

Т. М. Николаева

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ».  
ПОЭТИКА  
И  
ЛИНГВИСТИКА ТЕКСТА

---

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»  
И  
ПУШКИНСКИЕ  
ТЕКСТЫ



Российская академия наук  
Институт славяноведения и балканистики

≈ Т. М. Николаева ≈

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ».  
ПОЭТИКА  
И  
ЛИНГВИСТИКА ТЕКСТА

---

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»  
И  
ПУШКИНСКИЕ  
ТЕКСТЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ИНДРИК»  
Москва 1997

Издание осуществлено при поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
(номер проекта 96-04-16022)

**Николаева Т. М.**

«Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста;  
«Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. — М.: Из-  
дательство «Индрик», 1997. — 336 с.

ISBN 5-85759-055-8

Монография состоит из двух книг. Первая — «„Слово о полку Игореве“». Поэтика и лингвистика текста» представляет собой обобщение многолетних (начиная с 1981 г.) наблюдений автора над глубинной семантикой «Слова» и его поэтико-функциональным воплощением. Композиция книги определяется основными смысловыми дуальными противопоставлениями: Русские—Половцы, Человек—Природа, Город—Открытое пространство, Свет—Тьма, Туга—Веселие, Настоящее—Прошлое, Автор—Боян. В восьмой главе говорится о роли звукописи в выражении глубинного смысла «Слова». Смысл этот, по мнению автора, выражается в противопоставлении Индивидуализированной личности — Стихии.

Вторая, более протяженная, книга «„Слово о полку Игореве“ и пушкинские тексты» посвящена пушкинским текстам в том плане, в каком они могут быть связаны с текстом «Слова» или навеяны его образами. Вводная глава посвящена обобщению уже известных фактов о работе А. С. Пушкина над «Словом». Вторая глава — это сходства по Образам: совпадения Дева-Обида — Царевна-Лебедь, Див — Золотой петушок, Все-слав Полоцкий — летающий волшебник Черномор, Ярославна (обращение к трем стихиям) — царевич Елисей, Боян — Архип Лысый из «Села Горюхина» и т. д. Особое место уделяется переключке Боян — Белка из «Сказки о царе Салтане» и т. п. Третья глава, самая большая глава книги, посвящена разработке сходства Тем и их реализации в текстах Пушкина. В четвертой главе обсуждаются возможные корреляции пушкинских текстов со «Словом» в области Поэтики. Пятая глава — это выявление дистрибуции переключек с текстом «Слова» по разным жанрам пушкинских текстов и место этих совпадений в пределах разработанной классификации в творческом пути поэта в целом.

Книга адресована и филологу-специалисту, и любому читателю, интересующемуся проблемой «Слова о полку Игореве» и пушкинскими текстами.

*Книга публикуется в авторской редакции*

ISBN 5-85759-055-8

© Т. М. Николаева, 1997  
© Институт славяноведения  
и балканистики РАН, 1997

## ≈ Предисловие ≈

Эта книга состоит из двух книг, и в то же время она едина. По крайней мере, автору так кажется.

Заниматься поэтикой и текстолингвистикой «Слова» я начала около двадцати лет назад. Лестная для меня статья о моих работах в этом направлении, помещенная в «Энциклопедии „Слова о полку Игореве“», стимулировала новую попытку все мои наблюдения обобщить. В каком-то смысле это обобщение естественно, так как поэтика «Слова» — некий единый мозаичный «пазл», подчиненный в конце концов отчетливо прочитывающейся смысловой задаче.

В нашем тексте нет ни яростных дискуссий, ни увлекательных попыток разгадать «темные места». В каком-то смысле даже и не так важно было — для наших задач — понять, где же находилась легендарная Каяла или кто же на самом деле этот Троян. Важно было другое — понять неочевидные смыслы великого памятника, применяя, будучи в первую очередь лингвистом, методы семиотического анализа текста Московской семиотической школы.

Я глубоко убеждена и в том, что по-настоящему понять эти глубинные смыслы «Слова» невозможно, не обращаясь к пониманию его Пушкининым.

Поэтому вторая книга — продукт гораздо более поздних исследований и наблюдений — казалась внутренне необходимой.

Она строится по принципу — от бесспорных сходств и переключек к более субъективным. Однако шкала эта: от несомненного к спорному — нами дискретизирована и таксономизирована, и ее членимость также составляет часть теоретического фундамента школы анализа текста, которой мы следуем.

Методы и приемы анализа текста применялись в обоих случаях единообразно. Но как заметна склонность древнего текста к разложению «без остатка» на системы дуальных противопоставлений, слагающихся в кристаллически красивую общую структуру, и как это неприложимо к поэтам, подобным Пушкину, когда попытка понять и эксплицировать нечто общее напоминает иллюзии линии горизонта!

И именно это, как кажется, не делает обращение лингвиста к Пушкину нескромным, так как здесь нескромна любая попытка подобного рода.

И все же некоторые повторения, обращения к уже сказанному выше, оказались — для обеих книг — неизбежными, так как анализируемые тексты не линейно протяженны, а многомерны и одна сторона здания не может быть понята без оглядки на другие.

