - идутъ - трепещутъ - грому - дождю - Дону - ту - потручяти*), анафорическими повторами (*другога - дни, Стрибожи - стрѣлами, пороси - поля - половци, ту ся копиемъ приламати - ту ся саблямъ потручяти, отъ Дона, отъ моря, отъ всѣхъ странъ* и пр.), флексивными созвучиями (*повѣдаютъ - идутъ - трепещутъ, приламати - потручяти, оступиша - прегородиша - преградиша* и пр.). Заметим, что в контексте употреблён дублет *преградиша / прегородиша*. Активный неполногласный вариант соотнесён с готовностью русичей вступить в бой, неэнергичная полногласная форма – с действиями половцев. Думается, вариативность дублетных лексем в данном случае обусловлена не семантическими связями, а эвфоническим согласованием *-оро-* с контекстовым «кликкомъ поля» и подтекстовым «половцы», *ра-* – с «храбрии Русици». Семантический фактор уступил соображениям эвфонической аффектации.

Описание боя занимает в хронотопе «Слова» относительно лаконичный фрагмент, в котором ритм предельно интенсифицирован. Об этом можно судить хотя бы по первой фразе, в которой сфокусированы все энергичные ритмообразую-

щие факторы: «Съ зараниа до вечера съ вечера до свѣта (концентрация аллитерационных повторов, инверсирование, резкое антонимическое противопоставление) *летять* («сильный» глагол) *стрѣлы каленья, гримлють сабли о шелома, трещатъ копиа харалужныя* (синтаксический параллелизм инверсионных конструкций: сначала предикат, затем субъект; эвфонически значимые синонимические глаголы, флективные созвучия)». Аналогична интонационно-ритмическая динамика всей сцены, семантически соответствующая драматическому накалу события поражения и гибели, с характерным нагнетанием взаимно коррелирующих ритмообразующих средств: *брата - брезе - быстрой; рано - бра-та - разлучис-та; быстрой - кровавого, бишася день / бишася другый / третьяго дни къ по-лудни-ю па-доша / по-по-и-ша / по-лего-ша / доконча-ша / до-ста / с-ва-т-ы / т-ра-ва / д-ре-во / п-ре-клонилось*.

После эпизода поражения русской дружины повествование приобретает нейтрально-статический характер. Автор переходит от динамически-событийной части сюжета к философским и морально-этическим размышлениям и обобщениям. Изменяется пространственно-временной масштаб изображения, горизонтальные перемещения уступают место вертикальной ориентации и, соответственно, происходит трансформация ритма.

Семантика фрагментов «Слова о полку Игореве», которые содержат максимы с обобщённо-философскими и нравоучительно-морализирующими уроками поражения новгород-северского князя и его союзников, корректирует ритмическую структуру художественного пространства произведения. Словесная ткань обретает риторическую направленность. Усложняются благодаря введению прямой речи синтаксические построения, увеличивается частотность использования длинных цепочек параллельных структур, актуализируются риторические вопросы и восклицания, императивные конструкции. Повествование сохраняет внутренний ритм и за счёт непрекращающихся чередований. И.П. Ерёмин, анализируя ораторскую прозу Кирилла Туровского, показал, что проповеди древнерусского ритора распадаются на тирады. «Каждая тирада, – писал учёный, – целое словесное сооружение <...>, в её основе лежит – и это существенный признак – чередование близких по значению и однотипных по синтаксической структуре предложений <...>. Всё чередуется, и это сообщает (тексту – А.Ш.) своеобразный внутренний ритм. В рамках слова (жанровое определение – А.Ш.) чередуются тирады, в рамках тирады – предложения, в рамках предложения нередко – созвучные окончания»<sup>147</sup>. Выводы исследователя в полной мере соотносимы с ритмической организацией «золотого слова» Святослава, на что указывал и В.И. Стеллецкий, называя строфы в «Слове» «древнерусскими тирадами»<sup>148</sup>. Каждый фрагмент «золотого слова» – как бы отдельная тирада, имеющая в инициалии императивную конструкцию («*Великий княже Всеволоде!*»; «*Ты, буй Рюриче, и Давиде!*»; «*Галичкы Осмомыслѣ Ярославѣ!*»; «*А ты, буй Романе, и Мстиславе*» и пр.), а в финале трёх из этих тирад-обращений – рефрен «*за землю Русскую, за раны Игоревы, буего Святславлича!*». Насыщено «золотое слово» и синтаксиче-

<sup>147</sup> Ерёмин И.С. Литература Древней Руси... С. 242.

<sup>148</sup> См.: Стеллецкий В.И. Проблема ритмики «Слова о полку Игореве». С. 31.

скими параллелизмами: «Нъ нечестно одолѣсте, нечестно бо кровь поганую пролиясте»; «преднюю славу сами похитимъ, а заднюю си сами подѣлимъ»; «коли соколъ въ мытехъ бываетъ, высоко птиць възбиваетъ»; «Не ваю ли вои злачеными шелома по крови плаваша? Не ваю ли храбрая дружина рыкають акы тури?» и пр. Приведённые примеры иллюстрируют активное употребление флективных звуковых повторов. Не менее интенсивно (зачастую просто поразительно красиво!) чередование «срединных» фонических соответствий, иногда инверсионное: «**Кають князя Игоря, иже погрузи жирь во дне **Каялы****»; «высѣде изъ **сѣдла**»; *половци сулицы своя повергоша – по Роси и по Сули гради подѣлиша*; «**Коли соколъ въ мытехъ бываетъ, высоко птиць възбиваетъ**»; «се у **Римъ** кричатъ подъ саблями половецкыми – а **Володимиръ** подъ ранами».

Особо следует сказать о художественном феномене плача Ярославны. Очевидно потому, что княгиня «плачет» на городской стене Путивля, монолог её по инерции назвали и по традиции продолжают именовать «плачем». Это, на наш взгляд, не совсем правомерно, поскольку жанрово-стилистически и семантически он более близок языческим заклинаниям или, по определению И. Шерстюка, является «своеобразной языческой импровизированной молитвой»<sup>149</sup>. Голос Ярославны распространяется из родной земли *вперёд* по горизонтали до чужого пространства, где томится в неволе её «лада», и *вверх* по вертикали, к высшим защитным силам, могущим помочь вернуть «ладе» и физически-реально, и метафизически-духовно родное пространство. Таким образом, пространственная сфера фрагмента актуализирована горизонтально-вертикальным синкретизмом.

Монолог Ярославны – это эмоционально-страстное, экстатическое моление-заклинание обожествляемых сил Природы. Ритмический рисунок «плача», на первый взгляд, неприхотлив, что обусловлено особенностями жанра, когда ритм традиционно организован посредством нагнетания синтаксически параллельных конструкций («*Чему, господине, насильно вѣши? Чему мычещи хиновъская стрѣлки...? Чему, господине, мое веселие по ковылю развѣя*»; «*Ты пробилъ еси каменные горы... Ты лелѣяль еси на себѣ Святослави носады...*»); звательной формы («*О вѣтре вѣтрило!*»; «*О, Днепре Словутицю!*»; «*Свѣтлое и тресвѣтлое слънце!*»); риторических восклицаний («*Всѣмъ тепло и красно еси!*»); императива («*Възлелѣй, господине, мою ладу къ мнѣ*»). Внутренний же накал энергии монологично переживающей горе любящей женщины чрезвычайно высок и психологически связывает эпизод с финальной сценой физического и духовного спасения Игоря. Поэтический образ княгини во многом семиотичен: Ярославна – символ отмеченности *пути* Игоря, его связи с жизнью, с родным домом, родной землёй. Мир Ярославны – это своеобразный микрокосм, в котором соединено предельно конкретное, интимно-личное с наиболее общим, космическим, что и нашло своё воплощение в идее любви-спасения. «Плач» Ярославны не нарушает последовательности пространственных горизонтальных перемещений Игоря, а органически включается в сюжетную линию, реализующую единый цельный концепт пути заглавного героя произведения.

<sup>149</sup> Шерстюк И. Поэтика плача Ярославны // Литература. 1977. № 33. С. 2.

Финальный отрезок пути с отмеченностью конечной точки (Киева-центра) – это сцена рискованного и дерзкого побега Игоря из половецкого плена. Преодоление трудностей пути активизирует скорость перемещений героя в пространстве, равно как и сама ситуация задаёт темп, убыстряя движение. Ритм соответственно вновь воскресает чеканными строками, организованными чётким синтаксическим параллелизмом («*Прысну море полуноци; идуць сморци мглами... Погасоша вечеру зари*»; «*Игорь спить, Игорь бдитъ, Игорь мыслию поля мѣритъ*», «*Коли Игорь соколом полѣте, тогда Влуръ влъкомъ потече*» и пр.), интенсивной эвфонической инструментовкой («*труся собою студену росу: претръгоста бо своя бръзая комоня*»), лексическим комплексом «сильных» глаголов: кинетических (*поскочи - взвръжесея - скочи - полетѣ*) и акустических (*прысну - кликну - стукну*).

Таким образом, смысловая расчленённость хронотопа «Слова о полку Игореве» достигается и его ритмической организацией благодаря прежде всего фонетическим и синтаксическим связям как внутри смежных фрагментов текста, так и в их более или менее сложном взаимодействии. Эвфонически маркированные созвучия обуславливают выбор лексических средств и грамматических форм, регулируя течение речевого потока в заданном направлении и создавая движение разной степени интенсивности на промежуточных отрезках пути. Полиритмия «Слова» зиждется на противопоставлении интонации плавного (пассивного) и резкого (активного) движения. Каждая описываемая ситуация на конкретных участках пути воспроизводится в зависимости от этих двух контрастных кинетических обертонов. Характерная только для данного эпизода-фрагмента пути степень интенсивности движения, организованная заданным ей комплексом ритмообразующих средств, коррелирует семантически с контекстуальным событийным действием.

## 5. Интертекст

Поскольку воистину *вначале было «Слово»* – явление в русской культуре феноменальное, – постольку уникальный памятник оказывался высокохудожественным ориентиром для последующих поколений писателей. С другой стороны, закономерно возникает вопрос об истоках удивительного литературного синкретизма, уникального сочетания различных жанровых, стилистических, языковых компонентов, составляющих поэтический космос «Слова о полку Игореве». В этой связи актуализируется изучение древнего памятника в более широкой, так называемой интертекстуальной перспективе.

Интертекстуальность позволяет рассматривать всякое художественное произведение как реакцию на предыдущие литературные тексты. Методологической основой интертекстуальной концепции является идея М.М. Бахтина об универсальной диалогичности, сообразно которой художник, помимо данной ему действительности, имеет дело с предшествующей и современной литературами, состоя с ними в постоянном диалоге. Иными словами, интертекстуальность есть не что иное, как литературный диалог между текстами. В этом диалоге – а зачастую и полилоге – каждый создатель нового произведения получает возможность «коллективную» художественную комбинацию, будь то универсальный мотив, образ или троп, рекомбинировать в соответствии с авторско-личностным мировосприятием и мировидением. «Смысловые явления, – писал Бахтин, – могут существовать в скрытом виде, потенциально и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох. <...> Творческое понимание не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры».<sup>150</sup> Отсюда двоякая функция-предназначение интертекстуального анализа: во-первых, выявить общую панораму универсума текста, во-вторых, обнаружить во «всеобщности» внутритекстовый нарративный дискурс, раскрыть идиостиль художника.

Материал, включённый в раздел, содержит образцы анализа сугубо интертекстуальности. Предлагаемая методология раскрывает перед учащимися широкие перспективы в самостоятельном поиске тем и направлений при исследовании иных литературных текстов в соотношении с художественным феноменом «Слова о полку Игореве». Вместе с тем, учителю важно правильно сориентировать школьников в широком спектре литературоведческих терминов, сопряжённых с понятием интертекста. Интертекстуальные связи предполагают рассмотрение всевозможных индивидуальных авторских интенций в контексте «коллективного» функционирования мотивов, образов, художественно-изобразительных средств, воспринимаемых как «общие места» (*loci communes*). Следует различать:

- типологические схождения, возникающие на основе архетипа, выражающего типичную жизненную ситуацию;
- заимствования, проявляющиеся в осознанном следовании классическим образцам, использовании традиционных образов и тропов, принципе компили-

---

<sup>150</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 51, 353.

рования, копировании авторитетных источников, рекомбинации готовых формул и клише.

Интертекстуальное рассмотрение произведений включает анализ аллюзий, реминисценций, парафраз, подражаний, переложений, вариаций, пародий. Знакомство с этими понятиями предполагает активную работу со словарём литературоведческих терминов.

## **5.1. Средневековый традиционализм и новаторство идиостиля «Слова»**

Художественные пространственно-временные модели являются организующей основой для построения картины мира – целостного эстетического универсума, отражающего определённый тип культуры. Произведение искусства приобретает огромную ценность сообразно весомости воплощения в нём идиостиля, личностного авторского начала. Характер пространства, повторим вслед за А.И. Пигалевым, «определяется не столько утилитарными соображениями, сколько наиболее общими принципами и целями человеческой жизнедеятельности, которая должна сохраняться на уровне культуры, а не природы. <...> Фигура «архи-тектора», то есть зодчего, рождённая неистовством строительства, <...> отличается от «тектора», то есть простого «строительного рабочего», именно тем, что первый создаёт такое «жизненное пространство», в котором человек имеет возможность свободно изменяться, а не существовать как всегда равная самой себе мёртвая вещь»<sup>151</sup>.

В рамках обсуждения темы немаловажным будет ознакомление со спецификой анализа «бессознательной поэтики» (так называемых *loci communes* – общих мест, традиционных элементов, стереотипных клише). Важно научиться выявлять индивидуально-авторские смыслы, с одной стороны, и интерпретации *loci communes*, с другой, в поэтическом космосе «Слова».

Учитель в параграфе найдёт материал о своеобразии преломления традиционалистской эстетики в нарративном пространстве средневекового текста, о сущности самоё термина «традиция», о дискуссии по поводу заимствований Автором «Слова» из наследия Бояна и Гомера.

Одна из проблем изучения эстетического феномена «Слова о полку Игореве» – это вопрос о природе традиционных элементов, так называемых «общих мест» (*loci communes*), и индивидуального самовыражения автора, проявившихся в хронотопической модели произведения. Древняя русская книжность не сохранила памятника столь совершенного как в художественном, так и в идейно-философском смысле, поэтому, поскольку его не с чем сравнивать, трудно определить истоки удивительного литературного синкретизма, уникального сочетания различных жанровых, стилистических, языковых компонентов, составляющих поэтический космос «Слова». Мог ли древний автор заимствовать – сооб-

---

<sup>151</sup> Пигалев А.И. Пространство // Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2 Т. СПб., 1998. Т. 1. С. 142.

разно теории и практике традиционалистской поэтики – мотивы, образы, тропы из наследия своих предшественников? Мог ли ответить на «упрёки» предполагаемых оппонентов, подобно одному из своих собратьев по «литературному цеху»: *азъ писахъ* от Бояна, или Гомера, или Иоанна?

Научный интерес к данной проблеме остаётся актуальным и по сей день. В новейшем слововедении со своими нетривиальными гипотезами по вопросу «источков» поэтической образности уникального произведения выступили Б.А. Рыбаков, А.Л. Никитин, А.А. Гогешвили. Сам полемический характер проблемы и та безапелляционно-искренняя убеждённость ряда исследователей в наличии непосредственного влияния бояновых стихов или Троянских сказаний на «Слово о полку Игореве» позволяет высказать по данному вопросу некоторые соображения.

Один из первых поэтических откликов на открытие «Слова» принадлежит М.М. Хераскову, соединившему в образе вдохновителя «неведомого» поэта сразу трёх его знаменитых предшественников – Оссиана, Бояна и Гомера:

*О древних лет певец, полночный Оссиян!  
В развалинах веков погребившийся Боян!  
Тебя нам возвестил незнаемый Писатель,  
Когда б он был твоих напевов подражатель,  
Так Игорева песнь изображает нам,  
Что душу подавал Гомер твоим стихам...*

Интерес к «Слову» в конце XVIII - начале XIX веков российской читающей публики совпал с «модой на Оссиана», поэтому восприятие древнерусского произведения в то время оказалось обусловленным литературными вкусами, и, прежде всего, популярностью «шотландского певца-барда», возродившего в свою очередь интерес к античности, к Гомеру. Именно в это время появились переводы древнегреческого поэта на русский язык. Небезыntenесной для круга первых читателей «Слова» была и легендарная личность Бояна.

Боян – загадочная фигура в истории русской словесности. До сей поры этот образ оценивается амбивалентно: по сути, как его восприняли первоиздатели и Н.М. Карамзин двести лет назад, так и сегодня спорят учёные, кто же такой Боян и как его творчество преломилось в поэтике «Слова о полку Игореве»? В комментарии к первому изданию он назван «славнейшим в древности стихотворцем русским», в примечаниях Екатерининской копии его имя характеризовалось и как собственное, и как нарицательное: «Сие имя Боян происходит, как думать надобно, от древняго глагола баю, говорю: по сему Боян не что другое, как разскащик, словесник, вития».

Современные слововеды почти единодушно сошлись во мнении: Боян – древнерусский песнотворец, предшественник автора «Слова о полку Игореве». Однако, слагая песнь *«по былинамъ сего времени, а не по замышлению Бояню»*, в какой мере создатель «Слова» опирался на своего учителя, был ли он его творческим последователем, соперником-оппонентом, старательным компилятором, или поэтический стиль автора «Слова» индивидуально-уникален? Имен-

но данные характеристики выражают различные оценки учёных в решении поставленной проблемы. Гипотез о Бояне и версий по вопросу о непосредственном или опосредованном влиянии его на автора «Слова» более чем достаточно.<sup>152</sup> Не ставя перед собой целью подробно осветить все эти версии и указав лишь на те актуальные моменты, которые определили четыре основные точки зрения, высказанные слововедами, присоединимся к мнению тех учёных, которые, вслед за А.С. Пушкиным, увидели и по достоинству оценили художественный феномен «Слова о полку Игореве», равно как и поэтический дар его творца, внесший в литературу черты не только традиционного, но и сугубо индивидуального творчества.