Итак, вторая книга не — о Пушкине, а о том Пушкине или о тех пушкинских текстах, которые могут в той или иной степени быть соотнесены со «Словом». Это относится и к приведенной литературе.

И по первой книге, и по второй мною опубликовано довольно много отдельных статей. Ссылок на них в этой книге нет, так как все они в той или иной степени доработаны и переработаны и включены в данный текст, как кажется, в том виде, когда отсылать к первому варианту уже не стоит.

Обращаясь к таким двум авторам, очень сложно избавиться от субъективизма и быть точным, не заменяя верификацию интуицией.

Скажу только одно — я старалась!

От души благодарю всех, кто, хотя бы и по-разному, мне помог в подготовке этой книги: Международный научный фонд, Российский гуманитарный научный фонд — за финансирование исследования и издания. Елену Душечкину — автора статьи в «Энциклопедии „Слова о полку Игореве“», с удивительным пониманием поддержавшую меня в неожиданной для меня статье, Петера Гжибека, благодаря которому я познакомилась с Международной библиографией Лингвистической ассоциации и получила возможность прочесть ранее мне недоступное. Андрея Николаевича Робинсона, заинтересовавшегося моими работами в самом начале и очень меня поддержавшего. Валентина Семеновича Непомнящего и Анатолия Сергеевича Демина — руководителей Семинаров в Институте мировой литературы РАН, неоднократно приглашавших меня участвовать в работе, выступать с докладами, — за их доброжелательную открытость. Профессоров Мишеля Окутюрье, Вольфганга Айсмана и Симонетту Синьорини за специальные приглашения прочитать лекции и о «Слове», и о пушкинских текстах и «Слове» в университетах Парижа, Граца и Флоренции.

Владимира Николаевича Топорова, Андрея Анатольевича Зализняка и Татьяну Владимировну Цивьян — за неизменную поддержку, интерес, советы и критику.

☞ «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ». ☞  
ПОЭТИКА  
И  
ЛИНГВИСТИКА  
ТЕКСТА





## ≡ Оглавление ≡

*Предисловие*

3

*Глава первая*

Основные принципы поэтической техники «Слова»

9

*Глава вторая*

Русские—Половцы

24

*Глава третья*

Человек—Природа

36

*Глава четвертая*

Свет—Тьма

60

*Глава пятая*

Веселие—Туга

71

*Глава шестая*

Настоящее—Прошлое

79

*Глава седьмая*

Автор «Слова» — Боян

95

*Глава восьмая*

Звукопись — один из ведущих принципов поэтики «Слова»

104

*Литература*

119





## ≈ Глава первая ≈

# Основные принципы поэтической техники «Слова»

Судьба «Слова» до сих пор остается загадочной. Единственный рукописный экземпляр, бывший во владении графа А. И. Мусина-Пушкина, погибает в доме графа на Разгуляе во время пожара 1812 года. Вышедшее под его руководством в 1800 году издание «Героической песни» доныне являет много таинственного. Страстному поклоннику «Слова», профессору Р. Ф. Тимковскому, как будто бы — как пишет его племянник М. Максимович — удается расшифровать практически все, кроме трех «темных» мест, — в 1824 году труды Р. Ф. Тимковского погибают во время петербургского наводнения. В 1830-е годы к «Слову» обращается А. С. Пушкин, готовившийся самым серьезным образом к его комментированному изданию: через три дня после детального обсуждения плана издания (см. об этом во второй книге) он получает смертельную рану.

Что можно сказать о самом тексте? Судя по палеографическим данным и — как будто бы реальным — сведениям очевидцев, рукопись «Слова» может быть отнесена к XV–XVI вв. Несомненно, что текст переписывался в разное время переписчиками разной диалектной принадлежности и разной степени подготовленности. Поэтому лингвистически текст «Слова» эклектичен, что вполне может свидетельствовать о его известности и популярности<sup>1</sup>.

Непосредственных, прямых указаний о «Слове» в литературе прошлого нет. Косвенные свидетельства о нем цитатного и событийного характера находят в летописях (особенно в Ипатьевской летописи), в характеристике князя Романа Галицкого за 1202 г. в Галицко-Волынской летописи, в легенде о князе Всеволоде Юрьевиче в Шестой степени Степенной книги XVI века. Уже большая лите-

---

<sup>1</sup> Литература по этому вопросу огромна, выпуск в свет пятитомной «Энциклопедии „Слова о полку Игореве“» избавляет от необходимости подробных ссылок по данному поводу: находят в рукописи и новгородизмы и псковизмы, богатый материал соотносительности в этом плане дает и лексика. Назовем только исследование о лексических элементах «Слова», связанных именно с Новгород-Северской землей (Котков 1975).

ратура (и в самые последние годы) появилась по поводу найденной «Приписки» к Псковскому «Апостолу» 1307 г. Речь идет о текстуальных совпадениях «Приписки», обнаруженной в 1813 г. К. Ф. Калайдовичем, и «Слова»:

При сихъ князехъ... сѣяшется и ростяше оусобицами,  
 гнянше жизнь наша въ князѣхъ которы и вѣцы скоротишася  
 челоуѣкомъ...  
 («Апостол», 1307 г.)

Тогда при Олзѣ Гориславичи сѣяшется и растяшеть усобицами,  
 погибашеть жизнь  
 Дажь-Божа внука, в Княжихъ крамолахъ вѣци челоуѣкомъ  
 скратишася.  
 («Слово о полку Игореве»)

См. по поводу находки «Приписки» подробно (Адрианова-Перетц 1965; Моисеева 1983). Различные варианты появления этой «Приписки»: 1) она восходит к общему со «Словом» источнику, 2) вообще взята не из «Слова», 3) вставлена позднее ради достоверности «Слова» — обсуждаются А. Зиминим, придерживающимся последней из указанных гипотез (см. по этому поводу: Зимин 1966; Зимин 1967).

Поистине гигантская литература возникла в связи с несомненными текстовыми совпадениями «Слова о полку Игореве» и так называемой «Задонщины», повествующей о нашествии на русские княжества хана Мамай. Однако в последние годы сам вопрос об аутентичности «Слова» принял характер, далеко отстоящий от требований подлинной текстологии, что дает основания для необыкновенной и бесшабашной легкости суждений по этому поводу. Поэтому, как уже говорилось в Предисловии, данный вопрос в настоящей книге не будет затрагиваться совсем.

Не меньшая, если не большая литература, существует по вопросу о том, кто является автором «Слова» (см. основную литературу в статье Л. А. Дмитриева «Автор „Слова“» (Энциклопедия, 1, с. 24). Мнения высказывались самые противоположные:

- очевидец похода или нет;
- мирянин или лицо духовное;
- князь или боярин, или «из неимущих»;
- профессиональный «поэт» или нет;

— черниговец, киевлянин, из Полоцкого княжества, уроженец Галицко-Волынского княжества, новгородец, псковитянин?

Наконец, дискуссионным стал вопрос о количестве «авторов» (один или два?) и даже о его поле (жена киевского князя Святослава Всеволодовича Мария Васильковна?).

Кажется целесообразным в наше время автоматизации гуманитарных исследований, собрав все гипотезы об авторе «Слова» и его характеристиках и признаках, построить его вероятностный «автороробот» и попытаться уже тогда понять, кто мог бы быть этим автором и кто при этом и с к л ю ч а е т с я, так как во многих работах уже называются и перебираются конкретные имена в сущности немногочисленных сохранившихся из древности возможных «претендентов».

Длительной является и борьба с известным тезисом Пушкина о том, что «„Слово о полку Игореве“ возвышается уединенным памятником в пустыне нашей словесности». В сущности, это борьба с идеей индивидуальной гениальности, социальные причины которой мы анализировать не будем.

«Слово о полку Игореве» неоднократно пытались причесать, сделать более «логичным», со стройно и последовательно излагающим события историческим сюжетом, несколько переставить акценты, выдвигая на первый план действительно более достойных, чем Игорь, князей. Находили в нем и сюжетные пропуски, неясности и недоговоренности. И все это вполне допустимо — «до тех пор, пока мы забываем, что „Слово о полку Игореве“ является художественным произведением, не читаем его как художественное произведение, отвлекаемся от этого факта, не принимаем во внимание его композиции и других художественных сторон» (Стеллецкий 1955, с. 54). Еще М. Максимович писал в 1836 г. об Игоревой поэме: «Лучшее доказательство ее древности есть сама она» (Максимович 1836, с. 11). В этом случае художественный текст необходимо рассматривать, прежде всего исходя из концепции его смысловой цельности, а потому аналогический метод, пофрагментное сопоставление с иными текстами, иногда представляет собой «искусное расчленение текста „Слова о полку Игореве“ на многочисленные малые фрагменты (называемые элементами) и обставленное широкой эрудицией стремление найти для них столь же мелкие аналоги, почерпнутые из многих разнотипных источников» (Робинсон 1978, с. 39). Даже авторы, глубоко убежденные в аутентичности и цельности этого текста,

не могут подчас уйти от соблазна его некоторого «переосмысления». Так, Н. И. Гаген-Торн, справедливо полагая, что интерпретации «Слова» вредит ряд давних «аксиом», в частности «изначально принятая аксиома, что текст испорчен переписчиками», подчеркивает, что цельная «структура поэмы не укладывалась в аксиому хвалебной воинской песни; отсюда росли исправления, объясняющие это путаницей страниц», см. далее: «Можно ли предъявлять художественному произведению требования „последовательного“, т. е. в хронологическом порядке идущего, изложения фактов? Не предъявляется же Гомеру претензия, что он начал изложение событий Троянской войны с десятого, а не с первого года» (Гаген-Торн 1976, с. 69). Однако далее она же предполагает, что в концовке «Слова» говорится не о непобедившем Игоре Святославиче, протагонисте, а об одном из самых старых, но как бы «заслуженных» князей — Игоре Рюриковиче и принадлежит эта концовка Бояну, ссылаясь и на Софония Рязанца, указавшего, кстати, что Боян воспевал и самого Рюрика.