В выдержанной в панегирических тонах, но всё же принципиальной полемике с Бояном в начале произведения реализуется заявка на личностное писательское право, на творческую свободу. Как отметила М.В. Щепкина, «показывая себя знатоком древних песенных приёмов Бояна, певец «Слова» подчеркивает, что он пойдёт иным путём <...>; его дарование носит уже черты индивидуального стиля». С её мнением солидарны Д.М. Шарыпкин, считавший, что «спор с Бояном – не застывшая риторическая фигура, а провозглашение нового эстетического кредо», и С.Н. Бройтман, рассматривающий импровизированную дискуссию во вступлении как возможность «заявленной личной позиции, может быть даже <...> определённой традиции нарушения «этикета» в особых ситуациях поражения, гибели, личной уязвлённости общенародным бедствием»<sup>153</sup>.

Обратим внимание на акцентуацию М.В. Щепкиной в характеристике Автора «Слова» такой важной черты, как его блестящая образованность и просвещённость; исследовательница увидела в нём «знатока песенных приёмов Бояна», и, бесспорно, не только Бояна. Именно художественные приёмы – типологически общие поэтические универсалии, традиционные для произведений древнерусского героического эпоса – были использованы создателем «Слова о полку Игореве». Об универсальном функционировании этих приёмов в синхронных ему памятниках западно-европейской литературы писал А.Н. Робинсон. Учёный убедительно доказал, что «обращение к старине, к героям прошлых лет, к поэтам-предшественникам (волшебникам и мудрецам), к их старым речениям тоже было традицией в героической эпике многих народов. Автор начинал «Слово» с раздумья. <...> Задумав творить «по былинам сего времени», Автор, однако тут же создал изумительную символическую картину творчества Бояна, который пел «славу» старинным князьям. Англосаксонский эпос «Беовульф»

---

<sup>152</sup> См. подробный обзор литературы о Бояне: Дмитриев Л.А. Боян // Энциклопедия «Слова о полку

Игореве». Т. 1. СПб, 1995. С. 147-153.

<sup>153</sup> См.: Щепкина М.В. О личности певца «Слова о полку Игореве» // ТДОРЛ. Т. 16. М.; Л., 1960. С. 47;

Шарыпкин Д.М. Боян в «Слове о полку Игореве» и поэзия скальдов // ТОДРЛ. Т.31. Л., 1976. С. 16;

Бройтман С.Н. К вопросу о субъектно-образной структуре «Слова о полку Игореве» // ТОДРЛ. Т.

44. Л., 1990. С. 367.

(рукопись около 1000 года) начинался тоже обращением к старине, старому слову: «Истинно! Исстари // слово мы слышим // о доблести данов // о коннунгах датских // чья слава в битвах // была добыта». В исландской «Эдде», обращаясь к прежним временам, автор тоже, как и в «Слове», говорит: «Пора мне поведать...». Скандинавские скальды и создатели саг с огромным уважением вспоминали древнейшего скальда Браги Буддасона Старого (IX век). <...> Выдающийся исландский писатель и ученый Снорри Стурлусон в «Младшей Эдде» (1222-1223) писал так: «Есть ас по имени Браги. Он славится своей мудростью, а пуще того даром слова и красноречием. Особенно искусен он в поэзии»<...> (и др. примеры – А.Ш.). Отсюда видно, что отношение Автора к Бояну <...>, опора на его духовный авторитет, преемственно-вассальная традиция отношений к князьям, всё это в целом типологически отвечает закономерностям мировой военно-героической эпике»<sup>154</sup>. И не только героической эпике, поскольку к приведённому перечню можно ещё добавить и произведение историографического характера – Хронику Манасси, где вступление типологически идентично зачину «Слова»: хронист не хочет следовать за Гомером, так как античный автор «оукрашает словеса».

Автор «Слова» – и это незавуалированно декларируется в поэтико-эстетическом пространстве памятника – понимает, отдаёт должное традиции как естественно обусловленной норме в культурных приоритетах его эпохи. Но традиция традиции рознь. «Если бы единственная форма традиции, – писал Т.-С. Элиот, – усвоения прошлого, заключалась в беспрекословном следовании путями, проторёнными предшествовавшим нам поколением, в робком и слепом копировании его достижений, то такая «традиция» не представляла бы для нас никакого интереса. <...> Традиция прежде всего предполагала чувство истории <...>. Это чувство истории – чувство непреходящего и преходящего – как раз и определяет принадлежность писателя к традиции. И именно оно позволяет писателю с особой остротой осознать своё место во времени, свою современность»<sup>155</sup>.

А.Л. Никитин очевидно был прав, говоря, что следуя традициям Бояна, Автор «Слова о полку Игореве» «отдавал должное литературной этике своего времени» и, «переноса эпитеты дедов на внуков, с особой силой подчёркивал ту «родовую стихию» Руси XI - XII вв., которой проникнуто «Слово»<sup>156</sup>. Но создатель оригинальной версии о тотальном использовании Автором «Слова» отрывков из предполагаемых песен Бояна, А.Л. Никитин, как бы горячо ни доказывал свою правоту, всё же «переступил черту» объективного обоснования выдвинутой им гипотезы. Вслед за Б.А. Рыбаковым<sup>157</sup>, он считает, что весь пласт архаических реалий в «Слове», включая «панегирик» Святославу Киевскому,

<sup>154</sup> Робинсон А.Н. Автор «Слова о полку Игореве» и его эпоха // Слово о полку Игореве: 800 лет. С. 166.

<sup>155</sup> Элиот Т. - С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX веков: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 170.

<sup>156</sup> Никитин А.Л. Слово о полку Игореве ... С. 32.

<sup>157</sup> См.: Рыбаков Б.А. Русские летописцы и автор «Слова о полку Игореве». М., 1972. С. 417-438.

«вещий сон», «ответ бояр», рассказы об Олеге Гориславиче и Всеславе Полоцком, – всё это тексты Бояна. Ученик, по его рассуждениям, буквально компилирует текст своего учителя, лишь заменяя сходные исторические (бояновские) образы современными, реальные прототипы которых почему-то оказались тезоименными. «Указав в самом начале произведения Бояна (по именам их основных героев), – приходит к заключению А.Л. Никинин, – <...> Автор «Слова» использовал для описания похода Игоря и его битвы с половцами лучшие строки поэмы о походе Романа Святославича, <...> а для возвеличения сюзерена Игоря и Всеволода – образ Святослава Ярославича, умело трансформированный им в фигуру Святослава Всеволодовича, придав ему поистине царский блеск и импозантность». В результате, исследователь пришёл к довольно парадоксальному выводу: многие отрывки «Слова» были «лишь отчасти переработаны» его Автором, который приспособил их под сюжет XII века. Получается, что патриотический пафос «Слова» – лишь эхо патриотизма Бояна. Незаурядный талант и литературное мастерство безымянного поэта, всё же отмеченные А.Л. Никитиным, сумели-таки «раскрыться в его собственных строках, для которых заимствованные у Бояна образы и метафоры послужили лишь опорой, – в призыве к единству князей, к единству Руси»<sup>158</sup>.

Еще И.П. Ерёмин в своё время сказал, что нельзя искать в тексте художественного произведения того, чего в нём нет. В «Слове» есть несомненно традиция, выявленная в авторском «чувстве истории», поэтому он и создал образ Бояна, великолепно опозитизировав его во вступлении, используя и трижды «обыграв» мудрые афоризмы древнего певца. Только они – указанные, кстати, самим Автором бояновы «припевки» – могут служить доказательством влияния предшествующего текста и заимствований из него, и то при условии, если Боян не является плодом творческой фантазии поэта.

Существует ещё одна парадоксальная версия о Бояне, впервые сформулированная П.П. Вяземским, а в более позднее время реконструированная Р.О. Якобсоном: Боян «вставлен» Автором вместо Гомера, упоминаемого в Хронике Манасси, известной на Руси<sup>159</sup>. То есть, если нет Бояна, а есть вместо него Гомер, если нет влияния древнерусской, а есть – античной литературы, то и проблема возникает иная: мог ли Автор «Слова о полку Игореве» «излагать от Гомера»?

Мысль о возможности влияния на Автора «Слова о полку Игореве» античной литературы П.П. Вяземский обосновывал предположением, что древнерусский поэт мог многое заимствовать из произведений Еврипида. В частности, сравнение Бояна с соловьём восходит, по его мнению, к воззванию хора к соловью-Гомеру в трагедии «Елена». Вывод последовал весьма любопытный: Боян – это Гомер, точнее, «собираТЕЛЬНЫЙ» образ певца того времени, включая и Гомера. Обратил внимание П.П. Вяземский и на образ Обиды, увидев в ней «губительницу» Трои Елену. В данном случае он ссылаясь на еврипидовское опре-

<sup>158</sup> См.: Никитин А.Л. Слово о полку Игореве... С. 51-52.

<sup>159</sup> См.: Вяземский П.П. Замечания на «Слово о полку Игореве». М., 1875; Якобсон Р.О. Изучение «Слова о полку Игореве» в Соединенных Штатах Америки // *Slavic Epic Studies*. Paris, 1958. P. 499-517.

деление «лебединокрылая». Не преминул автор гипотезы сравнить Елену и с девицей, о которой мечтал Всеслав Полоцкий и которой он пытался завладеть, «*клюками*» (т.е. хитростью, как троянцы) подпершись «*о кони*» (sic: праобраз - троянский конь). П.П. Вяземский указал и на некоторые источники, откуда можно было, по его предположению, поэту XII столетия познакомиться с античным наследием. Однако выдвинутая гипотеза была принята современниками без особого энтузиазма и поддержки не получила.

О мотивах Троянского цикла в поэтике «Слова о полку Игореве» в дальнейшем писали А.Н. Веселовский, Вс. Миллер, В.Н. Чепелев, Ю. Бешарова, Р. Пиккио, А.А. Гогешвили<sup>160</sup>. В работах перечисленных литературоведов были высказаны прежде всего суждения о топике «земли Трояни» и об образе Трояна, якобы подсказанных создателю «Слова» книжными источниками (или преданиями) о Троянской войне. Однако авторы двух последних исследований настолько абсолютизировали античную литературу в качестве источника прямых заимствований, что их выводы выглядят более чем парадоксальными. Так, А.А. Гогешвили завершил свои разыскания следующим заключением о многочисленности «античных аллюзий и реминисценций» в «Слове о полку Игореве»: «Число рефлексов античности <...> исчисляется десятками, многие образы и мотивы «Слова» восходят в глубокой диахронической ретроспективе к творчеству Вергилия, Овидия, Гомера и Эсхила, а сама литературная основа фабулы имеет отчётливую точку схода в греческой мифологии и трагедии классического периода. Решительное обращение к античным литературным источникам <...> будет чрезвычайно полезным для продвижения вперёд в изучении идейно-содержательных и художественных составляющих древнерусской поэмы»<sup>161</sup>.

Естественным образом напрашивается вопрос: откуда автор «Слова» мог знать тексты Вергилия, Овидия, Гомера и Эсхила столь совершенно, чтобы испытать подобное влияние, опираясь на них как на образцы для подражания?

Обратимся к информационному архиву<sup>162</sup>, предоставляющему нам сведения о корпусе сохранившихся текстов, датированных не позднее XII века, в которых сохранились упоминания о Гомере и его произведениях.

В трактате епископа Мефодия («*Святаго Мефодия Памфилийского и мученика о бозе и о вещи и о самовластьстве*», ок. 312 г.), славянское переложение которого относят к XII в., отмечены указание на авторство Гомера и цитата из его «грانا»:

---

<sup>160</sup> См. подр.: Веселовский А.Н. Новый взгляд на «Слово о полку Игореве». М., 1877; Миллер Вс. Взгляд на «Слово о полку Игореве». М., 1877; Пиккио Р. Мотив Трои в «Слове о полку Игореве» // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 86-99; Бешарова Ю. Imagery of the Igor' Tale in the Light of Byzantino-slavic Poetic Theory. - Leiden, 1956; Гогешвили А.А. Три источника «Слова о полку Игореве». М., 1999. С. 210-310.

<sup>161</sup> Гогешвили А.А. Три источника... С. 309-310.

<sup>162</sup> Исчерпывающую информацию о переводах Гомера на русский язык см.: Егунов А.Н. Гомер в русских переводах XVIII-XIX веков. М.; Л., 1964.

*Яко же и омирський он глаголет гран: яко же мне пучину видяще рыбьст-  
вующего север и вѣсточен ветр възвєя. Пришедши же напрасно влѣна вѣчель-  
шися грѣда и увеличившиися мала не до небесе разлия.*

Вот как звучат эти «граны», т.е. строки, в переводе Н.И. Гнедича:

*Словно два быстрыя ветра волнуют понт многорыбный,  
Шумный Борей и Зефир, кои из Фракии дую,  
Вдруг налетают, свирепые: вдруг почерневшие зыби  
Грозно холмятся и множество пороста хлещут из моря. (IX, 4-7)*

Любопытный фрагмент – парафраз из «Илиады» без ссылки на Гомера – включён в агиографический памятник византийской переводной литературы – житие святого Патрикия, епископа Прусийского:

*...Яко же и от стихотворцев ваших некто воспел: концы земли и моря, ни-  
чтоже ино суть, токмо тех последнии пределы, на них же Ианет и Сатурн  
(сия суть имена богов ваших) ни блистанием светлого солнца, ни прохладными  
ветры утешаемы суть. Сиесть: в тме сущих и в тартаре, богов ваших, свет  
солнечный не просвещивает, не согревает, в огне же сущих ветр не прохладж-  
дает.*

Сравним и эту цитату с переводом Н.И. Гнедича:

*Если бы даже ты в гневе дошла до последних пределов  
Суши и моря, туда, где Япет и Крон заточенный,  
Сидя, ни ветром, ни светом высокоходящего солнца  
Ввек насладиться не могут, кругом их Тартар глубокий! ( VIII, 478-  
481)*

Думается, что эти несколько строчек нельзя считать веским доказательством популярности и даже известности гомеровской «Илиады» в Киевской Руси. В целом же почерпнуть сведения о троянской истории древние книжники и читающая публика могли из хроники Иоанна Малалы (оригинал VI в., перевод - X в., V кн. – «О троянских временах») – но опять же без упоминания имени создателя «Илиады». Хроника же Манасси, в тексте которой активно используются троянские мотивы, включена была в русские хронографы только в XIV-XV вв. Но именно на этот памятник опирается в своем исследовании Р. Пиккио, очень просто объясняя временное несоответствие: «Тот факт, что славянская версия Манасси восходит к XIV в., конечно, не значит, что техника не могла быть использована ранее. <...> Первые строки «Слова» следуют определённой риторической схеме, типичной для троянской литературы»<sup>163</sup>. Тезис Р. Пиккио подлежит обсуждению лишь в том случае, если согласиться со скептиками, что «Сло-

<sup>163</sup> Пиккио Р. Мотив Трои в «Слове о полку Игореве» ... М., 1985. С. 89, 93, 95.

во» – более поздняя стилизация или фальсификация. Однако, как нам представляется, итальянский учёный отнюдь не принадлежит к лагерю скептиков.

Собственно упоминание Гомера в древнерусских текстах встречается чаще всего в переводной житийной литературе. Так, в агиографическом повествовании византийского происхождения о просветителе славян Кирилле рассказывается:

*И научи же ся **омиру** и геометрии <...> и всем философским учения.*

Указание на Гомера как наставника словесности находим в хронике Георгия Амартола:

*Грамоту бо финикияне обрету, творечьское же ироиское **омир**.*

Из оригинальных текстов отметим два. Первый – размышления инока Феодосия по поводу его способностей переводить с греческого:

*Сведый моего учения немощь и не достигая высоты глагол и к величеству разума недоумевал: с воздыханием и страхом начах вышняя моего ума вещи, еже от греческого словеньскы переложити, <поскольку> учившимися от млад ногот **омировским** и риторским книгам, таково есть дело.*

Второй – уже упоминавшийся нами ответ митрополита Климента Смолятича на «упрёки» об его образованности:

*Азь писахъ от **омира** и от аристоля и от платона, иже во елинских нырехъ слави беша.*

Приведённых высказываний вполне достаточно, чтобы понять, насколько авторитетно было имя Гомера на Руси в древние времена. Но их же и достаточно, чтобы увидеть, что «славен» был не Гомер-поэт, создатель великих поэм, а *омир* – нарицательное наименование античной поэтики, словесности вообще, в которой Гомер имел значение исходного и главного момента. Образованность Автора «Слова», литературное мастерство, компетентность в науке «слагать словеса» не вызывают сомнения. Правомерно предположить, что источником его осведомлённости могли быть не только ранние образцы памятников древнерусских книжников, но и известный по Изборнику 1073 г. теоретический трактат «О образех» Георгия Хировоска или ещё какие-либо переводные сочинения по поэтике и риторике, сведений о которых не сохранилось. А эпическая классика Гомера была одним из основных источников античной филологии, её риторических и поэтологических доктрин. Традиционалистское художественное творчество средневековья, нормативное по своей сути, успешно усваивало «азбуку» античной поэтики, «впитывало» то «общее», «коллективное» достояние поэтов и риторов, известное издревле. Следование классическим образцам, использование традиционных мотивов, образов, тропов, сам принцип компили-

рования, основанный на подоби и копировании авторитетных источников, комбинации готовых формул и клише – всё это считалось приоритетным для любого образованного или претендующего на образованность книжника.

Античная культура прививала вкус к «общим местам». Однако сходные способы интерпретации явлений действительности в традиционалистском творчестве – это отнюдь не пассивный способ передачи информации в виде подражаний, заимствований, переработки традиционных мотивов и т.п. В литературной практике определяется и иной критерий, который был обоснован С.С. Аверинцевым: «Для античного риторического взгляда на вещи общее место есть нечто абсолютно необходимое <...> – инструмент абстрагирования, средство упорядочить, систематизировать пестроту явлений действительности»<sup>164</sup>. И в «Слове о полку Игореве» активное использование «общих мест» в процессе создания нового произведения является не просто прилежным следованием нормам и правилам, но и способом художественного видения и осмысления действительности, изображением закономерных явлений окружающего мира, выявлением типичной жизненной ситуации как своеобразного рода формулы «истинности бытия». Причиной идентичных способов создания близких мотивов и образов средствами художественного языка – метафорами, эпитетами, сравнениями – может быть и часто бывает общность, подобность прототипа жизненной реалии, положенной в основу данных мотивов или образов. Поэтому так называемые «общие места» (переключки, параллели, варьирование традиционных элементов в процессе создания нового произведения) не всегда обязательно будут интерпретацией Автором мотивов, почерпнутых из предшествующей традиции – то есть заимствованиями. Нередко в них видятся явные типологические схождения, которые возникают на основе архетипа, выражающего «общую» жизненную ситуацию.