Уже самыми первыми исследователями «Слова» отмечалась его способность воплощать конкретные явления в виде символов глубокого и высокого смысла. Так, в 1836 г. М. Максимович пишет о трех образах смерти в «Слове»: смерть — это брачный пир, смерть — это суд (оба они связаны предопределением: и смерть, и брак — судьба, поэтому жених в народной поэзии — суженый), наконец, смерть — это потеря единственной души, одинокого перла, жемчужины (см.: Максимович 1836а, с. 452).

Изяславъ... единъ же изрони жемчужну душу  
изъ храбра тѣла  
чресь злато ожерелие...

Д. С. Лихачев, возвращаясь к этому через 150 лет, пишет, что «художественная система „Слова“ построена не на внешних сходствах, ведущих к сравнениям, а на каких-то символических представлениях» (Лихачев 1983, с. 13). Д. С. Лихачев показывает далее, что преобладающими тропами в «Слове» являются не сравнения и не метафоры, а метонимии и синекдохи. Возникают такие образы, как:

*вдеть ногу в стремя* — выступить в поход;  
*приломить копьё* — начать битву;  
*отворить ворота* — взять город;  
*трубы трубят* — это сбор войска;  
*стяг* — это знак войска и т. д.

Подробно о функционировании фигур и тропов в «Слове» — в сопоставлении с «Задонщиной» — в последние годы писал Г. Хазагерев (Хазагерев 1990).

Однако в последние десятилетия значительно большее внимание стал привлекать другой прием автора «Слова» — введение в текст многих повторов, причем повторов формальных, буквальных и модифицированных, повторов смысловых и повторов-антитез. «Наличие в „Слове о полку Игореве“ риторических повторов — факт не менее показательный, чем его метафоричность» (Еремин 1950, с. 120). В настоящей работе мы приводим детальный анализ таких повторов (см. также: Лихачев 1983; Еремин 1950; Демкова 1979).

Посмотрим хотя бы в самом первом приближении на иерархию повторов в «Слове»<sup>2</sup>.

Повторяются целые высказывания:

О Руская землѣ Уже за шеломянемъ еси!  
А Игорева храбраго пълку не крѣсити!

Повторяются значительные по величине фрагменты, входящие в разные высказывания:

...древо с тугою къ земли прѣклонилося;  
...ищучи себѣ чти, а князю славы(ѣ);  
...на землю Половѣцъкую за землю Руськую;  
...аже соколъ къ гнѣзду летить...

Повторяются слова.

Глаголы:

А самъ в ночь влъкомъ *рыскаше*, изъ Кыева *дорискаше* до Куръ  
Тмутороканя,  
великому Хръсови путь *прерыскаше*;  
*Бишася* день, *бишася* другой;  
Уже бо Сула *не течетъ* серебряными струями къ граду Переяславлю,  
И Двина болотомъ *течетъ* онымъ грознымъ полочаномъ подь кликомъ  
поганыхъ...

<sup>2</sup> Здесь и в дальнейшем текст «Слова о полку Игореве» цитируется по изданию: «Слово о полку Игореве». М.: «Художественная литература», 1985.

## Имена:

Съ зараниа до *вечера* съ *вечера* до свѣта;  
*Яръ туре Всеволодѣ...* отъ тебе, *яръ туре Всеволоде!*

Повторяются корни в сочетающихся словах:

...ни мыслию смыслити, ни думою сдумати.

Повторяются — достаточно разнообразно по грамматике — синтаксические конструкции:

Заря свѣтъ запала,  
 Мьгла поля покрыла.  
 Щекот славий успе,  
 Говоръ галичь убуди.  
 Уже снесся хула на хвалу,  
 Уже тресну нужда на волю,  
 Уже връжеся Дивь на землю...  
 А уже не вижу власти  
 сильнаго,  
 и богатаго,  
 и многовая  
 брата моего Ярослава  
 съ черниговскими былями,  
 съ могуты,  
 и съ шельбиры,  
 и съ топчакы,  
 и съ реугы,  
 и съ ольберы.

Повторы пронизывают и звуковую ткань «Слова». Это могут быть начала контактных в тексте слов:

По-роси по-ля,  
 ...тро-пу Тро-яню,  
 ...ко-пыты ко-стьюми,  
 ...по-ганья по-гыбе.

Это могут быть начала слов, связанных по смыслу, но непосредственно не контактных:

По-тяту, ...по-лонену,  
 ...зл-ато сло-ово  
 ...съ сл-езами.

Повторяются и модели звуковых цепочек:

Трубы трубятъ в Новѣградѣ — ТР—ТР—Р.

Стоять стязи въ Путивлѣ — СТ—СТ—Т.

Через фрагмент текста, подобно музыкальной теме, проходит и какой-то один звук. Вот обращение к князьям — Рюрику и Давыду:

Не в-аю ли в-ои злачеными шеломы

по кро-в-и пла-в-аша?

Не в-аю ли х-р-аб-р-ая д-р-ужина

р-ыкають акы ту-р-и р-анены?

Сплетаясь из разных фрагментов, повторы создают дополнительные ярусы ассоциаций. Например, есть фрагмент 1 — русские скачут, как серые волки в поле:

ищучи себе чти, а князю славѣ...

И есть фрагмент 2:

лисици брешуть на чръленыя щиты.