## **5.2. «Илиада» Гомера, «Песнь о Роланде» и «Слово о полку Игореве»: индивидуально-авторские интенции и интерконтекст**

Методология интертекстуального анализа позволяет рассмотреть типологические схождения и различия в трёх величайших произведениях мирового эпоса. Прежде всего следует обратить внимание на общность реальной жизненной ситуации, положенной в основу сюжета всех трёх текстов, а именно: описание событий военного времени. Поэтому закономерным является обращение поэтов к общим архетипам, обусловившим возникновение интертекстуальных аналогов в изображении батальных коллизий.

При сопоставительном анализе тематики и поэтики обнаруживается довольно много инвариантных структур – мотивов, образов, тропов. Рекомендуется акцентировать внимание на доминантных образно-поэтических мотивах, наиболее наглядно выявляющих *loci communes* и их индивидуально-творческие модификации в античном, древнерусском и старофранцузском текстах.

---

<sup>164</sup> Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 159.

Среди ключевых мотивов отметим следующие:

**Знамение.** Мотив пророчества и покровительства сакральных сил через знамение – «общее место» в «Илиаде» и «Слове». В древнерусском памятнике реактуализация мотива сопряжена с ритуально-мифологическим культом языческого поклонения солнцу, в то время как в античной поэме пророчествуют и покровительствуют олимпийские боги. В «Слове» солнце – самостоятельный источник света, затмевающий космическое пространство: «Солнце тьмою путь заступаше». В «Илиаде» – светом и тьмою распоряжаются боги: к Зевсу отнесена мольба, чтобы «солнце не скрылось и мрак не спустился на землю». В «Песни о Роланде» аналогичное заклинание обращено к христианскому Богу.

**Битва.** В пространственно-временном поле «Слова» образ битвы *семиотичен* (уподоблён грозе, пиру и труду земледельца), а в «Песни о Роланде» – тщательно выписываются *реальные* картины сражений, в которые «вкрапливаются» традиционные тропы. Если в «Слове» гроза-битва представлена широкой, развёрнутой аллегорией, то у Гомера символика грозы менее выражена: метеорологические явления, сопутствующие грозе, выступают в роли отдельных эпитетов, сравнений, метафор, окказионально соотнесённых с действиями и поступками богов и воинов. Образ битвы в «Илиаде» и «Слове» раскрывается также через интенции таких традиционных универсалий, как метафора «ратной пашни» и антитеза «порядок-хаос» в ситуации противостояния враждующих полков.

**Полководцы и воины:** при безусловной разнице поводов, приведших к жестокой битве, и целей, ради которых предприняли свои ратные походы герои «Илиады», «Песни о Роланде» и «Слова о полку Игореве», изображение военачальников во всех произведениях восходит к общему архетипу образа полководца. Типические особенности сословной и профессиональной характеристики в «Слове» в большей мере коррелируют с личностно-индивидуальными чертами героев, чем в «Илиаде», но весь канонический набор необходимых качеств предводителя войска реализован в русле рефлексивно-традиционалистского творчества. Полководец должен быть, во-первых, храбрым, бесстрашным и отважным воином, во-вторых, искусным оратором, в-третьих, мудрым наставником.

Собирательный образ рати представлен в виде птичьей или волчьей стаи. Данные сравнения резонно рассматривать в парадигме универсалий, представляющих «коллективное» достояние поэтики литературных и фольклорных произведений. И это закономерно, поскольку позитивная или негативная отмеченность персонажей при сопоставлении с представителями фауны осмысливается благодаря воспроизведению положительных или отрицательных семантических «клише» зверей и птиц (соколы-вороны/лебеди).

В завершение темы предлагается ознакомиться с анализом литературно-генетического функционирования лексемы *Обида* в «Слове о полку Игореве», «Илиаде» и переводах античной поэмы на русский язык, приведшем автора пособия к нетривиальному выводу о влиянии «Слова» на перевод Н.И. Гнедича.

При сопоставительном анализе поэтики «Слова о полку Игореве» и «Илиады» Гомера обнаруживаются многообразные инварианты мотивов, образов, тропов. И это, естественно, обусловлено обращением авторов обоих произведений к «вечной теме» войны. Художественное изображение событий, предшествующих битве, описание самой битвы, характеристики сражающихся воинов, образы главных героев, противостоящих в схватке, и в античной поэме и в древнерусском памятнике восходят к общим архетипам, выявляя закономерности соотношения «между внешним признаком и тем содержанием» (А.Н. Веселовский), которое определено темой произведения. И в «Илиаде» и в «Слове» реализуются общие онтологические мотивы. Вселенские и природные универсалии, такие, как жизнь и смерть, движение и неподвижность, свет и тьма лежат в основе пространственно-временной структуры обоих произведений.

В сравнительно-типологическом анализе «Илиады» и «Слова о полку Игореве», с привлечением текста ещё одного произведения героической эпики – «Песни о Роланде», мы остановимся на трёх основных образно-поэтических мотивах, наиболее органично выявляющих *loci communes* и их индивидуально-творческую интерпретацию поэтами – представителями античной, древнерусской и старофранцузской литератур. На «Песнь о Роланде» выбор пал не случайно, потому что в тексте произведения есть непосредственно упоминание Гомера и Вергилия (хотя и в эпизоде, где имена античных поэтов скорее всего ассоциируются с гиперболизированной метафорой времени. Но всё же они упомянуты как имена *собственные*, а значит, как бы известные автору песни):

... *Марсилиий-царь*  
*Послал письмо к эмиру Балиганту,*  
*Тому эмиру старому, седому,*  
*Что был древней **Вергилия, Гомера...** (146)*

**1. Знамение.** Поскольку в «Слове о полку Игореве» символика *света-тьмы*, актуализированная мотивом знамения, занимает особо значимое место, рассмотрим, как запечатлён этот мотив авторами трёх великих произведений.

Архетип мифологического мышления интерпретирует конфликт света-тьмы как астральный знак прорицания. В «Слове» мотивная линия пророчества соотнесена с солнечным затмением напрямую, формируя доминантный вектор лиро-эпического повествования, «обрамляя» сюжет идейно и композиционно и «фокусируя» в себе элементы, сопряжённые с внутренней поэтической организацией хронотопа произведения.

Культ солнца в древнерусском памятнике, как было показано (см. параграфы 3.1. и 4.4.3.), восходит к ритуально-мифологическому мировосприятию: солнце являет собой единый источник света и тьмы. В «Илиаде» светом и тьмою распоряжаются боги. Агамемнон обращается с мольбой к Зевсу:

*Славный, великий Зевс, чернооблачный житель эфира!*  
*Дай, чтобы солнце не скрылось и мрак не спустился на землю...(II,*  
*412-413)*

Афродита окутывает Париса тьмою:

*... но Киприда его от очей, как богиня,  
Вдруг похищает, и облаком тёмным покрывши, любимца  
В ложницу вводит, в чертог, благовония сладкого полный  
(III, 380-382) и мн. др.*

Предсказания судьбы космическими силами и в «Слове» и в «Илиаде» переданы через универсальную символику знамения. Однако если древнерусский поэт пророческим судьбоносным знаком делает космическое светило («Тогда Игорь възрѣ на **свѣтлое солнце** и видѣ отъ него **тьмою** вся своя воя прикрыты», «**Солнце** ему **тьмою** путь заступаше»), то Гомер – эгидодержавного бога, ниспославшего знамение Гектору и Полидамасу:

*... явилася вещая птица,  
Свыше летящий орёл, рассекающий воинство слева,  
Мчащийся в когтях обагрённого кровью огромного змея:  
Жив ещё был он, крутился и брани ещё не оставил;  
Взвившись назад, своего похитителя около выи  
В грудь уязвил; и растерзанный болью, на землю добычу,  
Змея, отбросил орёл, уронил посреди ополченья;  
Сам же, крикнувши звучно, понёсся по вейню ветра.  
Трои сыны ужаснулись, увидевши пёстрога змея,  
В прахе меж ними лежащего, грозное знаменье Зевса (XII, 200-*

209)

Символика «света-тьмы» воплощена и в старофранцузской «Песни о Роланде», причём через вариант гомеровского преломления «общего места», только в тексте поэмы действует уже христианский Бог и к нему обращается король:

*... и видит славный Карл,  
Что скоро ночь. Тогда на луг зелёный  
Сошёл с коня великий император,  
Простершись ниц, движенье солнца просит  
**Остановить и день продлить...**  
Великое по просьбе Карла чудо  
**Явил господь: стояло неподвижно  
На небе солнце...** (138-139)*

Но герои всех трёх произведений задумали свой поход не по воле рока или промыслу высших сил: они сами избрали свою судьбу, невзирая на то, что «рок увлекал их на чёрную гибель». Они сознательно шли наперекор предначертанию судьбы. Объяснить подобный феномен можно, очевидно, только присутствием и античному автору, и средневековым европейским поэтам неоднознач-

ным подходом к проблеме судьбы, в данном случае в сфере понятий героического.

**2. Битва.** Батальные сцены составляют основу сюжетного повествования «Слова», «Илиады» и «Песни о Роланде».

При сопоставлении поэтики батальных эпизодов «Слова» и «Песни о Роланде» сразу бросается в глаза то обстоятельство, что в пространственно-временном поле «Слова» образ битвы семиотичен (соотнесён с образами грозы, пира и земледельческого труда), а в «Песни о Роланде» – во всём её обширном текстовом пространстве – подробнейшим образом описываются реальные картины сражений, в которые «вкрапливаются» традиционные эпитеты (*бой кровавый, жаркий* и пр.), метафоры (*«а бой кипит ужасный»; «все шире, шире бой распространился»*) (пространственная метафора); *«и сколько острых копий / Разбито там и кровью обагрилось. / Разорваны знамёна и значки»*) или характерные гиперболические пассажи в изображении ратных подвигов франков, сражающихся с «тьмой» врагов, как, к примеру, в следующем эпизоде:

*Роланд и вождь могучий Оливьер  
Разят сплеча. Турпин-архиепископ  
Врагам ударов тысячу нанес.  
Не отстают от них двенадцать пэров,  
И дружно бьются франкские полки, –  
Неверных сотни, тысячи погибли:  
Кто не бежит, тот падает на месте (84)*

Описание кануна боя в «Песни о Роланде» в значительной мере предопределено христианским концептом, отразившим отношение автора к чужемирию как пространству хаоса, а к врагам – как язычникам:

*Марсилий-царь зовёт свои дружины...  
Четыреста их тысяч он набрал.  
Рокочут в Сарагосе барабаны,  
И на вершине башни высочайшей  
Поставлен идол бога Мухаммеда.  
И все к нему молитвенно взывают,  
Затем идут чрез горы и долины, –  
И вот пред ними франкские знамёна  
И пэров стан. Уж близок страшный бой (56)*

Сцена же кануна главного сражения в «Слове о полку Игореве» изображена в мифопоэтической традиции как предгрозовая ситуация. Но заметим, что и ортодоксальная «Песнь о Роланде» не лишена универсальной символики «грозовой» природной стихии в поистине гиперболической картине:

*Во Франции чудесные явленья  
Пугают всех: гремит всечасно гром,*

*Разят ужасно молнии; бушуют  
И вихрь, и град крушительный, и ливни,  
По всей стране колеблется земля  
От Сен-Мишельской церкви и до Кёльна,  
От Безансона вплоть до Гуитзана,  
Во прах жилища падают, – и мрак  
Средь полдня свод небесный покрывает... (85)*

В гомеровской поэме символика грозы менее выражена, чем в древнерусском произведении. Если в «Слове о полку Игореве» гроза-битва представлена широкой, развёрнутой аллегорией, то в «Илиаде» метеорологические явления – чёрные тучи, молнии, ветер, гром, дождь – выступают в роли отдельных тропов (эпитетов, сравнений, метафор) и чаще всего соотносены с описанием действий и поступков богов и воинов, как, к примеру, в следующих эпизодах:

*Зевс, славнейший, величайший, **покрытый тучами**, живущий в эфире (II, 412) [см. сноску 55];*

*Словно губительная звезда **появляется из-за туч**, светя и там и там, / затем снова **погружается в чёрные тучи** - так и Гектор [Приамид] / то является между первыми, а то среди задних, отдавая приказания / - весь сверкая медью, словно **молния** эгидодержателя Зевса (XI, 62-66);*

*<Оба Аякса> ждали, подобно **тучам**, которые Кронион / во время безветрия поместил на высоких горах - / неподвижные, пока спит ярость Борея / и других бурных ветров, которые, / дуя, рассеивают **чёрные тучи** шумными дувновениями, / так данайцы непоколебимо ожидали троянцев и не боялись (V, 522-526).*

У Гомера грозовые явления – не символика природной стихии, а поэтическая атрибутика образных характеристик персонажей – воинов и богов, а также их действий и поступков, среди которых немаловажными являются *грозные* дела (sic: *грозное знаменье Зевса*).

Мотив *грозы-угрозы*, выявленный в «Илиаде», присутствует и в поэтике «Слова» (см. 3.1). Данный семантический нюанс, как мы помним, приобретают, во-первых, ратные действия великого князя киевского, распространявшего *угрозу* в направлении «земли незнаемой», во-вторых, символика *грозы-угрозы* для окрестных земель в перечисленных доблестях Ярослава Галицкого. В целом же метафора битвы-грозы в поэтике «Слова» выявлена настолько ярко, что можно с полным на то основанием говорить об индивидуально-авторской реактуализации «коллективного» тропа.

Более наглядно, чем *битва-гроза* и в «Илиаде» и в «Слове о полку Игореве» выявлена символика *битвы*, построенная на ассоциативном сближении ратного труда и труда земледельца.

Битва – жатва / молотьба в «Слове о полку Игореве» изображена в эпизоде о Всеславе Полоцком, а также во фрагментах с ключевыми фразами «*по русской земли рѣтко ратаевѣ кикахуть*» и «*чръна земля подѣ копыты косьми*

посѣяна, а кровию поляна» (см. подробнее в п. 5.5.). Типологически близкие образы встречаются и в «Илиаде»:

*<Воины>, словно жнецы, расположившись друг против друга, / выводят полосу пшеницы или ячменя на поле блаженного мужа; / и падают густые снопы - так троянцы и ахейцы, устремляясь друг на друга, / бились... (XI, 67-71).*

Своеобразно (методом монтажа) мотив «битвы-пахоты» использовал Гомер, рисуя вместе с Гефестом картину труда землепашцев на щите Ахиллеса:

*... Внутри же разместил нежную пашню, тучное поле / широкое, трижды вспаханное, на нём же много земледельцев / служат за плату, гоня волов туда и обратно <...> Она же чернеет сзади [пашущих], подобная настоящей ниве ... (XVIII, 541-543, 548-549).*

Тожественные образы в обоих произведениях опозитизированы в предельно близкой языковой изобразительности. Но утверждать однозначно, что Автор «Слова» интерпретировал данный мотив, опираясь на предшествующую традицию, непосредственно заимствуя из «Илиады», прямых оснований не имеется. Скорее в данном случае правильнее говорить о наличии индивидуально-творческой версии в трактовке универсального поэтического образа, восходящего к традиции мифотворчества.

Образ битвы в «Илиаде» и «Слове о полку Игореве» изображается и через актуализацию ряда частных поэтических мотивов, среди которых наиболее ярко представлена ситуация противостояния враждующих полков.

Пространственная структура древнерусского памятника организована по образцу древнегреческой Ойкумены: в центре обитаемой Вселенной родная земля, в периферийном ареале – чужое пространство (см.: 1.5.). Оппозиция «своё»-«чужое» стала одним из самых архаических противопоставлений в символике пространства. В «Слове» она конкретизируется в многочисленных антиномиях, в частности, организованности русских полков – стихийности войска степняков.

Если в изображении поэтического мира «Слова», разделённого на два враждебных подпространства, доминирует субъективно-лирическая стихия, «выражающая сугубо личностную прочувствованность автором всего изображаемого», то в «Илиаде» осмысление пространства выявлено в духе эпических традиций – «эпическом спокойствии», уравновешенности позиции <...> Автора, подчеркнутой объективности, взгляде «сверху», даже на самые острые столкновения героев, благодаря чему и читатель воспринимает изображаемое «со стороны», как объективную данность»<sup>165</sup>. И всё же в эпически выдержанном повествовании Гомера проскальзывают нюансы, намекающие о его симпатии к грекам. Так, в частности, и случилось в типологически созвучной «Слову» харак-

---

<sup>165</sup> Кормилов С.И. Лиризм, драматизм, эпичность // Современный словарь-справочник по литературе. М., 1999. С 245

теристике полков данайцев – спокойно-молчаливых, сплочённых, организованных, и троянцев – панически-кричащих, хаотически-беспорядочных:

*<Троянцы> с криком летят у потоков Океана, неся пигмеям смерть и Керу – так они несут с воздуха злую вражду; ахейцы же подходили в молчании, дыша гневом, страстно желая в душе защитить друг друга (III, 4-9).*

*...<Данайцы> молчат, почитая начальников, на всех / сияют пёстрые доспехи, надев которые воины [построились]. / Троянцы же стояли, словно бесчисленные овцы весьма богатого мужа, / <...> которые непрерывно блеют <...>. / Так крик троянцев раздавался по широкому войску (IV, 431-436);*

*... Им <данайцам> навстречу троянцы и Гектор / со страшным криком бросили стенающие стрелы (VIII, 158-159).*

Приведённые примеры из «Илиады» – наглядное свидетельство типологической параллели «Слову о полку Игореве», выявленной в трактовке одного из вариантов мотива противоборства враждебных полков. Из стройной антитезы «безмолвие данайцев – крик троянцев» в гомеровской поэме выпадает «крик Ахиллеса», порождённый сложной гаммой переживаний: отчаянием, горечью, скорбью и одновременно трезвым расчётом бойца, стремящегося заменить отсутствующее оружие «поразительным звуком» своего трубного голоса, умноженного на голос могучей Паллады, чтобы отогнать троянцев от безжизненного тела Патрокла и не дать им надругаться над ним:

*Трижды с раската ужасно вскричал Ахиллес быстроногий;  
Трижды смешались войски троян и союзников славных» (XVIII,  
228-229).*

Столь убедительная поэтическая гипербола сравнима разве лишь с генетически, возможно, связанным с ней звуком рога Роланда, достигшего слуха уже добравшегося до Франции Карла. Но и в «Слове о полку Игореве» окказинально присутствует подобный «звук», засвидетельствовавший отчаянное стремление князя Игоря помочь брату в кровавой схватке:

Что ми шумить, чти ми звенить давеча рано предъ зорями? Игорь плъкы заворочаеть; жаль бо ему мила брата Всеволода.