Как будто бы эти два фрагмента между собою не связаны. Но они объединяются через другие фрагменты.

Фрагмент 3:

Русичи великая поля чрълеными щиты прегородиша, ищучи себѣ чти,  
а князю славы.

Фрагмент 4 (о появлении половцев):

Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша, а храбрии Русичи  
преградиша чрълеными щиты.

Возникают ассоциации-переключки: дети бесовы кликом — лисицы брешут; лисицы-половцы — храбрые русские.

В тексте «Слова» представлены четыре предложения, в которых говорится о «поникнувшем» веселье и о печали-туге:

(1) Ничить трава жалощами, а древо с *тугою* к земли преклонилося.

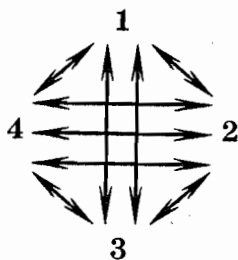
(2) Уныша бо градомъ забралы, а *веселие* понице.

(3) Уныли голоси, понице *веселие*, трубы трубятъ городеньскийи.

(4) Уныша цвѣты жалобою, и древо с *тугою* къ земли прѣклонилося.



По функциональной нагрузке в тексте они близки: это мрачное подчеркивание горестных событий. Первое предложение венчает рассказ о поражении Игоря, второе подводит итог последующим за этим бедам, третье завершает рассказ об одинокой кончине князя Изяслава Полоцкого, четвертое — заканчивает историю печальной гибели юноши князя Ростислава в реке Стугне. Они связаны лексически, но строго формально неидентичны. Рассмотрим более подробно их лексико-корневые переключки. Первое предложение связано с четвертым двояко: по корню *жал-* и по отрезку *древо с тугою к(ъ) земли пр(е)ѣклонилось*. Второе и третье связаны трижды: по лексеме *никнуть*, по слову *веселие* и по корню *уныл*. Первое, второе и третье связаны глаголом *никнуть*. Второе, третье и четвертое — корнем *уны-л/уны-ша*. Все это легко представить в виде симметричной графической фигуры:



Таким образом отдельные неконтактные предложения «Слова» оказываются связанными системой текстовых переключек «гуще», чем остальные. Возникают субтексты, глубокую соединенность их по смысловой нагрузке можно понять, если ее рассмотреть детально. Именно о таком «субтексте» говорилось выше.

Приведем еще примеры подобного субтекста:

(1) Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо. Далече залетѣло.

Предложение вводится перед описанием битвы, окончившейся поражением.

(2) О далече зайде соколь птицъ бѣя, — къ морю. А Игорева храбраго  
плъку не крѣсити!

Описано поражение и его печальный результат.

(3) А Игорева храбраго плъку не крѣсити!  
Донъ ти, княже, кличетъ

И зоветь князи на побѣду.

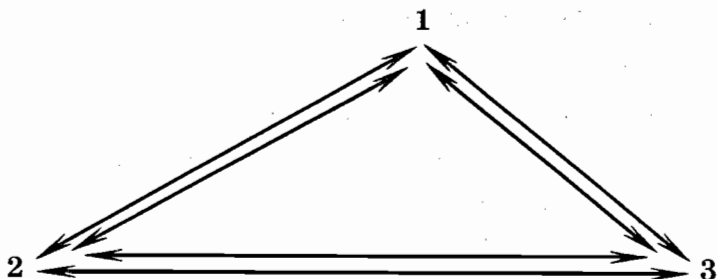
Ольговичи, храбрыи князи, доспѣли на брань.

Резюмирование поражения князем Святославом Всеволодовичем.

Эти три примера субстанциально объединяются:

- 1) все три по лексеме *храбрый*;
- 2) 1-й и 2-й — по лексеме *далече*;
- 3) 1-й и 3-й — по *Ольгово гнѣздо/Ольговичи*;
- 4) 2-й и 3-й — по *А Игорева храбраго плъку не крѣсити!*

Графически также получаем, объединив сходства, эффектную фигуру:



В «Слове» представлены многократно повторы-цитаты. В каждом пересказе-цитате есть хотя бы один буквальный повтор предыдущего текста.

Так, Н. С. Демкова обратила внимание на «текст в тексте» в рассказе бояр Святославу о битве на Каяле (Демкова 1979, с. 71). В их рассказе есть:

А любо испити шеломомъ Дону.

См. ранее в речи Игоря:

Хощу главу свою приложити, а любо испити шеломомъ Дону.

Примечательно, что такие эхо-повторы принадлежат только основному сюжету памятника, при этом либо оба они включены в прямую речь, либо один из них входит в авторское повествование, а другой — в прямую речь.

Святослав Киевский повторяет слова автора:

А Игорева храбраго плъку не крѣсити!

См. ранее авторское:

О далече зайде соколь, птицъ бя, к морю. А Игорева храбраго плъку не  
крѣсити!

Автор повторяет слова Всеволода о воинах-курянах:

Сами скачуть, акы сѣрыи влъци въ полѣ, ищучи себе чти, а князю славѣ.

См. далее:

Русичи великая поля чрьлеными щиты прегородиша, ищучи себѣ чти,  
а князю славы.

Игорь повторяет слова Ярославны:

О Донче! не мало ти величия, лелѣвшу князя на влънахъ.

См. у Ярославны:

Възлелѣй, господине, мою ладу ко мнѣ.

Игорь же повторяет слова реки Донца:

княже Игорю! не мало ти величия, а Кончаку нелюбия.

У Игоря:

О Донче! не мало ти величия...

Кончак повторяет слова Гзака:

Аже соколь къ гнѣзду летить, соколича рострѣляевѣ...

Реплика Кончака:

Аже соколь къ гнѣзду летить, а соколца...

Однако, возможно, что все эти повторы были не функциональны, а чисто орнаментальны, декоративны? Как пишет Е. В. Барсов, это «была эпоха „украшающих словес“ и „Слово о полку Игореве“ само по себе как поэтическое произведение относится к типу этих украшающих словес» (Барсов 1887, с. 300).

Анализ Н. С. Демковой отчетливо показывает связь повторов (рефренов) со смысловой расчлененностью, разбивкой текста и с семантической нагрузкой каждого выделяемого фрагмента. «Можно говорить о наличии сложной и единой системы повторов, которая обнаруживается на всех без исключения фрагментах памят-

ника (таким образом, внутритекстовые связи в „Слове“ очень сильны» (Демкова 1979). Так, *О Руская землѣ Уже за шеломянемь еси* оба раза вводится автором накануне битвы, в напряженном ожидании грядущей беды. Три призыва: *За землю Рускую... за раны Игоря* — звучат как «настойчивое заклинание», напоминающее о связи Игоря и Русской земли. Рефрены изменяются, как бы трансформируются, и, показывает Н. С. Демкова, изменяются и ситуации.

«В повторяемости один из секретов завораживающей силы „Слова о полку Игореве“. Сложные сплетения и переплетения различных повторений составляют различные ритмы „Слова“. Ритмичность „Слова“ не может быть вскрыта на одном каком-то уровне. Она идет в самых неуловимых и трудно осознаваемых сферах — от чисто звуковых до чисто смысловых, от коротких повторов внутри одного предложения до повторов, разделенных большими расстояниями» (Лихачев 1983, с. 21).

Итак, повторы и разъединяют, и соединяют. Однако в «Слове» есть еще и второе сильное средство сопряжения смыслов и объединения текста. Это — *а н т и т е з а*. Антитезы возникают и формируются также абсолютно на всех уровнях языка и текста памятника. Так, при Олеге Гориславиче, в суровое время усобиц при деде Игоря,

часто врани граяхуть, трупиа себѣ деляче, а галици свою рѣчь  
говорахуть.

В счастливом исходе, то есть при бегстве Игоря из плена,

Тогда врани не граахуть, галици помлькоша.

Итак, речь галок символизирует (или предвещает) события пессимистического плана. Естественно тогда, что при предвестии надвигающегося сражения, когда

уже бо бѣды его пасеть птицъ по дубию,

появляется фрагмент:

Щекотъ славий успе, говоръ галичь убуди.

Так же логично предположить, исходя из этого, что в абсолютно счастливом исходе галки должны молчать, а соловьи, напротив, запеть. Действительно,

Соловьи веселыми пѣсньми свѣтъ повѣдають.

Рассмотрим также одну из вводящих фраз предподходной речи князя Игоря:

Луцше ж потяту быти, нежели полонену быти<sup>3</sup>.

На эту фразу уже как бы ложится контрастная тень грядущего (во второй части книги в таких случаях говорится о перверсионном решении Судьбы): Игорь как раз становится пленником, но не убитым в бою.

Именно с точки зрения текстовых повторов-антитез интересно рассмотреть дальнейшую жизнь в тексте памятника знаменитого описания воинов-курян:

Пути имь вѣдоми, яругы имь знаеми, луци у нихъ напряжени, тули  
отворени.

Первые антитезы возникают сразу же:

А половцы неготовамаи дорогами побѣгоша.

Здесь «неготовые дороги» — это антитеза-переключка, имеющая одновременно четыре текстовых «прицела»: *комони готови, яругы знаеми и пути вѣдоми*, которые в свою очередь соотносятся с *кѣмети свѣдоми*. Тут на повторы-антитезы работают и антонимы, и синонимы, и корнезвуковые связи. Обратимся далее к двум последним характеристикам воинов Всеволода.

Луци у нихъ напряжени, тули отворени.

Если мы правильно понимаем закон строения памятника, то необходимо искать далее то место, где будет говориться о том, что луки курян ослабнут, а колчаны (*тули*) окажутся затворены. И, действительно, мы находим после той точки, которую мы считаем осью смысловой симметрии памятника (об этом специально см. далее), сообщение о том, что беспощадное Солнце

...въ полѣ безводнѣ жаждею имь лучи съпряже, тугою имъ тули затче.

Это происходит после начала обращения Ярославны<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Обычно слово *потяту* переводится как «убиту». Между тем предлагается несколько другой перевод — «быть порубленным». Существенно, что это слово по ряду источников связывается именно с Новгород-Северской землей (Котков 1975).

<sup>4</sup> На контрастный параллелизм мажорного начала событий и плача Ярославны впервые обратил внимание Н. А. Мещерский (Мещерский 1958).