**3. Полководцы и воины.** При всей безусловной разнице поводов, приведших к жестокой битве, и целей, ради которых предприняли свои ратные походы герои «Илиады», «Песни о Роланде» и «Слова о полку Игореве», изображение главных персонажей – предводителей сражений – во всех трёх произведениях восходит к общему архетипу образа полководца-военачальника. Типические особенности сословной и профессиональной характеристики в «Слове» в большей мере коррелируют с личностно-индивидуальными чертами героев, чем в «Илиаде», но весь канонический набор необходимых качеств полководца –

храбрость, мужество, бесстрашие, сила, отвага, «честь и слава» – реализован в русле рефлексивно-традиционалистского творчества.

То, что во главе похода и в «Слове» и в «Илиаде» оказались два брата – случайное совпадение, и рассматривать данный факт как подражание «младшего» поэта «старшему» в структурировании сюжета, как это сделал А.А. Гогешвили, не имеет никакого основания. Роланд и Оливьер тоже «побратались»:

*«Товарищ, Оливьер,..  
Отныне будь ты мне названный брат!» –  
Так граф Роланд воскликнул к Оливьеру... (82)*

Иное дело – следование традиционалистскому канону. Интертекстуальные переключки наиболее последовательно выявляются там, где их и следует ожидать.

Во-первых, сразу бросается в глаза явное совпадение: образное «клише» полководца реализуется в характеристиках Агамемнона, Роланда и Всеволода:

В «Илиаде»:

*...Вперед Агамемнон  
Ринулся первый и свергнул владыку мужей Бианора,  
Свергнул и друга его – Оилея, гонителя коней.  
Он, с колесницы ниспрянувши, противостал Атрейону,  
И в чело устремлённого острым копьём Агамемнон  
Грянул, копья не сдержал ни шолом его меднотяжелый:  
Быстро сквозь медь и сквозь кость пролетело и, в череп ворвавшись,  
С кровью смесило весь мозг и смирило его нападение.  
Бросил сражённых во прахе владыка мужей Агамемнон,  
Персями белыми блещущих... (XI, 91-100)*

В «Песни о Роланде»:

*Помчался вскачь Роланд по полю битвы,  
В его руке булатный Дюрандаль.  
О, если б вы тогда его видали!  
Как он рубил неверных сарацин!  
Багряным стал булатный меч Роланда,  
Покрыты кровью руки, плечи, броня  
И добрый конь до самых бёдр крутых (80)*

В «Слове о полку Игореве»:

*Яръ Туре Всеволодѣ! Стоиши на борони, прыщещи на вои стрѣлами,  
гремлеши о шеломах мечи харалужными. Камо, Турь, поскочыше, своим златымъ шеломамъ посвѣчивая, – тамо лежатъ поганья головы половецкыя, по-*

*скепаны саблями калеными шелома оварьскыя отъ тебе, Ярѣ Туре Всеволоде!*  
(376)

Во-вторых, полководец должен быть и искусным оратором, должен яркой речью ободрить своё войско, мобилизовать его, возбудить героические и патриотические чувства. Подобные речи-призывы включены в сюжет всех трёх текстов. В «Слове» – это знаменитое обращение Игоря к своей дружине: («Братие и дружино! Луце жь бы потяту быти...»). Опосредованно полководческой ораторской речью можно считать и монолог Всеволода («А мои ти куряни свѣдоми къмети...»). Аналогичный патетический призыв находим и в гомеровском тексте:

*Царь Агамемнон летал по рядам, ободряя усердно:  
«Будьте мужами, друзья, и возвысьтесь доблестным духом;  
Воина воин стыдится на попрание подвигов ратных!  
Воинов, знающих стыд, избавляется боле, чем гибнет;  
Но беглецы не находят ни славы себе, ни избавы!»(V, 528-532).*

Не единожды к рыцарям перед сражениями обращались и предводители войска в старофранцузской песни – Роланд, Оливьер, архиепископ Турпин, например:

*Роланд: «Ну что же, слава богу;  
За короля должны мы храбро биться:  
Обязан каждый рыцарь за сеньора  
Терпеть лишенья, раны, холод, зной,  
Жалеть не должен кровь свою и тело!  
Товарищи! Сплеча рубите мавров,  
Чтоб песнь о нас позорную сложить  
Не мог никто. Всевышний не за мавров,  
Ведь наше дело правое, – святое, –  
Худой пример я не подам, друзья!» (63-64);*

*Оливьер: «Храни вас бог, товарищи французы!  
Не уступайте поле битвы маврам,  
Не дайте им победы одержать!»  
«Будь проклят тот, кто дрогнет! – молвят франки. –  
С тобою все мы ляжем здесь костьми» (65)*

В-третьих, как интертекстуальные параллели можно рассматривать и ситуации, когда «умудрённые сединами», опытные князья или полководцы по праву «старшинства» обязаны наставлять «младших», давать справедливые оценки их поведению, поощрять или порицать за те или иные дела и поступки. В «Слове» таким мудрым князем выступил Святослав Киевский:

*О, моя сыновья, Игорю и Всеволоде! Рано еста начала Половецкую землю мечи цвѣлти, а себе славы искати. Нѣ нечестно одолѣсте, нечестно бо кровь поганую пролиясте. Ваю храбрая сердца въ жестоцемъ харалузѣ скована, а въ буети закалена. Сие ли створисте моей сребреней сѣдинѣ! (380).*

Аналогичной ролью наделён в «Илиаде» Полидамас, укорявший Гектора:

*Гектор, жестокий ты муж, чтоб других убеждения слушать!  
Бог перед всеми тебя одарил за военное дело;  
Ты ж и советов мудростью всех превысить желаешь!  
Нет, совокупно всего не стяжать одному человеку.  
Бог одного одаряет способностью к брани, другому  
Зевс, промыслитель превыспренный, в перси разум влагает  
Светлый: плодами его племена благоденствуют смертных;  
Оным и грады стоят; но стяжавший сугубо им счастлив.  
Гектор, склонися к совету, который мне кажется лучшим,..  
С боя сойди и сюда призови ратоборцев храбрейших... (XIII, 726-*

*734, 739)*

В «Песни о Роланде» мудрым советчиком и судьёй поступков заглавного героя стал Оливьер:

*«То храброго вассала недостойно! –  
Так отвечал Роланду Оливьер. –  
Я вас просил, - вы слушать не хотели, –  
Здесь был бы Карл, он спас бы нас от смерти,  
Нельзя пенять на Карла и на франков!..  
Лишь вы, Роланд, несчастья виновник!  
Достойней тот, кто мудр, чем тот, кто бешен!  
Безумство ваше всех нас погубило...» (99-100)*

Свой стереотип в произведениях батальной тематики имеет и собирательный образ «рати» – сражающихся воинов. Рассмотрим некоторые – самые типичные – художественные приёмы, которые поэты использовали как при характеристике своих полков и дружин, так и в описании враждебного войска.

Из многочисленных средств поэтического изображения можно отметить весьма интенсивное употребление сравнений и метафор. Чаще всего образ полка представлен в виде птичьей или волчьей стаи. Данные сравнения стали поистине «коллективным» достоянием поэтики и литературных произведений и фольклорных. И это не случайно, поскольку положительная или отрицательная семантика событийных коллизий или персонажей при сопоставлении с представителями фауны осмысливается благодаря воспроизведению повадок зверей и птиц.

Поэтика «Слова о полку Игореве» отмечена сравнением русских князей с соколами, а вражьей орды с лебедями, галками и воронами (см. 3.2.). Уподобле-

ние в древнерусском памятнике чужаков лебединой стае мы рассматривали как индивидуально-авторскую версию творческого переосмысления мифопоэтической образности: сопоставление воинских полков с птичьими стаями является типологически устойчивым, универсальным достоянием эпической поэтики издревле. Активно использовал его и Гомер в «Илиаде»:

*И подобно тому, как многочисленные племена оперённых птиц – / гусей, журавлей и длинношеих лебедей - / на Азийском лугу вокруг потоков Каистра / радостно летают туда и сюда на крыльях и с криком садятся, / заполняя шумом луг, так и многочисленные племена [ахейцев] / от кораблей и от шатров стекались в долину Скамандра (II, 459 - 466).*

*Между тем и те и другие вместе с вождями украсились для битвы [вооружились]. / Троянцы шли с кликом и кличем, словно птицы / подобно тому как клик журавлей раздаётся под небом, / когда они убегают от зимы и бесконечного дождя, / и летят они к потокам Океана (III, 1-5).*

В античной поэме птичьим стаям уподоблены и ахейские и троянские воины, то есть обе противостоящие друг другу ратные силы. Сравнение воплощено в его универсально-символической обусловленности, традиционной для эпической поэтики. В древнерусском памятнике использование «общего места» приобретает особое звучание: «лебединая» метафористика имплицирована в символическую образность исключительно враждебного мира:

*...Тогда пуцашеть 10 соколовъ на стадо лебедѣй (370);*

*Крычатъ телегы полуноцы, рци лебеди роспущени (374);*

*...Полетѣ соколомъ <...>, избивая гуси и лебеди завтраку, и обѣду, и ужинѣ (384).*

Ещё один пример не менее популярного универсального сравнения – воины-волки. В «Слове о полку Игореве» интенсивность использования характера естественных повадок хищного зверя и его легендарно-мифологических превращений настолько продуктивна, что позволяет говорить об универсальности образа-символа волка в поэтическом пространстве «Слова о полку Игореве» (см. 3.2.).

Один из самых впечатляющих, непревзойдённый по своему художественному воплощению героический образ воинов-рыцарей, уподобленных силой, отвагой, дерзостью волкам, создал и Гомер, когда в «Илиаде» замечательно описал ратные достоинства войска Ахиллеса. Иначе, как художественным шедевром, этот фрагмент текста назвать нельзя:

*Тою порой Ахиллес, обходя мирмидонов по кущам,  
Всех вооружал их оружием к бою. Подобно как волки,  
Кои еленя рогатого, в дебри нагорной повергнув,  
Зверски терзают; у всех обагрованы кровию пасти;*

*После, стаею целой, к источнику чёрному рыщут;  
Там языками их гибкими мутную воду потока  
Локчут, рыгая кровь поглощённую; в персях их бьётся  
Неукротимое сердце, и всех их раздуты утробы, –  
В брань таковы мирмидонян вожди и строители ратей  
Реяли окрест Патрокла, слуги Эакида героя,  
Боем пылая ... (XVI, 155-166).*

Думается, по своей художественной выразительности эпизоды, изображающие готовность воинов к смертельной схватке, где ратные полки уподоблены волчьим стаям, созданные Гомером, величайшим представителем культуры античности, и гениальным безымянным поэтом Древней Руси, более всего типологически соотносимы на уровне поэтической реализации метафор и сравнений, идущих от эпической традиции, но гением обоих творцов превращённых в замечательные поэтические картины.

Художественное изображение воина немыслимо без его ратной атрибутики – оружия, и, конечно же, боевого коня, на что мы уже обратили внимание выше (3.2.). В данном типологическом ряду отметим ещё раз поэтический феномен, украшающий текст «Илиады» – описание щита Ахиллеса, на котором Гефест изображал битву-труд пахаря. Нельзя обойти вниманием и такой важный атрибут из арсенала мужественных воинов Троянской баталии, доблестных русских витязей и отважных французских рыцарей, как меч. Особенно ёмко образ меча воплощён в «Песни о Роланде», где оружие, как и боевой конь, получает собственное наименование. Меч Дюрандаль, словно живое существо, воспринимается не менее близким соратником и другом Роланда, чем живой Оливьер. С поразительной нежностью и любовью относится к нему Роланд:

*«...Друг Оливьер, рази копьём булатным,  
Рубить врагов я буду Дюрандалем, –  
Его мне дал великий император, –  
И если здесь меня постигнет смерть, –  
Кому мой меч достанется, тот скажет:  
«Владел им верный, доблестный вассал!» (69)*

И ещё один нюанс необходимо отметить: и в «Песни о Роланде» и в «Слове о полку Игореве» мы сталкиваемся с мотивом клятвопреступления. На священном оружии – мече – давалась клятва чести и верности; нарушение этой клятвы считалось изменой, предательством, преступлением. Отступил от неё князь Олег Гориславич, мечом ковавший крамолу; с подчёркнутой подлостью и лицемерием предал соотечественников Гвенелон:

*...И на мощах, сокрытых в рукоятке  
Его меча, клянется Гвенелон;  
Так гнусное свершил он преступленье! (42)*

Таким образом, рассмотрев достаточное количество мотивов, образов, тропов, принадлежащих к так называемым «общим местам» мифопоэтики, можно прийти к заключению, что каждому из них Автор «Слова о полку Игореве» придавал индивидуальные признаки. Говорить о непосредственном заимствовании, о том, что древнерусский поэт «излагал от Гомера», видимо, неправомерно. Позволительно лишь предположить (априори), что он мог «излагать от *омира*», то есть использовать теорию и практику древних поэтов и риториков, альфой и омегой которых было творчество Гомера. Однако дотошный оппонент может тут же возразить: а как быть с прямыми текстуальными совпадениями, такими, как поэтический образ-персонификация девы-Обиды?

А.А. Гогешвили своё доказательство заимствований Автором «Слова» из «Илиады» строил, ссылаясь и на образ Обиды: «Её уверенно можно рассматривать как литературную перманенту, восходящую к античным гомеровским или вергилиевским образам богинь, воплощающих собой раздор, войну, месть, междоусобицу <...> Нет проблем и с локализацией места Илиады, которое послужило источником этого образно-лексического комплекса Девы-Обиды»<sup>166</sup>. Далее следует ссылка на отрывок из песни «Отречение от гнева» в переводе Н.И. Гнедича:

*...Богиня могучая всё совершила,  
Дщерь громовержца, Обида, которая всех ослепляет,  
Страшная; нежны стопы у неё, не касается ими  
Праха земного; она по главам человеческим ходит,  
Смертных язвя; а инога и в сети легко уловляет. (XIX, 90-94).*

Действительно, персонификация моральных и эмоциональных категорий – одна из особенностей поэтики «Илиады» (Вражда, Распря, Страх, Ужас и др.). В «Слове о полку Игореве» также важное место занимают образы-персонификации – Карна, Жля, Обида.

Однако в гомеровской поэме лексема *Обида* вообще не существует. А.А. Гогешвили, уверенно указывая на «источник этого образно-лексического комплекса», не догадался заглянуть в оригинальный греческий текст или хотя бы в другие переводы «Илиады» на русский язык – В.В. Вересаева и Н.М. Минского. В оригинале героиней, олицетворяющей «ослепляющее безумие», является богиня Ата. Вересаев перевел строфы XIX песни буквально:

*Ата, чтимая Зевсом дочь, которая в силах  
Всех ослепить. У проклятой нежнейшие ноги. Не ходит  
Ими она по земле, – по людским головам выступает,  
Ум затемняя людей...*

Обида – индивидуальный, использованный лично Гнедичем вариант перевода. Естественно, напрашивается вопрос, почему Гнедич употребил именно эту лексему для обозначения имени богини раздора? И нет ли здесь влияния «Сло-

---

<sup>166</sup> Гогешвили А.А. Три источника ... С. 275.

ва о полку Игореве»? К концу 20-х годов мода «на Оссиана» поутихла. В это же время Пушкин увлёкся «Словом», собирался делать свой поэтический перевод знаменитого памятника. Колоритнейший художественный образ Девы-Обиды, созданный гениальным безымянным поэтом древности, мог вполне впечатлить переводчика «Илиады».

Нашу версию можно проверить, проведя сопоставление подстрочного перевода «Илиады» с древнегреческого и переводов Вересаева, Минского с некоторыми фрагментами из текста Гнедича, где он употребил в своём переводе близкие более к «Слову», чем к «Илиаде» образы и тропы. В качестве такого примера приведём гнедичевский вариант метафоры *«задождили свистящие стрелы»*. В подстрочном переводе фраза звучит весьма поэтически ярко: *«Им навстречу троянцы и Гектор бросили стенающие стрелы»*. У Вересаева наиболее верно передан поэтический нюанс тропа: *«Вдогонку троянцы и Гектор сыпали с криком и гамом стенающие стрелы и копья»*. Вариант Минского менее впечатляет: *«А мужи троянцы и Гектор с криком вослед посылают им стрелы, родящие стоны»*. Гнедич же создал метафору, основанную на сравнении *стрелы-дождь*, тем самым оказавшись дальше всех от оригинала, а ближе – к поэтическому образу *«итти дождю стрѣлами»* — гениальному воплощению тропа в «Слове о полку Игореве».

Весьма показателен для нашей гипотезы и вариант перевода Гнедичем следующих строк «Илиады»:

*Друг, сиди у меня и багряным вином укрепляйся;  
Тёплую ванну тебе Гекамеда кудрявая в куце  
Скоро нагреет и прах кровавый на теле омоем (XIV, 5-7)*

Сравним с оригиналом и другими переводами: в оригинале – *смоем запёкшуюся кровь*; у Вересаева – *и с тела омоем кровавые сгустки*; у Минского – *и прах с тебя смоем кровавый*. Гнедич выбрал самую поэтически выигрышную версию: не просто смыть с тела кровь и облегчить страдания, а, подобно, как в русском фольклоре омывали тело мёртвой и живой водой, именно *омыть на теле*, то есть возратить к жизни. Так же Ярославна стремилась *на жестоцѣмъ тѣлѣ* своего лады быстрее утереть раны.

И ещё один пример, иллюстрирующий творческий подход Гнедича к переводу поэтического текста: обозначение цвета вина и в предыдущем фрагменте, и в эпизоде, когда троянские женщины спрашивали Гектора об их воюющих родных, а он отвечал, что *«многим беды угрожали»*. Тогда Гекуба предложила Гектору отвести беду, воздев руки к Олимпийцу и отведав вина, дабы *«Зевсу отцу возлиять и другим божествам вековечным»*. Ответ Гектора был весьма символичным:

*Сладкого пить мне вина не носи, о почтенная мать!  
Ты обессилишь меня, потерю я крепость и храбрость.  
Чермное ж Зевсу вино возлиять неомытой рукою  
Я не дерзну, и не должно сгустителя облаков Зевса*

Цветовая характеристика вина как *багряного* (буквально в подстрочнике: *огненного на вид*; у Вересаева – *искромётного*; у Минского колоратив отсутствует) в тексте Гнедича трансформировалась в *чермного* цвета окрашенность, то есть тёмную, багровую, мутно-красную. Это ассоциативно позволяет сблизить эпитет с *синим* вином «Слова о полку Игореве». Во всей символике сна Святослава, имплицированной в том числе и «тревожными» цветообозначениями, ощущаются боль и переживание за *беду* Русской земли, за своих родичей. Оба фрагмента – из «Илиады» в переводе Гнедича и из «Слова» близки по цветовой, тёмной и мутно-«нечистой» окрашенности». *Синее вино* «Слова» в *мутном* сне «нечисто», с горем *смѣшено*; *чермное вино* гнедичевского текста замутнено кровью (ср. в «Слове»: *кравовое вино*) и не желаемо быть налитым *неомытой* рукою. (Заметим в скобках, что вином в реальном ритуале омывали тела погибших в «Песни о Роланде»: «В парчовый плащ тела их завернули / И положили в белый саркофаг, / *Обмыв вином* и перечным настоем...»).

Наконец, стремление Гнедича архаизировать стиль своего перевода насыщением старославянской лексикой можно рассматривать в том же ряду, что и повышенный интерес к поэтике «Слова о полку Игореве», что и привело в результате к парадоксальному влиянию позднего произведения на перевод более раннего текста.

Таким образом, создатель «Слова» творчески осмысливал символику *loci communis*, которые есть – создание наиболее семантически богатых и ёмких образов действительности. На пересечении архаической образности мифа и индивидуально воплощённых древнерусским поэтом символических смыслов возникло совершенно новое поэтическое произведение.

### **5.3. «Слово о полку Игореве» и «Борис Годунов» А.С. Пушкина: диалог идей**

Интертекстуальный анализ предоставляет возможность рассматривать литературные тексты в диалоге (сопоставление двух произведений) и полилоге (общекультурный контекст) тем, идей, поэтик.

Объектом исследования *диалога идей* мы выбрали проблему «Личность, власть и «мнение народное» в «Слове о полку Игореве и трагедии «Борис Годунов» Пушкина».

Возникает органичная потребность преподнести к данной теме эпитафия, настолько точно передают цитируемые строки суть обсуждаемой проблемы:

- *Ни хытру, ни горазду... суда божиа не минути!* – из «Слова о полку Игореве»;

- *И не уйдёшь ты от суда мирского, / Как не уйдёшь от божьего суда...* – из «Бориса Годунова».

Проблему государственной власти и личности, несущей «венц и бармы Мономаха», надлежит рассматривать в ряду первостепенных идеологических кон-

цептов, выражающих авторскую позицию в художественном преломлении главной идеи и в «Слове» и в «Борисе Годунове».

Знаменитая финальная ремарка «Бориса Годунова» – «народ безмолвствует» – это не просто художественный приём умолчания но и немой укор властителям, и красноречивое «мнение народное». Новаторство трагедии выразилось в «поэтической дерзости» Пушкина, в его художнической прозорливости, воплотившей в историческом действе о Смутном времени актуальные для эпохи декабризма проблемы. Художнически прозорливым оказался и провозвестник общерусского «мнения» в древней литературе – Автор «Слова о полку Игореве». Публицистически-пафосно и одновременно лирически-проницательно поведал он о княжеской смуте в Киевской Руси XII, осуждаемой «мнением народным».

Немаловажными представляются рассуждения по поводу актуального вопроса: каковы были отношения обоих авторов к понятиям «славы» и «добра», «греха» и «тёмного деянья» державных властителей, то есть, к наиболее существенным категориям «мнения народного»? Отвечая на этот вопрос, следует обратиться к трактовке образов великого князя Святослава и царя Бориса.

В «Слове» идеализируется личность киевского князя, что соответствует политической концепции произведения, поскольку Автор, намеренно отступив от исторической правды, упорно отстаивал идею централизованного устройства государства. В эпоху феодальной раздробленности он продолжал быть последовательным сторонником политки сюзеренитета-вассалитета, то есть соблюдения феодально-иерархической дистанции между великим князем и подвластными ему вотчинными князьями. Пушкин же с позиции историографа стремился воспроизвести объективную ситуацию событий Смуты. Заботясь о правдивом осмыслении истории и личностей, её творящих, писатель реалистически-концептуально объяснял причинно-следственные аспекты потерпевшей крах политики царя Бориса.

Специфичным компонентом в политико-идеологическом дискурсе обоих произведений является мотив самозванства. В пушкинской трагедии он – основополагающий. В древнем памятнике проблема самотитулования возникает окказионально, когда Автор размышляет о вероятностной возможности притязания других князей на киевский стол.

Внимательное синхронное прочтение текстов позволит обнаружить в них присутствие уже знакомой ученикам универсалии *грозы-угрозы*. Актуализируя символику тропа из «Слова» в *политическом диалоге* с пушкинской трагедией, небезынтересно будет отметить оригинальную интерпретацию универсалии в «Борисе Годунове» в инверсионном её репродуцировании.

В аспекте интертекстуального сопоставления представляется любопытным сходство драматических судеб царя Бориса и одного из персонажей «Слова о полку Игореве» – князя Всеслава Полоцкого. Перекрёстная характеристика образов рекомендуется в качестве весьма продуктивного способа выработки навыков сравнительного анализа.

Магическая красота древнерусской словесности неизменно привлекала А.С. Пушкина, о чём свидетельствуют многие его статьи, наброски, замечания, раз-

мышления в письмах, да и сами художественные произведения, созданные на историческом материале. Средневековые летописи поэт называл «правдивыми сказаниями», а их исключительное значение для русской истории определил словами:

*...Да ведают потомки православных  
Земли родной минувшую судьбу,  
Своих царей великих поминают  
За их труды, за славу, за добро.  
А за грехи, за тёмные деянья  
Спасителя смиренно умоляют<sup>167</sup>*

Эти слова, вложенные в уста летописца Пимена, формулируют общую тему двух эпохальных произведений русской литературы – «Слова о полку Игореве» и трагедии «Борис Годунов»: проблему государственной власти и личности, несущей «венец и бармы Мономаха».

Пушкин, не раз обращавшийся в своём творчестве к вопросу о самодержавии и самовластии, удивительно точно оценивал события прошлого, в частности, перипетии Смуты, рассматривая их в перспективе настоящего и будущего. Безмолвие народа в знаменитой трагедии есть не просто фигура умолчания, но и немой укор властителям, красноречивое презрение, предвещающее в будущем его «мятежный вопль» (Н.М. Карамзин). Новаторство «Бориса Годунова» выразилось не столько в той или иной интерпретации исторической фабулы «одной из самых драматических эпох» России, сколько в «поэтической дерзости» Пушкина, в его художественной прозорливости, воплотившей в действии и характерах трагедии актуальные для эпохи декабризма проблемы. Историческая же мысль писателя, отталкиваясь от древнерусских летописей, Шекспира и Карамзина, отлилась в идею о «мнении народном» как наиболее адекватной нравственной оценке деятельности власть имущих. Свою точку зрения по поводу «суда народа» как «суда истории» Пушкин в «Борисе Годунове» высказал чётко и однозначно (не случайно мысль эта провозглашена не кем-нибудь, а предком поэта – Гаврилой Пушкиным):

*Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?  
Не войском, нет, не польскою подмогой,  
А мнением; да! мнением народным (207).*

«Поэтически дерзким», художественно прозорливым оказался и глашатай общерусского «мнения» в древней литературе – автор «Слова о полку Игореве». Созданное им произведение можно определить как «бунташное», потрясшее самые основы современных социальных и моральных устоев. Публицистически-

---

<sup>167</sup> Пушкин А.С. Борис Годунов / Полн. собр. соч. В 10 т. Л., 1978. Т. 5. Далее страницы указываются в кавчках.

пафосно и одновременно лирически-проницательно поведал он о междоусобной расправе в Киевской Руси XII.

Каково же было отношение древнего поэта к понятиям «славы» и «добра», «греха» и «тёмного деянья» державных властителей, то есть, в конечном счёте, к наиболее существенным категориям «мнения народного»?

Автор «Слова о полку Игореве», вопреки исторической правде, возвеличивает князя Святослава III Всеволодовича. Явная идеализация образа обусловлена идейно-художественной концепцией произведения. Как отметил А.А. Косоруков, «опираясь на целостное видение мира (как вверху, так и внизу) и отчётливо понимая, что лишь строгая Иерархия светлых сил обеспечивает и единодействие, и победу над Тьмой, Поэт убеждённо отстаивает централизованное устройство древнерусского государства во главе с великим князем Киевским»<sup>168</sup>, оставаясь и в эпоху феодальной раздробленности последовательным сторонником политической концепции подчинения низших ступеней верхним в иерархической пирамиде власти. Феодально-иерархическая дистанция между великим князем и другими князьями подчёркнуто соблюдена в «Слове». Именно в этой связи пространственные модели «центра-периферии» и «верха-низа» Автор произведения конструирует в контексте такой важной оппозиции, как «мудрый князь – действующий князь», тем самым сакрализуя образ великого князя киевского и возводя его в персонажный символ иерархической вертикали. В Святославовом «золотом слове» мотивируется основная авторская идея об организации пространства изнутри, собирании его, спланировании вокруг единого центра. В обращении верховного вождя Русской земли к удельным князьям слышится не только пламенное воззвание объединиться и защитить от врагов Родину, но и «отцовское» наставление, даже в некотором роде нравственное. Поэт гениально использует риторический приём корректного «самоустранения», вкладывая свои мысли в уста авторитетной личности.

О сакрализации образа киевского князя свидетельствует ещё один поэтический приём, в архаическом сознании наиболее достоверный – сон Святослава. «С очень древних времён, – пишет В.А. Парахонский, – видеть вещие сны было прерогативой вождей или царей-жрецов. <...> И напротив, царственное происхождение героев выяснялось очень часто через его умение видеть сны»<sup>169</sup>. Действительно, пророческие сны, исполненные загадочными образами-символами, являются традиционными «общими местами» (*loci communes*) в древних текстах. Вещие сны виделись венценосным героям библейских книг<sup>170</sup>, древнегреческого эпоса (чего стоит "вещий" обманчивый сон Агамемнона, ниспосланный ему Зевсом!), скандинавских саг<sup>171</sup>, русских летописей (см.: «Повесть временных лет» – сон князя Мала). Не единожды описаны сны и пророческие видения короля Карла в «Песни о Роланде»:

<sup>168</sup> Косоруков А.А. «Слово о полку Игореве» и Каяльский урок русской истории // Древнерусская литература. М., 2000. С. 93.

<sup>169</sup> Парахонский В.А. Представление реальности // Слово о полку Игореве и мировоззрение его эпохи. Киев, 1990. С. 34.

<sup>170</sup> См.: Перетц В.Н. К изучению «Слова о полку Игореве». Л., 1926. С. 238-246.

<sup>171</sup> См.: Никитин А.Л. «Слово о полку Игореве» ... С. 301-303.

*Сегодня ночью ангел мне явился,  
И вещей сон явил очам моим... (с. 55);*

*И сон другой увидел император:  
Он в Ахене своём, за цепь он держит  
Медведя там... (с.143-144).*

Так и в «Слове о полку Игореве» великий князь "мутень сонъ видѣ въ Киевѣ на горахъ". В его "теремѣ златовръсъмъ" уже "дъскы безъ кнѣса". Отмеченные точки пространственной сферы свидетельствуют об использовании Автором распространённых инвариантов трансформации символической *axis mundi* (мировой оси), восходящих к традициям мифопоэтики.

Введённый в повествование эпизод сна Святослава является исключительно важным композиционным и сюжетным приёмом в реализации идейно-содержательного замысла произведения. Пространство сновидений – необъективное, воображаемое, фиксирующее его "сжимаемость", "лёгкую проходимость", "взрыв", его "сгущение", "окосневение", "включая и феномен так называемого "мнимого" пространства, возникающий при нередком в снах обратном движении времени, когда оно "вывернуто через себя"<sup>172</sup>, "наниче", как выразился древний поэт. Сон в "Слове" предвещает несчастье – угрозу потери центра (*дъски безъ кнѣса*) реального мира.

От последующей реакции и действий киевского князя, как стремится убедить Автор, зависит решение основной задачи. Подобная конфигурация сюжета как нельзя более соответствует универсальной поэтической схеме, реализующейся в архаических текстах, о которой писал В.Н. Топоров: "Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому ("видимому") космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое ("невидимое"), хаотическое состояние <...>. В условиях предельной драматизации конфликта, в чутком и отзывчивом пространстве, выкристаллизовывается функция <...> как таковая. Она становится самодовлеющей и определяющей <...>. Решение задачи может происходить лишь в сакральном центре пространства <...>, противостоящем профаническому пространству <...>. То же происходит и в языке. Появляются слова и высказывания, претендующие на то, чтобы быть последней инстанцией, определять всё остальное, подчиняя его себе. Слово в этих условиях <...> сливается с мыслью <...>"<sup>173</sup>. Подобная языковая функциональность характеризует весь монолог-обращение Святослава, определяя пространственно-временные, причинно-следственные, оценочно-поведенческие и прочие концепты произведения. «Золотое слово» – центральная часть текстового пространства произведения, рельефно выявляющийся в его архитектонике кульминационный момент.

Таким образом, киевский князь и в буквальном и в метафорическом смысле действительно изображён господствующим над движением русских князей,

<sup>172</sup> Топоров В.Н. Пространство и текст ... С. 278-279.

<sup>173</sup> Топоров В.Н. Миф ... С. 194-195.

управляющим этим движением. Политическая идея «Слова» требовала адекватного художественного воплощения, поэтому князь Святослав Всеволодович и выступил в роли гиперболизированного символа государственности: мощь его власти и консолидирующее общественное влияние явно преувеличены. Он назван «великим» и «грозным» («Святъславъ грозный великий Киевский грозою бяшетъ притрепеталь своими сильными плъкы... землю Половецкую» (378). Сообразно иерархическому этикету званием «великий» традиционно наделялись главные князья Руси. Однако, как мы помним, наравне с киевским владыкой «великим» Автор «Слова» признаёт и Всеволода Владимиро-Суздальского, а о Ярославе Галицком говорит: «Грозы твоя по землям текуть» (380). То есть, в «Слове» как бы «прокрадывается» мысль о равной возможности притязания других князей на киевский стол: во-первых, намёк Всеволоду Большое Гнездо «прелетѣти издалеча отня злата стола поблюсти» (380) и, во-вторых, признание политической силы Ярослава Осмомысла, отворяющего «Киеву врата». Призыв к галицкому князю воспринимается семантически амбивалентно: Киеву ли открывает ворота Ярослав или всё же Галичу перед Киевом (то есть, Автор через обращение Святослава призывает галицкого князя к политическому компромиссу).

Эти «крамольные» предложения, казалось бы, несовместимы с представлениями древнего поэта о «величии» и «грозе» Святослава Киевского. Однако данная иерархическая антиформа в социально-этических ориентирах «Слова о полку Игореве» имеет вполне рациональное объяснение. Как писал Д.С. Лихачёв, «от Автора не ускользнуло то, что стало ясным для позднейших историков. Он усмотрел опасность для единства Руси именно в том, что и владимирские, и галицкие князья перестали интересоваться Киевом как центром Руси <...>. Он уже видит значение сильной княжеской власти, но ещё стоит на позициях необходимости строгого выполнения феодального права, на которое опирались в своей борьбе не только сюзерены, но и вассалы. Однако в этих феодальных правах Автор «Слова» уже подчёркивает подчиняющие линии: права сюзерена, а не вассала. Он уже видит и признаёт силу Владимиро-Суздальского князя, но ещё предпочитает его видеть на юге – в традиционном центре Руси»<sup>174</sup>.

Итак, в «Слове» «великими» признаны князь Святослав Киевский и князь Всеволод Большое Гнездо, причём Всеволод самопроизвольно титуловался «великим», претендуя на старшинство среди всех русских князей. Факт этот не получил в «Слове» осуждения, сколь бы болезненно ни относился Автор к ослаблению влияния Киева как центра на политику периферийных областей. Очевидно, усиливающаяся мощь Владимиро-Суздальской земли, её автономная политическая линия, отстранение от государственных проблем южных русских территорий – всё это представлялось Автору более нежелательным, чем вмешательство сюзерена в борьбу за киевский стол. Поэтому Всеволоду Большое Гнездо не было поставлено в вину «самозванство». Уравнение его в «величии» с киевским князем как бы давало Автору право воспользоваться – пусть даже не импонирующим ему – шансом сохранить единство государства, следовательно, такого рода «самовозвеличение» политической опасности для него не представляло.

<sup>174</sup> Лихачёв Д.С. Избранные работы... С.19

Самозванство обернулось трагедией для судьбы России в Смутное время. Понимая это, Пушкин в «Борисе Годунове» моделирует ситуацию «возможности притязания» на царский престол законных и незаконных наследников, в том числе и самозванца:

*Воротынский: ...Ведь Шуйский, Воротынский...  
Легко сказать, природные князья.  
Шуйский: Природные, и Рюриковой крови.  
Воротынский: А слушай, князь, ведь мы б имели право  
Наследовать Феодору.  
Шуйский: Да, боле,  
Чем Годунов... (190).*

И далее о самозванце:

*Кто б ни был он, спасённый ли царевич,  
Иль некий дух во образе его,  
Иль смелый плут, бесстыдный самозванец...(221)*

*...Россия и Литва  
Димитрием давно его признали,  
Но, впрочем, я за это не стою,  
Быть может, он Димитрий настоящий,  
Быть может, он и самозванец... (274-275).*

В драматическом повествовании Пушкина все поступки героев, в том числе и их претензии на власть, тщательно мотивированы, психологически объяснены, ситуативно описываются так, как они должны были произойти с точки зрения историографа. Заботясь о правдивом осмыслении истории, писатель придавал большое значение последовательности описания хода событий, причинно-следственным связям между ними. Почему политика царя Бориса потерпела крах? Почему стало возможным появление самозванца?