Возникает впечатление, что повторы формируют смысловый параллелизм, а антитезы — контрастную симметрию. Так, начало текста знаменуется затмением, Игореве же войско *далече за лѣтело*, а Русская земля уже за холмом. В симметричном счастливом исходе — *Солнце свѣтитя на небесѣ, Игорь князь в Руской земли*.

Антитезы совмещаются с повторами. Так возникает прием, который мы считаем основным для поэтики «Слова». Это метод антитез-скреп.

Рассмотрим небольшой фрагмент:

Притрепа славу дѣду своему Всеславу,  
а самъ подѣ чрълеными щиты  
на кровавѣ травѣ  
притрепанѣ литовскими мечи  
и с хотию на кров.

Вместе с предлогами в нем 21 слово. Представлено противопоставление — *а самѣ*, полное повторение лексемы — *притрепати*, омофония, звуковой повтор — *крававѣ* — *кров*; цветовые синонимы — *чрълеными* — *крававѣ*. Возможно, здесь включено и имя князя Всеслава — *сла-в-у* — *с-в-о-ему* — *вавѣ* — *вѣ* — *в*.

Итак, повторы и объединяют, и в то же время демонстрируют смысловой контраст. Выше говорилось о звуковой цепочке ТР-ТР-Р (*Трубы трубятъ въ Новѣградѣ*). Это звонко и оптимистически поют трубы в начале самонадеянного похода. Эта же звуко-лексическая повторяющаяся цепочка возникает при описании контрастных событий печальных последствий похода: *Трубы трубятъ городеньскии*. Повтор может связывать (печальные) события настоящего и прошлого, тем самым объединяя их семантически. Так, во время Игоря (1185) —

Чръна земля подѣ копыты была посѣяна, а кровию поляна  
и при описании битвы на Немиге (1067) —

Немизѣ кровави брезѣ не бологомъ бяхуть посѣяни, посѣяни костью  
русскихъ сыновѣ.

Однако сейчас все смысловые ассоциации «Слова» разгадать трудно, даже невозможно. В «Слове» есть «недомолвки, глухие намеки, даже пропуски» (Еремин 1950). Так, например, Боян — рас-

текался по древу как белка (*мысь*), то есть как животное, или умом (мыслью)? Каждая трактовка имеет в тексте свои подкрепления. Правда, некоторые интерпретации стоят как бы совсем особняком. Так, например, предполагается, что *мысь* — это не белка, а «мышь» (Егоров 1955, с. 13). Н. В. Шарлемань считает, что *мысь* все же белка, но вместе с тем и более широкое обозначение всего рода подобных пушистых зверьков (Шарлемань 1958). Не столь однозначно понимается и *мыслено древо*. Так, тот же Н. В. Шарлемань считает, что это перифрастическое изображение инструмента Бояна — гуслей, ссылаясь на то, что в англо-саксонской поэзии арфа называлась «древом веселия», так же и в Курской губернии записан напев:

Поиграйте гусли-мысли,  
А я вам песенку скажу...

(Шарлемань 1958, с. 41)

В. В. Мавродин подчеркивает, что автор «Слова» «вводит в действие образы только широко распространенных и хорошо известных русским людям зверей и птиц (волк, орел, гоголь, лисица» (Мавродин 1958, с. 63). Напротив, глубоко просматривающуюся европейскую мифологическую древность в образах этих трех животных видит в данном фрагменте «Слова» Д. М. Шарыпкин (Шарыпкин 1976). Так, в скальдической скандинавской поэзии, к которой, по его мнению, близок Боян, описывается мировое дерево — ясень Иггдрасиль. В верхней сфере царит орел, в низшей — волк. Вверх и вниз по ясеню снует белка Рататоск. Но эта белка — символ, мысленная эманация. «Здесь „мысль“ аналогична мифологической „мыси“ и в смысловой функции, и в фонетическом звучании». Сходную мысль о сознательном звукоаллюзивном совпадении этих лексем в «Слове» высказал и Г. Хазагеров (Хазагеров 1990, с. 5): «...известный спор о том, что „растекалось по древу“: мысль или мысь (белка) может быть снят, если рассмотреть этот случай как инструментовку, т. е. одновременную реализацию обоих значений через одну звуковую оболочку: мысль ли, белка ли (символ мысли) — суть неизменна». Еще более глубокую этимологию славянского *\*myslь* показывает в специальной статье В. Н. Топоров. Этот корень связывается с эмоциональной сферой человеческого существования и с мыслительной в самом широком понимании, включая и знания, и «мудрость». В этом

плане он имеет самые древние индоевропейские параллели (Топоров 1963, с. 5).

Итак, далее, в главе, посвященной противопоставлению Автора и Бояна, мы будем подробно говорить о текстовых нагрузках, связанных с идеей древа, мысли, белки, орла и волка, именно основываясь на полиассоциативных функциях этих фрагментов.

За всей системой антитез-скреп в целом стоят таким образом основные смысловые оппозиции, образующие семантический каркас «Слова о полку Игореве». О них будет последовательно говориться в следующих главах.