Борис Годунов – фигура трагическая. Это один из первых в русской истории просвещённых государей, сумевший «и страхом, и любовью, и славою народ очаровать». Но его «труды», «слава», «добро» не находили благодарного отклика в умах и сердцах подданных:

*...Я думал свой народ  
В довольствии, во славе успокоить,  
Щедротами любовь его сыскать –  
Но отложил пустое попеченье:  
Живая власть для черни ненавистна... (208).*

Моральный крах Бориса Годунова изначально был предопределён «молвой»: в сознании народа царь носил страшное, бесславное клеймо – убийцы. Он

осознавал роковую зависимость своей судьбы от устоявшейся «молвы»: «Предчувствую небесный гром и горе» (208). Появление слухов о самозванце положило начало трагическому финалу царствования Годунова:

*...опасность не мала,  
Весть важная! И если до народа  
Она дойдёт, то быть грозе великой (222).*

Царь Борис во «мнении народном» перестал быть «грозным», его власть потеряла величие. Метафора в приведённом контексте получает инверсионное в соотнесении со «Словом о полку Игореве» переосмысление: «гроза великая» – в данном случае не сила власти, а сила внешним образом покорного ей народа. Исторически обречёнными, впрочем, оказались и деяния самозванца, также осуждённого безмолвным мирским судом.

В аспекте интертекстуального сопоставления представляется любопытным сходство драматических судеб царя Бориса и одного из персонажей «Слова о полку Игореве» – князя Всеслава Полоцкого. На обоих героях лежит роковая печать внутренней раздвоенности. Всеслав, княживший в Киеве в 1068 году, проявлял заботу о своих подданных: «людемъ судяше, княземъ грады рядяше» (382). Ему приходилось мужественно преодолевать удары судьбы: «аще и веща душа въ дръзѣ тѣлѣ» у него была, но «часто бѣды страдаше» (384). Именно к Всеславу относится припевка Бояна «Ни хытру, ни горазду, ни птицю горазду суда божиа не минути!», как будто бы эхом отозвавшаяся через столетия в пушкинских строках: «И не уйдёшь ты от суда мирского, / Как не уйдёшь от божьего суда». Символично, что писатели столь отдалённых эпох оказались единомышленниками в понимании проблемы «властителей и судий», в оценке власти имущих судом исторической памяти.

В системе образов «Слова о полку Игореве» полоцкий князь Всеслав Брячиславич является, пожалуй, самой одиозной фигурой. Наряду с Олегом Гориславичем, ковавшим мечом «крамолу», Всеслав, как его характеризует подавляющее большинство слововедов, – не менее агрессивный зачинщик междоусобных распрей, узурпатор, нелегитимно «захвативший» киевский стол, ловкий, хитрый, двуличный, то есть персонаж по всем статьям отрицательный. «Узурпатором» объявляет Всеслава более половины слововедов, писавших о нём (среди них – Б.В. Сапунов, А.К. Югов, Й. Клейн, Н.А. Мещерский, А.А. Бурыкин и др.). Самая негативная оценка «антигероя» содержится в статье Й. Клейна: полоцкий князь, по мнению немецкого учёного, представлен в роли «Антихриста – отрицательного героя апокалиптической литературы», действующего «в последнем апокалиптическом веке» и узурпирующего киевский престол «благодаря своей хитрости».<sup>175</sup>

Но можно ли на основании, скажем прямо, не самого «греховного» признака, коим является хитрость, так прямолинейно-отрицательно судить о персонаже? В

<sup>175</sup> Клейн Й. «Слово о полку Игореве» и апокалиптическая литература ... С. 107-109

словарях И.И. Срезневского и В.И. Даля «хитрый» толкуется как искусный, знающий, сведущий, мудрый, разумный, ловкий. Никакой сознательной узурпации власти со стороны Всеслава не было. Он был поставлен на княжение по воле веча и «прославлен» на княжеском дворе. Об этом свидетельствует запись в «Повести временных лет»: «прославиша и средѣ двора кнѣзя» (I, 184).

Разве не правильно поступил Всеслав, рискнув использовать, может быть, единственный шанс освободиться из заточения в «порубе»? Любой разумный человек поступил бы на его месте так же. При этом нужно обладать ещё и недюжинной смелостью, решимостью, даже мужеством, чтобы пойти на столь рискованную авантюру. Всеслав Полоцкий был сыном и патриотом своей земли, князя которой издревле стремились к свободе, к минимальной политической зависимости от Киева. Эту свободу и защищали полочане, приняв жестокий бой на Немиге. Как нам представляется, «бежал» Всеслав так скоро из Киева потому, что устремлялся к своим «берегам» – разрушенным, разорённым, сожжённым, усеянными «костями русскихъ сыновъ». В чрезмерной амбициозности и властолюбии, страстной жажде «дотянуться» хотя бы «стружиемъ злата стола Киевскаго» упрекать его нет оснований; тем более он не заслужил «бесчестной» приставки к своему имени – узурпатор. Нет оснований осуждать Всеслава и за то, что он исправно исполнял свои княжеские обязанности: «людемъ судяше, княземъ грады рядяше». Он действовал так на правах князя. Ведь Ярослав Галицкий точно так же суды «рядил» до Дуная.

Брошенный князем судьбоносный жребий представляется, с одной стороны, фатальным выбором пути, но с другой, – поступком, который в архаических воззрениях судим высшей силой. Отсюда – двойное отношение поэта к полоцкому князю: являясь одним из активных участников кровопролитных междоусобиц, Всеслав осуждается, но, будучи легендарно-эпическим героем, он находит сочувствие и оправдание своим поступкам. Судьба Чародея, его жизненный путь со взлётами и падениями дали поэту поразмышлять об исторической судьбе Родины, о сильных мира сего, власть которых позволяла распоряжаться «жизнью Дажьбожа внука». Поэт призывал князей к Разуму и предупреждал об ответственности их предназначения в той общей – представляющейся в идеале упорядоченной – патриархальной системе, ссылаясь на «дѣдние» – архаические – представления о судьбе-необходимости, судьбе – высшей справедливости, где всему – свой суд, – судьба, суд богов – не столько над душой после смерти, сколько суд истории, исторической памяти, которой не минути «ни хитру, ни горазду».

Двойное отношение поэта и к заглавному герою. Непосредственно субъективное авторское обличение Игоря в «Слове» отсутствует. Оно ощутимо только в глубинном «дне» подтекста в виде скрытого, «безмолвного» осуждения сепаратизма «младших» князей. Открыто резко-негативная оценка Игоря «бесчестного» похода прозвучала только в «золотом слове» Святослава. Автор, не нарушая этических норм, искусно применил риторический приём – так называемый «фактор престижа». Как бы самоустраиваясь и передавая полномочия авторитетной личности, он беспристрастно высказал своё мнение о чрезмерной амбициозности и политической недалёковидности «сыновцев».

В «Слове о полку Игореве» моральные ценности соотнесены с общеисторическими. Древнерусский поэт описывал поход Игоря, опираясь на вызванный им общественный резонанс – на «мнение народное». Странник политики государственного единодержавия, он стремился выразить сущность социально-политического и нравственно-этического компромисса, резюмируя идею своего произведения ярким художественным иносказанием: «Тяжко ти, головы, кромѣ плечю, зло ти, тѣлу, кромѣ головы». В настойчивых апелляциях к мнению «братии» средневековый поэт во многом предвосхитил пушкинские раздумья о единоличном праве на власть, об ответственности властителя и «народном мнении» как грозном суде истории.

#### **5.4. «Слово о полку Игореве» и «Полтава» А.С. Пушкина: диалог поэтик**

В рамках интертекстуального *диалога поэтик* учителю предлагается образец сопоставительного анализа художественной баталистики «Слова о полку Игореве» и эпической поэмы «Полтава» Пушкина. Материал предназначен для внеклассных форм обучения, хотя некоторые фрагменты возможно использовать и на школьном уроке.

Каких-либо конкретных подтверждений прямого влияния поэтики «Слова» на создание художественных образов «Полтавы» не обнаружено. Тем ценнее воспринимается методология интертекстуального анализа при выявлении в обоих текстах параллелей, переключек, «общих мест», коих насчитывается достаточное количество, и, прежде всего, в батальных сценах. Интертекстуальная связь между «Словом» и «Полтавой», говоря наиболее общей формулой, выражается в общности художественных принципов претворения реального жизненного материала в эстетические ценности. Отсюда очевидный параллелизм в выборе средств художественно-поэтического изображения (в основе которых – ассоциативная, символическая образность), в выявлении особенностей стиля и языка в эпизодах, описывающих подготовку к бою, ход самой битвы, определяющих поведение участников сражения: полководцев, воинов, врагов, победителей, побеждённых, в изображении окружающей обстановки, сопутствующих природных явлений.

В обсуждение поэтического диалога предлагается включить рассмотрение уже знакомых и узнаваемых школьниками универсалий, творчески репродуцированных Пушкиным в текст «Полтавы» – ассоциативных уподоблений битвы грозе, пиру, земледельческому труду.

Нетрудно будет отыскать мотивный аналог, отмеченный лексической амбивалентностью в синхронных эпизодах обоих произведений, воспроизводящих идентичный ситуативный момент нашествия вражеской рати, сравниваемой с поступью неиствующей природной стихии.

В рамках диалога двух поэтик небезынтересным будет обнаружить интертекстуальные схождения и разночтения в использовании изобразительного значения образа *зари*.

Выигрышным нам представляется анализ амбивалентной звуковой, лексической и синтаксической инструментовки батальных сцен в «Слове» и «Полтаве». Характерные мелос и динамика битвы мастерски воссоздаются обоими поэтами благодаря интенсивному использованию анафорической инструментовки, уместному применению предикатов движения и состояния, синтаксических конструкций с одно- или двусоставными нераспространёнными предложениями, риторических восклицаний.

Наконец, обратим внимание на воспроизведение в пушкинской поэме типологически тождественных «Слову» ситуаций поступательного движения войск и искусного маневрирования армейских подразделений – пехоты, конницы и артиллерии – в зависимости от стратегических и тактических задач сражения.

А.С. Пушкин был убеждён, что «писателю приличествуют государственные мысли историка», должные стать безусловным качеством произведения, определяемого им как «историческая эпоха, развитая в вымышленном повествовании». Решая важнейшие вопросы национальной и общечеловеческой жизни, Пушкин искал ответ на них не только в современности, но и в историческом прошлом: чувство истории входило в его художественный мир неотъемлемо. Пушкин остро ощущал связь времён и веков, потребность осмысления как исторического прошлого в связи с многосложной современностью, так и познания социально-исторической обусловленности событий, оценки выдающихся государственных личностей. «Полтава» стала одним из первых художественных опытов исторического произведения, связанного с интересом Пушкина к эпохе Петра I и личности царя-реформатора. Известны основные источники, на которые опирался Пушкин в изучении исторических событий, лёгших в основу его поэмы: «История Малой России» Д.Н. Бантыш-Каменского, «Деяния Петра Великого» И.И. Голикова, «Военная история походов россиян в XVIII столетии» Д.П. Бутурлина и др. Однако Пушкин создавал не просто историческое сочинение, воспроизводившее эпоху «России молодой», которая «в бореньях силы направляя, мужала с гением Петра», а эпическую поэму, воспевавшую героизм русского народа, мужавшего в суровых испытаниях, когда

*...в искушеньях долгой кары,  
Претерпев судеб удары,  
Окрепла Русь.<sup>176</sup>*

Поэтому среди источников, питавших ум и талант поэта, следует называть не только исторические сочинения, но и произведения древней книжности, которые Пушкин хорошо знал и сумел по достоинству оценить. Историзм Пушкина во многом опирался на труды Н.М. Карамзина, «последнего летописца», если воспользоваться определением самого поэта. Г.П. Макогоненко в предисловии к изданию сочинений Карамзина справедливо отметил, указав на необычность

---

<sup>176</sup> Текст поэмы «Полтава» цит. по кн.: А.С. Пушкин. Полн. собр. соч. В 10 т. Л., 1977. Т. 4. С. 180-221.

жанра «Истории государства Российского», что это «выдающееся произведение по русской истории, высшее художественное произведение Карамзина. <...> Она (книга – А.Ш.) на историческом материале учила понимать, видеть и глубоко ценить поэзию действительной жизни».<sup>177</sup> В своих исторических поэмах, в трагедии «Борис Годунов», в исторической прозе Пушкин ушёл дальше своего предшественника, но сочинения «последнего летописца» немало способствовали его успехам.

Высочайшую оценку Пушкин дал «Слову о полку Игореве» в своих набросках и заметках, в незаконченной статье «Песнь о полку Игореве». Интенсивный интерес к древнему поэтическому произведению возник довольно поздно, в 1836 году, когда поэт намерен был сделать новый, более точный перевод «Слова». Однако первое упоминание памятника в критическом наследии Пушкина относится к 1829 году – времени выхода в свет поэмы «Полтава» – в «Плане истории русской литературы», а затем в 1830 году в «Набросках статьи о русской литературе». Следовательно, предположение о том, что в период работы над «Полтавой» Пушкин был уже знаком с текстом «Слова о полку Игореве» вполне реально, тем более что в «Набросках...» поэт говорил об «уважении к минувшему», о необходимости изучения «старинной словесности», и хотя (к сожалению, ошибочно) констатировал, что «старинной словесности у нас не существует», но назвал именно «Слово о полку Игореве» единственным памятником древнерусской книжности. К 1836 году у Пушкина сложился иной взгляд на эту проблему, и доказательство тому – статья о «Слове», где поэт страстно выступает в защиту подлинности памятника, скрупулёзно толкует «тёмные места» текста и, главное, будучи уже сам великим мастером, восхищается образами, созданными, древним певцом: «Кто из наших писателей в 18 веке мог иметь на то довольно таланта? Карамзин? но Карамзин не поэт. Державин? Но Державин не знал и русского языка, не только языка «Песни о полку Игореве». Прочие же имели все вместе столько поэзии, сколько находится оной в плаче Ярославны, в описании битвы и бегства. <...> Кто с таким искусством мог затмить некоторые места из своей песни словами, открытыми впоследствии в старых летописях или отысканными в других славянских наречиях, где ещё сохранились они во всей свежести употребления?»<sup>178</sup>

К сожалению, каких-либо более конкретных подтверждений непосредственного влияния поэтики «Слова о полку Игореве» на создание художественных образов «Полтавы», о наследовании Пушкиным традиций древнерусской баталистики нет, несмотря на то, что параллелей, переключек «общих мест» выявить можно достаточно много. Интертекстуальная связь между «Словом» и «Полтавой», говоря наиболее общей формулой, выражается в общности художественных принципов претворения реального жизненного материала в эстетические ценности. Отсюда очевидный параллелизм в выборе средств художественно-поэтического изображения, в основе которых – ассоциативная, символическая

<sup>177</sup> Макогоненко Г.П. Вступительная статья. В кн.: Н.М. Карамзин. Сочинения. Л., 1984. С. 49.

<sup>178</sup> Пушкин А.С. Песнь о полку Игореве // Слово о полку Игореве. БПБС. Л., 1985. С. 427

образность, в выявлении особенностей стиля, языка в эпизодах, описывающих подготовку к бою, ход самой битвы, определяющих поведение участников сражения: полководцев, воинов, врагов, победителей, побеждённых, в изображении окружающей обстановки, сопутствующих природных явлений.

В поэтической системе «Слова о полку Игореве» доминирующим является непрекращающееся на протяжении всего текста переосмысление явлений и образов предметного мира, имеющих функцию как реально-характерологическую, так и символическую. Не исключением являются и батальные сцены. Битва уподоблена грозе, пиру и труду крестьянина. В сравнении битвы с грозой природная реальность приобрела символично-метафорический статус. Сопоставление сражения с пиром – пример реально-бытового переосмысления: поэтический образ «битвы-пира», подсказанный жизненным событием, построен на оригинальных символических ассоциациях: «Ту кровавого вина не доста, ту пирь докончаша храбрии русичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую».

Образ ратника в сравнении с трудом ратая, включённый в ретроспективный фрагмент – рассказ о Всеславе Полоцком – мы уже характеризовали как сугубо оригинальное индивидуальное воплощение поэтической универсалии, традиционной для мифопоэтики.

Авторские находки в изображении художественной баталистики «Слова о полку Игореве» были во многом творчески реконструированы Пушкиным в «Полтаве». Общность сюжетной коллизии, в основе которой – отображение военного конфликта, позволяла в обоих произведениях описать драматические события битвы, используя идентичную символику и тропику.

При сопоставительном анализе выявить прямую текстуальную параллель удалось только в единичном случае. Лексической амбивалентностью отмечены эпизоды, воспроизводящие аналогичный ситуативный момент нашествия вражеской рати. В «Слове» появление врага на Руси сравнимо с поступью неиствующей природной стихии: «Земля тутнетъ, рѣкы мутно текутъ, *пороси (пыль)* поля прикрывають...». В синхронном эпизоде нападения противника на Москву из «Полтавы» воспроизведена семантически близкая «Слову» «штормовая» природная ситуация. Более того, в поэме практически реминисцирована лексика древнерусского текста (сравним: «яко *вихрь* выторже»; «*ничить трава*»): «Как *вихорь* гонит прах долины / И клонит пыльную траву».

В других же случаях легко обнаруживаются инварианты образов и тропов при описании ситуативно близких батальных картин в индивидуально-творческой интерпретации их обоими авторами.

Сравнение битвы с земледельческим трудом в «Слове о полку Игореве» представляет развёрнутую аллегорическую картину, а в «Полтаве» сконцентрировано лишь в единственном, но весьма ёмком сопоставлении военного и мирного времени:

*Уж близок полдень. Жар пылает,  
Как пахарь, битва отдыхает...*

Ассоциативные уподобления военных действий грозовой стихии в «Слове» и пушкинской поэме при аналогичном их применении в качестве тропов, заметно отличаются и творческой оригинальностью интерпретации, и интенсивностью реализации, и поэтической функциональностью.

Древний поэт изобразительный потенциал сравнения «гроза-битва» использовал весьма интенсивно, неоднократно варьируя его в различных семантических ракурсах.

Во-первых, в «Слове» широко представлен спектр метеорологических знаковых примет грозы как предвестников грядущей батальной катастрофы. Это – и *чёрные тучи*, и *синие молнии*, и *великий гром*, и *дождь стрел*, соотнесённые с обобщённым аллегорическим образом наступающей половецкой орды:

*Другаго дни велми рано кровавыя зори свѣтъ повѣдаютъ, чръныя тучя съ моря идуть, хотять прикрыти 4 солнца, а въ нихъ трепещутъ синии мльнии. Быти грому великому, итти дождю стрѣлами съ Дону Великаго.*

Отмеченные образы метеорологического комплекса атрибутируют символику сугубо вражеской ратной силы (см. подробнее: 3.1.). Поэтика грозовой стихии приобретает в «Слове», помимо батального классификатора, ещё и дополнительную комбинацию двух других смыслов. *Гроза* – это и реально бунтующая природа, накликающая беду, и *угроза* грядущего катастрофического бедствия для всей Русской земли. Семантический оттенок *грозы-угрозы* обретают ратные действия князей Святослава Киевского и Ярослава Галицкого (см. подробнее 3.1.). Автор «Слова» исчерпал практически весь богатый изобразительный потенциал ёмкого художественного символа *грозы* во всех его разноплановых поэтических нюансах.

Если в «Слове» образ битвы-грозы впечатляет аллегорической изобразительностью, то Пушкин в «Полтаве» живописал реальную картину сражения, в которой все поэтические средства: тропы, аллитерация, лексико-синтаксическая стилистика, а также ритмическая организация пространства вызывают ассоциацию драматического, напряжённого, «грозового» события:

*Горит восток зарёю новой.  
Уж на равнине по холмам  
Грохочут пушки. Дым багровый  
Кругами всходит к небесам...  
И поле битвы роковое  
Гремит, пылает здесь и там...*

Батальная сцена завершается *грозоподобным* выходом главного героя: «Он весь, как божия **гроза**». Сравнение естественным образом раскрывает символику предыдущего контекста, вынося на поверхность замысел поэта показать битву в том же ритме, красках, звуках, которые ассоциируются с грозой.

В «Полтаве» воплощён и амбивалентный вариант образа – *гроза-угроза*, хотя реализация его не в такой мере разносторонне-универсальна, как в «Слове». Се-

мантический оттенок *угрозы* экспрессивно усиливает выразительность психологического состояния того или иного героя в неадекватных ситуациях, например:

*Грозы не чуя между тем,  
Неужасаемый ничем,  
Мазепа козни продолжает;*

*С бойцом желанным наконец  
Так грозный сходится боец.  
И, злобясь, видит Карл могучий  
Уж не расстроенные тучи  
Несчастных нарвских беглецов,  
А нить полков блестящих, стройных...*

Обратим внимание на своеобразие реактуализации изобразительной функции лексемы *туча* контексте поражения, а также указание на *организованность* русского войска в канун предстоящей победной битвы, наглядно свидетельствующие о творческом использовании Пушкиным батальной символики и тропики.

Пушкин, как и Автор «Слова о полку Игореве», также сумел виртуозно передать динамику действий и передвижений благодаря точному подбору тропов, анафорической инструментовке, меткому употреблению предикатов движения и состояния, синтаксических конструкций, представляющих одно-двусоставные нераспространённые предложения, риторических восклицаний. Приведём несколько примеров из текста «Полтавы», сравнивая аналогичные изобразительные приёмы, характеризующие поэтику батальных картин в «Слове», с пушкинским описанием.

Из «Полтавы»: *Полки увидели Петра.  
И он помчался перед полками,  
Могущ и радостен, как бой.  
Он поле пожирал очами.  
За ним вослед неслись толпой  
Сии птенцы гнезда Петрова –  
В временах жребия земного....*

Из «Слова»: *«Съ зараниа въ пятькъ потопташа поганья плъкы половецкыя, и рассуиась стрѣлами по полю, помчаша красныя девкы половецкыя, а с ними злато и паволокы, и драгыя оксамиты.*

Из «Полтавы»: *1. Идёт. Ему коня подводят;  
2. Уж близок полдень. Жар пылает;  
3. Но близок, близок миг победы.  
Ура! Мы ломим; гнутся шведы.*

*О славный час! О славный вид!  
Ещё напор – и враг бежит...*

*4. Швед, русский – колет, рубит, режет.  
Бой барабанный, клики, скрежет,  
Гром пушек, топот, ржанье, стон...*

Из «Слова»: «Чрълень стягъ, бѣла хорюговъ, чрълена чолка, сребрено стружие – храброму Святъславличю!»

В «Полтаве» есть эпизод, повествующий о победном пире царя Петра, который инверсионно репродуцирует мотив *битвы-пира* «Слова о полку Игореве». Сопоставительный анализ позволяет рассматривать синхронные контексты двух произведений как интертекстуальную антитезу. В «Слове» русичи пир завершили, «кръваваго вина не доста», а хмельной чашей победы «попоили» сватов-врагов. Среди поля половецкого «чърна земля подъ копыты костыми была посѣяна, а крвию поляна, тугою възыдоша по Русьскои земли». А на Полтавской земле врагами «павшими вся степь покрылась, как роем чѣрной саранчи», и триумфаторы, ликуя, празднуют миг победы:

*Пирует Пётр. И горд, и ясен  
И славы полон взор его.  
И царский пир его прекрасен.  
При кликах войска своего,  
В шатре своём он угощает  
Своих вождей, вождей чужих,  
И славных пленников ласкает,  
И за учителей своих  
Заздравный кубок подымает.*

И в «Слове о полку Игореве» и в «Полтаве» батальные описания приобретают дополнительные поэтические ассоциации благодаря использованию изобразительного значения образа *зари*.

*Заря* упоминается в трёх ключевых эпизодах «Слова», сюжетно соотнесённых с батальными перипетиями Игоревы похода – от момента кануна сражения до его трагического для русских витязей завершения, – и ещё раз поэтически воскресает в эпизоде бегства Игоря из плена:

1. Длъго ночь мръкнетъ. **Заря** свѣтъ запала. Мъгла поля покрыла (374);
2. Другаго дни велми рано кровавыя **зори** свѣтъ повѣдаютъ (374);
3. Что ми шумить, что ми звенить давеча рано **предъ зорями**? Игорь плѣкы заворочаетъ (376);
4. Погасоша вечеру **зари**. Игорь спит, Игорь бдит, Игорь мыслию поля мѣритъ (384).

Экспрессивно усиленная эпитетом *кровавая*, возникающая в самых напряжённых, драматических моментах повествования, *заря*, долженствующая по своему природному предназначению быть источником света, получает обратную символическую мотивировку: она загораживает свет. Впрочем, в древности природное явление зари воспринималось двояко в зависимости от суточного времени: это могла быть утренняя *зоря* – предвестник света, и вечерняя *заря* – знак наступающей ночной тьмы.

*Заря* «Слова» семантически и функционально многозначна. Имплицированная в систему олицетворённых образов природного противостояния света и тьмы в связи и с «западением» и с оповещением света, она не является, как кажется на первый взгляд, однозначным символическим эквивалентом «затемнения» и погружения «своего» пространства во тьму. Заря выступает и как предвестница драматической, «кровавой» борьбы света и тьмы, тем самым символизируя наступление кульминации битвы в военном конфликте Руси и Половецкой степи, и как помощница-«берегиня» в освобождении Игоря из плена чужеземия. В контекстуальном сочетании с темпоральными лексемами *долго*, *вelmi рано*, *давеча рано*, *вечеру* заря приобретает ещё одно значение – знака временного рубежа.

В «Полтаве» четыре раза встречаются стихи, украшенные поэтическим образом зари. Её изобразительно-семантический спектр включает в себя по крайней мере три поэтических нюанса. Во-первых, в лирическом отступлении – пейзажной зарисовке *заря* живописуется как прекрасное явление реальной природы: «**Зари** багряной полоса / Объемлет ярко небеса»; во вторых, возникает в символическом эквиваленте с эпитетом (как и в «Слове») *кровавая*: «Встаёт кровавая **заря** / Войны народной...»; в-третьих, выступает коррелятом реалии и символа одновременно: «Кому бежать, решит **заря**...»; «Горит восток **зарёю** новой...».

Батальные сцены и в «Слове о полку Игореве» и в «Полтаве» – при всей общности их образно-поэтической выразительности – выявляют и доскональное знание поэтами терминологии военного лексикона и тактики ведения боя.

В древнерусской книжной воинской повести и фольклорной былине изображение начала битвы имело устойчивую традицию: противники выстраивались друг против друга, а затем вызывались на единоборство самые сильные и храбрые воины. Пушкин в «Полтаве» творчески использовал этот элемент батального этикета:

*И оба стана средь равнины  
Друг друга хитро облегли:  
Не раз избитый в схватке смелой,  
Заране кровью опьянелый,  
С бойцом желанным наконец  
Так грозный сходится боец.*

Любопытно отметить, что поэт нового времени счёл необходимым бережно воспроизвести, пусть в обобщённо-панорамном обозрении, без конкретного указания персоналий, традиционную ситуацию поединка, предшествующего сраже-

нию, а древний поэт фактически проигнорировал современную ему норму формальной организации батального повествования, лишь маргинально упомянув о мифологической даже для тех времён схватке Мстислава, зарезавшего Редедю пред полками касожскими.<sup>179</sup> Готовность же русских ратников к предстоящему бою он изобразил в нехарактерной для традиции жанра манере поэтического иносказания («А мои ти куряне...»).

Позволим себе ещё раз, актуализируя мотив в ракурсе интертекстуального анализа, напомнить об удивительной способности древнего поэта в лаконичной иносказательной характеристике описать реалии вооружения воина в соответствии с последовательностью ведения битвы (см. 4.2.). В «дальнем», прицельном бое противники мечут стрелы и копья; в рукопашной схватке сражаются на саблях и мечах. Типологически тождественный «Слову» принцип изображения последовательности хода битвы, выраженный через описание манёвров армейских подразделений – пехоты, конницы и артиллерии – в зависимости от стратегических и тактических задач сражения, выявляется и в пушкинской поэме. Текст «Полтавы» содержит также сцену готовности к бою, эпизод отдыха между сражениями, описание самой великой битвы.

Подготовка к бою:

*...Нить полков блестящих, стройных,  
Послушных, быстрых и спокойных,  
И ряд незыблемых штыков.*

Сцена отдыха:

*Кой-где гарцуют казаки, (конница)  
Равняясь, строятся полки. (пехота)  
Молчит музыка боевая.  
На холмах пушки, присмирев, (артиллерия)  
Прервали свой голодный рев.*

Апофеоз поэмы – картина Полтавской битвы:

*Волнуясь, конница летит;  
Пехота движется за нею  
И тяжкой твёрдостью своею*

---

<sup>179</sup> Ср. с текстами воинских повестей о Куликовской битве, напр., в «Сказании о Мамаевом побоище»:

«Уже бо близ себе сходящесе силныя плъкы, выѣде злый печенѣгъ из великого плъку татарьскаго, пред

всѣми мужеством являся <...>. Видѣвъ же его Александръ Пересвѣвъ <...> двигънувся ис плъку, и

рече: «Сей человекъ ищетъ подобно себѣ, азъ хощу с нимъ видѣтися» и т.д. См.: Памятники литературы

Древней Руси. XIV- середина XV века. М., 1981. С. 174 и далее.

*Её стремление крепит.  
И битвы поле роковое  
Гремит, пылает здесь и там ... (артиллерия)  
...Отряды конницы летучей  
Браздами, саблями звуча,  
Сишбаясь, рубятся плеча.  
Бросая груды тел на груды,  
Шары чугунные повсюду  
Меж ними прыгают, разят... (артиллерия)*

О поэтическом шедевре древнерусского поэта А. Бестужев как-то отозвался: «Гром отдалённых сражений одушевляет слог автора». Эти же слова с полным правом можно сказать и о его великом потомке А.С. Пушкине – создателе «Полтавы».

### **5.5. Поэтическая универсалия «ратник-ратай»: авторские версии и литературный контекст**

Интертекстуальные связи можно выявить, рассмотрев поэтическое функционирование в общелитературном контексте какого-либо одного, приобретшего статус *loci communis*, универсального мотива, образа или тропа. В параграфе представлен анализ многоаспектных и разносторонних инвариантов распространения мотива, который мы условно определили как «ратник-ратай».

Проблема «войны и мира» актуальна во все эпохи и времена, и неслучайно в фольклоре разных народов и литературном творчестве поэтов различных эпох – от Античности до наших времён – воплощается символическая аналогия кровавых ратей–мирного труда пахарей. Исследуемый многоплановый фольклорно-литературный комплекс текстов, представленный различными жанрово-видовыми структурами, позволяет наиболее органично выявить общую панораму художественного функционирования традиционного образно-поэтического мотива и, вместе с тем, своеобразие его бытования в библейских текстах и народном эпосе (русском, белорусском, эстонском), равно как и индивидуально-творческое его воплощение Гомером, Вергилием, Еврипидом, Автором «Слова о полку Игореве», Пушкиным, Володиным...

Мы поставили многоточие, так как разыскание возможно и должно расширить.

Проблема «войны-мира» волнует человечество во все века, и не случайно образ «чёрной земли» в художественном сознании поэтов разных эпох воплощается в символических аналогиях кровавых битв / мирного труда пахарей, становясь универсальным эпическим образом.

Битва – жатва-молотьба в «Слове о полку Игореве» аллегорически изображена в эпизоде о Всеславе Полоцком:

*На Немизѣ снопы стелють головами, молотятъ чепи харалужными, на тоцѣ живот кладуть, вѣють душу отъ тѣла. Немизѣ кровави брезѣ не бологомъ бяхуть **посѣяни, посѣяни** костью рускихъ сыновъ.*

В «Слове» ратные действия неоднократно ассоциируются с мирным трудом «ратая». Автор описывал военные ситуации былых времён, когда в полях голоса пахарей заглушались криком воронов, делящих мёртвые тела, или галок, слетающих на «уедие». И в нынешней баталии пашни «костью засеяны» и «кровью политы».

Сопоставления картин войны и мирного созидательного труда в поэтической практике известны ещё с античных времен. О последствиях междоусобиц в Древнем Риме читаем у Вергилия:

*Смешались здесь с правдою кривда, все войны бушуют по свету.<...>*

*Как же обличья злодейств многолики! И нет уже плугу  
Чести достойной. Поля пустеют с уходом прежних хозяев,  
И серп кривой на меч прямой перекован» (1: 505-508).*

Типологически близкие образы встречаются и в «Илиаде» Гомера, например:

*Воины так, как жнецы, устрояся друг против друга  
Жать ячмень и пшеницу на ниве богатого мужа,  
В встречу бегут полосою, ручни на ручни упадают, –  
Так сосступившись воины, друг против друга бросаясь,  
Бились: ни те, ни другие о низком не мыслили бегстве... (XI, 67-71)*

В произведениях как античного автора, так и русского поэта средневековья использована идентичная символика и тропика в описании близких мотивов: в «Слове о полку Игореве» княжеские раздоры привели в тому, что «*по русской земли рѣтко **ратаевѣ** кикахуть*», а знамение стало предвестником «погибельной брани», после которой «*чръна земля*» оказалась «*подъ копыты костью посѣяна, а кровию поляна*», в «Илиаде» –

*Словно пурпурную радугу Зевс растягивает по небу, / являя смертным знамение или войны, / или слишком холодной зимы, которые прекращают **труды** / пахарей на земле и досаждают стадам (XVII, 547-550).*

В анализируемом поэтическом ряду – мотив «поля ратной жатвы» из мифа о золотом руне, лёгший в основу «Медеи» Еврипида. Имеется в виду рассказ об Ясоне, засеявшем по наущению Эета поле зубами дракона, из которых выросли железные воины.

Весьма колоритно образ воплощен в эстонском эпосе Калевипоэг:

*То ль холодный ливень свищет,  
То ли град тяжёлый хлещет  
По увядшему посеву?  
То не Калева ли сына  
Древний щит звенит о скалы?  
Не в руке ли грозной жницы  
Блещет серп кровавой жатвы?*

Своеобразно мотив «ратник-ратай» выявляется в русском фольклоре. Можно отчётливо проследить генезис его, если можно так сказать, «популярности». Знаменательно, что в раннем былинном эпосе универсалия практически отсутствует. Найден единичный случай довольно тривиального сравнения – в былине «Илья Муромец и Калин-царь»:

*И он спустил коня да богатырского  
По тому раздольищу чисту полю  
Во тую во силушку великую,  
Стал конём топтать да копьём колоть,  
И он бьёт-то силу, как траву косит.*

Найти резонное объяснение данному пассажиу трудно. Но наблюдается одна закономерность: в русских былинах, где события развёртываются вокруг описания подвигов конкретного эпического богатыря-одиночки, будь то Илья Муромец, Добрыня Никитич или Алёша Попович, троп-универсалия не получил распространения. Более интенсивное же его бытование в фольклорных текстах начинается позже – в XVI - XVIII веках. Триумфальные победы русской армии запечатляло народное творчество. В исторических и воинских песнях этого периода отчётливо прослеживается тенденция к абстрагированию художественного образа рати. Примеров подобного воплощения искомого мотива, впрочем, отыскалось не так уж много, но тем они ценнее. Приведём два отрывка:

Из песни о Северной войне: *Тут распахана была пашня:  
Не плугами и не сохами –  
Добрых коней копытами;  
Посеяна была пашня  
Ещё теми же драгунскими телами;  
Взборонована была пашня  
Ещё теми же мурзавецкими копьями;  
Поливана была пашня  
Тою ли христианской кровью.*

Из песни «Полтавское дело»: *Не крупен чеснок рассыпался:  
Смешалась шведская сила.  
Распахана шведская пашня,*

*Распахана солдатской белой грудью;  
Орана шведская пашня  
Солдатскими ногами;  
Боронёна шведская пашня  
Солдатскими руками;  
Посеяна новая пашня  
Солдатскими головами;  
Поливана новая пашня  
Горячей солдатской кровью.*

А вот в белорусском народном песенном творчестве мотив «ратник-ратай» оказался весьма популярным. Интенсивность его использования мотивируется, скорее всего, сугубо крестьянским ареалом возникновения, распространения и бытования. Краткой иллюстрацией воплощения универсалии могут быть следующие поэтические строки:

- 1. А ў нас сёння вайна была,  
Усё поле заваявалі.*
- 2. Мы прыйшлі не жаўнеры,  
Мы прыйшлі панскія жнеі.*
- 3. Мы воянкi не ваявалі,  
А панскае поле сабіралі.*

Любопытным фактом представляется трансформация мотива в книжной белорусской анонимной поэзии конца XVIII - начала XIX веков («Паўстанцкая песня», «Гэй жа, хлопцы!»):

- 1. I хто пан - вон ад нас.  
У божы час, у божы час!  
Бо мы роўныя з панамі,  
Бо за вольнасць усе з касамі...  
Бо як брытвы косы маем,  
Пагуляем, пагуляем!*
- 2. Гэй жа, хлопцы, досыць спаць!  
Пара косы прыбіраць!  
Косы, косы і сякеры –  
Бараніці сваю веру. Пара!<sup>180</sup>*

---

<sup>180</sup> Тексты цит. по кн: «Георгики» / Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971. С. 505-508; Калевипоэг. Эстонский народный эпос. М., 1955. С. 450; «Илья Муромец и Калин-царь», «Полтавское дело» / Русский фольклор. Хрестоматия. М., 1998. С. 209, 283; «Песня о Северной войне» / Собрание народных песен П.В. Киреевского. Л., 1977. С. 101; Жніўныя песні.

Из русской литературы приведём классический пример творческой реактуализации универсалии – использование тропа А.С. Пушкиным. Сравнение битвы с земледельческим трудом в поэме «Полтава» по сути является уподоблением сражения мирному отдыху земледельца: *«Уж близок полдень. Жар пылает, / Как пахарь, битва отдыхает...»*

Исключительно многообразно и разносторонне спектр поэтических иносказаний, соотнесённых с мотивом «битва-посев», представлен в цикле стихов Максимилиана Волошина на тему о русской усобице. Отталкиваясь от традиции, поэт виртуозно варьирует их, используя в реально-характерологическом и сакрально-эзотерическом, в символично-аллегорическом и семантически-двойственном (амбивалентность символа и реалии) образах. В качестве примера реализации приёма семантической многозначности приведём поэтический «скреп» (термин Д.С. Лихачёва), наглядно иллюстрирующий комбинирование в едином образе разных художественных смыслов. В стихотворении «Русская революция» фигурирует конкретный предмет крестьянского инвентаря в контексте описания «русской судьбы» землепашца:

*И нищи средь богатств земли,  
Мы чрез столетье пронесли,  
Сохою ковыряя нивы,  
К земле нежданную любовь*<sup>181</sup> (с. 239)

В поэме «Россия» переплетается реалья и символика собирательного образа:

*Была земля, купцы да голыдьба,  
Чиновники, дворяне да крестьяне...  
Да выли ветры, да орал сохой  
Поля доисторический Микула... (с. 301)*

Далее в поэме предмет утилитарного комплекса перемещается из области реально-практической в сферу сугубо символично-метафорическую:

*В одном ярме – сохой междоусобья,  
Москва шивает снова лоскуты... (с.302).*

Функциональная насыщенность использования универсалии «ратник-ратай» в лирике Волошина весьма многогранна. В структуру его поэтического дискурса включены:

---

Мінск, 1974. С. 422-428; Повстанческие песни / Беларуская літаратура XIX стагоддзя. Хрэстаматыя. Мінск, 1988. С. 31;

<sup>181</sup> Стихи М. Волошина цит. по кн.: Максимилиан Волошин. Стихотворения и поэмы / БПБС. СПб, 1995. Страницы указываются в скобках.

эпитеты: *дымящиеся* водят борозды не пахари (с. 197);  
*тлеющего* не погасит льна <...> *алый* всадник (с.204);  
*колючий* колос сева (с.215);  
*Лежит Русь – / Разорённая, / Кровавленная, опалённая /*  
*По всему полю – / Дикому – Великому – / Кости сухие – пус-*  
*тые, /*  
*Мёртвые – жёлтые* (с. 292);

сравнения: <газетные известия> туманят дух, цветут в бойцах *огнями*  
*дьявольского*  
*сева* (с.198);  
*И белые и красные Россию / Плечом к плечу взрывают, как волны*  
(с. 302);

метафоры: *И не смолкает грохот битв*  
*По всем просторам южной степи*  
*Средь золотых великолений*  
*Конями вытопанных жнитв* (с. 270);

*Ходит по полю железный Муж,*  
*Бьёт по костём*  
*Железным жезлом* (с. 292);

*А зелень злаков / Была опалена огнём* (с. 278);

антитеза: *Изнутри неволит нежно семя*  
*Дать росток в оттаявшей земле <...>*  
*Алый всадник потеряет стремя,*  
*И оружье выпадет из рук* (с. 204);

отрицательные сравнения-параллелизмы:

*Не сеятель сберёт колючий колос сева.*  
*Принявший меч погибнет от меча* (с. 215);

*Не плуг вспахал следы,*  
*Не семена пшеничного посева, <...>*  
*Но сталь и медь, <...>*  
*Недобрый Сеятель <...>*  
*Посеял...* (с. 197-198),

*Не рожь шелестит –*  
*Кости шуршат* (с. 292).

Но доминантным тропом в мотивном комплексе «битва-посев» является развёрнутая символическая аллегория. Волошин без преувеличения возвёл универсалию в ранг поэтического феномена. Он сумел, синтезируя библейскую, античную и древнерусскую традиции и органично «вплетая» их в современный материал, лишить троп характера стереотипа. Равновелико античная и христианская символика *сева* соединены в стихотворении «Посев» (1915 г.):

*В осенний день по стынущим полям  
Дымящиеся водят борозды  
Не пахари;  
Не радуется ранам  
Своим земля;  
Не плуг вскопал следы;  
Не семена пшеничного посева,  
Не ток дождей в разъявнуюсь новь, —  
Но сталь и медь,  
Живую плоть и кровь  
Недобрый Сеятель  
В годину Лжи и Гнева  
Рукою щедрою посеял...  
Бед  
И ненависти колос,  
Змеи плевел  
Взойдут в полях безрадостных побед,  
Где землю-мать  
Жестокий сын прогневил (с. 198)*

В этом стихотворении под образом недоброго Сеятеля завуалирован, как полагают исследователи, уже упоминаемый нами мифологический царь Колхиды Эет, потребовавший от Ясона в обмен на золотое руно вспахать поле при помощи огнедышащих быков и засеять его зубами дракона. Но тут же рядом – и реминисценции из сюжетов Евангелия и Откровения: «Поле есть мир <...>. Жатва есть кончина века, а жнецы суть Ангелы. Посему как собирают плевелы и огнём сжигают, так будет при кончине века сего» (Мф. 13: 38-40); «И вышел другой Ангел из храма и воскликнул громким голосом к сидящему на облаке: пусти серп твой и пожни, потому что пришло время жатвы; ибо жатва на земле созрела» (Отк. 14: 15). Поэт творчески интерпретирует новозаветные сентенции, наполняя их новым смыслом в новую «годину Лжи и Гнева».

Волошин вторично обратился к евангельской символике животворящей силы зерна опять же в стихотворении «Посев» (1919 г.), продублировав, очевидно осмысленно, заглавие:

*Земля готова к озимому посеву,  
И вдоль, и поперёк глубоким плугом  
Она разодрана, вся пахоть дважды, трижды*

*Железом перевёрнута...  
Пшеница ядрена под Божьими цепами,  
Зернь переполнена тяжёлой, дремной жизнью,  
И семя светится голубоватым, тонким,  
Струистым пламенем...*

*Да будет горсть полна,  
Рука щедра в размахе  
И крепок сеятель!  
Благослови посев свой, Иисусе! (с. 283)*

Два одноимённых стихотворения являются, по сути, антонимическими произведениями, являющими собой виртуозную вариацию одного и того же художественного мотива. В целом же, символика поэтической универсалии «ратник-ратай» в каждом стихотворении Волошина представлена столь неповторимо ярко, что всякий раз свидетельствует об индивидуально-авторской актуализации «коллективного» тропа.

## Литература

В е р г и л и й. Буколики. Георгики. Энеида. / Библ. всемир. лит. М.: Худож. лит., 1971.

Г о м е р. Илиада. Одиссея / Библ. всемир. лит. М.: Худож. лит., 1967.

И п а т ь е в с к а я л е т о п и с ь. Полное собрание русских летописей. Т. 2. Спб, 1843 (Его фотомеханическое переиздание. М.: Изд-во восточн. литературы, 1962).

М л а д ш а я Э д д а. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1970.

П а м я т н и к и л и т е р а т у р ы д р е в н е й Р у с и. XI. Кн. 1, 2, 3. М.: Худ. литература, 1978-1981.

П е с н ь о Р о л а н д е. М.: Гос. изд. худож. лит., 1958.

П у ш к и н А.С. Полтава. // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В X т. М.: Наука, 1977. Т. IV. С. 180-221; Борис Годунов. Т. V. С. 187-285.

С л о в о о з а к о н е и б л а г о д а т и. / Идеино-философское наследие Илариона Киевского. В 2-х ч. М.: АН СССР. Ин-т философии, 1986. Ч. 1.

С л о в о о п о л к у И г о р е в е. Древнерусский текст и переводы. / Сокровища древнерусской литературы. М.: Худож. лит., 1981.

Р у с с к и й ф о л ь к л о р. Хрестоматия / Сост. Т.В. Зуева, Б.П. Кирдан. М.: Флинта, 1998.

\* \* \*

А в е р и н ц е в С.С., А н д р е е в М.Л., Г а с п а р о в М.Л., Г р и н ц е р П.А., М и х а й л о в А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 3-38.

А д р и а н о в а - П е р е т ц В.П. «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI - XIII веков. Л.: Наука, 1968.

А р у т ю н о в а Н.Д. Время: модели и метафоры // Логический анализ языка. Язык и время. М.: ИФАН, 1977. С. 51-61.

Б а х т и н М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000.

Б а х т и н М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975.

Б а х т и н М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 11-193.

Б а х т и н М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

Б е л ы й А. Символизм как миропонимание. М.: Респ., 1994.

Г а с п а р о в Б.М. Поэтика «Слова о полку Игореве» // Wiener slawistischer Almanach. Wien, 1984.

Г а с п а р о в М.Л. Оппозиция «стих и проза» и становление русского литературного стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М.: АН СССР, 1985. С. 264-277.

Г о г е ш в и л и А.А. Три источника «Слова о полку Игореве». М.: Белые альвы, 1999.

Д е м и н А.С. Древнерусская литературная анималистика // Древнерусская литература. Изображение природы и человека. М.: Наследие, 1995. С. 89-126.

Д е м к о в а Н.С. Повторы в «Слове о полку Игореве» (к изучению композиции памятника) // Русская и грузинская средневековые литературы. Л.: Изд-во АН СССР, 1979. С. 59-73.

И р з а Н.Д. Хронотоп // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. II. СПб.: Университет. кн., 1998. С. 337-338.

К о л е с о в В.В. Ритмика «Слова о полку Игореве» // ТОДРЛ. Т. XXXIV. Л.: Наука, 1983. С. 14-24.

К о л е с о в В.В. Свет и цвет в «Слове о полку Игореве» // Слово о полку Игореве, 800 лет. М.: Худ. лит., 1986. С. 215-229.

К о с о р у к о в А.А. Гений без имени. М.: Современник, 1986.

К о с о р у к о в А.А. «Слово о полку Игореве» или Каяльский урок русской истории // Древнерусская литература. М.: Изд-во МГУ, 2000. С. 91-97.

Л и х а ч ё в Д.С. Вступительная статья // Слово о полку Игореве. БПМС. Изд. IV. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 5-44.

Л и х а ч ё в Д.С. Избранные работы: В 3-х т. Т. III. Л.: Худ. лит., 1987.

Л и х а ч ё в Д.С. Историко-литературный очерк; Комментарии // Повесть временных лет. Ч. 2. М.; Л.: Наука, 1950. С. 5-148; 203-484.

Л и х а ч ё в Д.С. Комментарий исторический и географический // Слово о полку Игореве/ Сер. «Литературные памятники». М.; Л.: АН СССР. С. 375-466.

Л и х а ч ё в Д.С. Поэтика древнерусской литературы./ Изд. 3. Л.: Наука, 1986.

Л и х а ч ё в Д.С. Предположение о диалогическом строении «Слова о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве». Л.: Наука, 1986. С. 9 - 28.

Л и х а ч ё в Д.С. Система литературных жанров Древней Руси // Исследования по древнерусской литературе. Л.: Наука, 1986. С. 57-78.

Л и х а ч ё в Д.С. Слово о полку Игореве, 800 лет. М.: Худ. лит., 1986. С.3-11.

Л и х а ч ё в Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л.: Худож. лит., 1978; изд. 2. Л., 1985.

Л и х а ч ё в Д.С. «Слово о полку Игореве» и художественная культура Киевской Руси // Слово о полку Игореве. БПБС. М.: Сов. писатель, 1985. С. VII-XXXVIII.

Л о т м а н Ю.М. К проблеме пространственной семиотики // ТпЗС. Вып. 19. Тарту, 1977. С. 3-24.

Л о т м а н Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // ТпЗС. Вып. 2 Тарту, 1965. С. 210-216.

Л о т м а н Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

М е й л а х Б.С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 3-10.

М е щ е р с к и й Н.А., Б у р ы к и н А.А. Комментарий //Слово о полку Игореве. БПБС. Л.: Сов. писатель, 1985. С. 438 - 483.

М у р ь я н о в М.Ф. Время (понятие и слово) // Вопросы языкознания. 1978. № 2. С. 52-66.

М у р ь я н о в М.Ф. «Слово о полку Игореве» в контексте европейского средневековья // Palaeoslavica. IV. Cambridge, Massachusetts, 1996.

Н и к и т и н А.Л. Слово о полку Игореве. Тексты. События. Люди. М.: Интерграф Сервис, 1998.

Н и к о л а е в а Т.М. «Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста // «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М.: Индрик, 1997.

Н о в и к о в а М.А, Ш а м а И.Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства. На материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя. Запорожье: СП «Верже», 1996.

П а н ч е н к о А.М. О цвете в древней литературе славян // ТОДРЛ. Т. XXIII. Л.: Наука, 1968. С. 3-15.

П и г а л е в А.И. Пространство // Культурология XX века. Энциклопедия. Т. 1. СПб.: Университет. кн., 1998. С. 142.

П и к к и о Р. Мотив Трои в «Слове о полку Игореве» // Проблемы изучения культурного наследия. М.: Наука, 1985. С. 89-95.

П и к к и о Р. «Слово о полку Игореве» как памятник религиозной литературы Древней Руси // ТОДРЛ. Т.50. СПб.: Наука, 1997. С. 430-443.

Р о б и н с о н А.Н. Автор «Слова о полку Игореве» и его эпоха // Слово о полку Игореве, 800 лет. М.: Худ. лит., 1986. С. 153-191.

Р о б и н с о н А.Н.»Слово о полку Игореве» и героический эпос средневековья // Вестник АН СССР, 1976. № 4. С. 104-112.

Р о б и н с о н А.Н. Солнечная символика «Слова о полку Игореве» // Слово о полку Игореве. Памятники литературы и искусства XI - XVII веков. М.: Наука, 1978. С. 7 - 58..

Р я б ц е в а Н.К. Аксиологические модели времени // Логический анализ языка. Язык и время. М.: Индрик, 1997. С. 78-95.

С а п а р о в М.А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: АН СССР, 1974. С. 85-103.

Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»/ Сост. В.Л. Виноградова. Вып. 1-5. М.; Л.: Наука, 1965-1978.

С ы р ц о в а Е.Н. Философско-мировоззренческие коннотации поэтики «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и мировоззрение его эпохи. Киев: Наукова думка, 1990. С. 41-66.

Т о п о р о в В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Изд. группа «Прогресс»: Культура, 1995.

Т о п о р о в В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики. М.:Наука, 1983. С. 227-284.

Ф е д о т о в О.И. Основы русского стихосложения. М.: Флинта-Наука, 1997.

Ф л о р е н с к и й П.А. Время и пространство // Социологические исследования, 1988. № 1. С. 101-114.

Ф р э н к Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты. Статьи. Эссе. М.: Изд. Моск. ун-та, 1987. С. 194-213.

Ш а й к и н А.А. «Двойное зрение» автора «Слова о полку Игореве» // Филологические науки, 2000. № 5. С. 11-19.

Ш е л е м о в а А.О. «Слово о полку Игореве»: Поэтика пространства и времени. М.: Прометей, 2000.

Э л и о т Т.-С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд. Моск. ун-та, 1987. С. 169-176.

Э н ц и к л о п е д и я «Слова о полку Игореве»: В 5 Т. СПб.: Изд. Буланина (ДБ), 1995.

Я к о в л е в а Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М.: Гнозис, 1994.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
1. Хронотоп литературного произведения .....	6
1.1. О собственно хронотопе .....	6
1.2. Терминология.....	7
1.3. Соотнесение художественного пространства-времени с историческим..	10
1.4. Организующая роль центра.....	12
1.5. Центр в художественном пространстве «Слова о полку Игореве».....	22
2. Оппозиция «Русская земля - Половецкая степь» в системе «своё - чужое»..	30
2.1. Русская земля: мирская сущность и символический статус.....	30
2.2. «Земля незнаема»: символика чужемирия.....	35
2.3. Размежевание пространства: мотив границы .....	41
3. Символика оппозиции «центр - периферия» в горизонтальном развёртывании пространства .....	49
3.1. Природные стихии: анимизация пространства .....	49
3.2. Мир фауны: анималистическая символика .....	59
3.3. Цветовое пространство: колористическая символика.....	79
4. Поэтика пространства и времени .....	92
4.1. Метафоры времени, пространства и движения.....	92
4.2. Вещная наполненность пространства .....	97
4.3. Ритмическая организация хронотопа .....	103
5. Интертекст.....	123
5.1. Средневековый традиционализм и новаторство идиостилия «Слова».....	124
5.2. «Илиада» Гомера, «Песнь о Роланде» и «Слово о полку Игореве»: индивидуально-авторские интенции и интерконтекст.....	132
5.3. «Слово о полку Игореве» и «Борис Годунов» А.С. Пушкина: диалог идей.....	147
5.4. «Слово о полку Игореве» и «Полтава» А.С. Пушкина: диалог поэтик...	156
5.5. Поэтическая универсалия «ратник-ратай»: авторские версии и литературный контекст.....	165
Литература .....	173

*Учебное издание*

**Шелемова А.О.**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН  
«СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»**

*Методическое пособие*

Подписано в печать 17.02.2015.

Электронное издание для распространения через Интернет.

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, комн.  
324.

Тел./факс: (495) 334-82-65; тел. (495) 336-03-11.

E-mail: [flinta@mail.ru](mailto:flinta@mail.ru); WebSite: [www.flinta.ru](http://www.flinta.ru)