## ≈Глава вторая≈

### Русские—Половцы

То, что «Слово о полку Игореве» есть по жанру также и песнь о битвах, о боевом походе, о столкновении и противопоставлении двух вражеских станов, как будто бы факт наиболее общеизвестный. Поэтому эту оппозицию рассмотрим первой.

С самого начала противопоставляются два принципиально разных вида войска. Русские воины заранее оседлали коней. Их профессиональная подготовка безупречна. Они повиты под трубами, с конца копья вскормлены, дороги им известны, а овраги знакомы, колчаны открыты, сабли остры, натянутые луки готовы к бою. В этой краткой характеристике перечисляются все свойства воина-профессионала. И князь их Игорь выполнил все основные условия в секуляризованной модели Судьбы в европейской модели мира (см. об этом подробнее во второй книге в третьей главе, § 2 «Тема Судьбы»).

Он подготовился эмоционально (*поостри сердца своего мужествомъ*), продумал ментальную и интеллектуальную подготовку (*истягну умъ крепостию своею*) и вооружился военно-стратегически (*наплъннвися ратнаго духа*). Он ведет войска, сидя на коне в своем золотом седле князя. Каковы же половцы? Неизвестными «неготовыми» дорогами бегут они к Дону. Как перепуганные лебеди, кричат их телеги, где и женщины, и скарб. Серым волком бежит их хан Гзак, а вслед за ним — Кончак. Они идут, подобно туче, а простираются по земле, *аки пардуже гнѣздо*.

Посмотрим, дают ли основания какие-либо чисто «лингвистические» показатели для верификации этого внешне и эмоционально яркого различия двух войск.

И половцы, и русские — это люди, действующие в тексте, описываемые актанты. Они должны быть переданы одушевленными именами существительными. Какие же текстовые актуализаторы, сопровождения, могут быть при одушевленных именах? В основном, это показатели поля определенности-неопределенности. Рассмотрим их употребление в «Слове» применительно к двум смысловым полям: полю половцев и полю русских.

Начнем с показателей неопределенности, обычно характеризующих выход за пределы описываемого в тексте мира (неопределенные местоимения; неопределенные артиклеобразные показатели, имена существительные нарицательные в функции неопределенности).

Неопределенных местоимений в тексте «Слова» нет совсем — его внутренний мир слишком очерчен и конкретизован. Однако неопределенные имена без проводителя (типа — *На горизонте показались всадники; Хочу купить ручку* и под.) в тексте «Слова» представлены обильно — вместе с именами предметов это 191 словоформа. Такой тип выражения неопределенности имени относится в равной степени и к русским, и к половцам:

*княземъ, русици, куряни, къмети, половци, русичи, красныя дѣвки половецкыя, головы половецкая, вои, сваты, князи, поганыя, жены руския, бояре, руские сыны, дѣвицы, князи стари и молодые, христьяне, поганыя полки и т. д.*

Итак, оба стана уравниены на первичном уровне — нерасчлененной массы. Грамматические показатели здесь совпадают.

Переходим к показателям определенности, которые функционально связаны с индивидуализацией объекта.

Приименные показатели определенности относятся только к русским:

*Тѣи бо Олегъ; Тѣи бо два храбрыхъ Святъславлича; Того стараго Владимира; Тѣи бо бес щитовъ съ засапожники кликомъ плъкы побѣждають; Тѣи клюками подпръ ся о кони; Тому въ Полотьскѣ позвониша; Тому въщей Боянъ и прѣвое припѣвку, смысленый, рече.*

Также только в поле русских отмечаются рестриктивные определительные придаточные:

*Храброму Мстиславу, иже зареза Редедю предъ плъкы касожьскыми; От стараго Владимира до нынѣшнего Игоря, иже истягну умъ крѣпостию своею; Каютъ князя Игоря, иже погрузи жиръ во днѣ Каялы.*

Только к именам, связанным с полем русских, относятся и притяжательные местоимения первого, второго и третьего лица, тоже выполняющие индивидуализирующую функцию:

*А мои ти готови; А мои ти куряне свѣдоми къмети; Уже бо бѣды его; В моемъ теремѣ златовръсѣмъ; О моя сыновъчя; Се ли створисте моеи сребренеи сѣдинѣ; Брата моего Ярослава; Грозы твоя по землямъ текутъ; Носитѣ вашъ умъ на дѣло; Ваши златыи шеломы и сулицы ляцкыи; Дружину твою, княже; Кровавыя его раны на жестоцѣмъ его тѣлѣ; На моя лады вои; Мое веселие по ковылюю развѣя; Възлелѣи, господине, мою ладу ко мнѣ.*

К половцам эти определители не относятся.

Неожиданно интересные результаты — вплоть до решения избегаемых нами вопросов аутентичности текста — дает дистрибуция употребления в «Слове» рефлексивного притяжательного местоимения *свой*. В тексте «Слова» оно употребляется — в соответствии с общим лингвистическим законом эволюции понятия неотчуждаемой принадлежности — намного чаще, чем это было в современных русских текстах, например:

*До нынѣшнего Игоря, иже истягну умъ крѣпостию своею и поостри сердца своего мужествомъ; Наплѣнився ратнаго духа наведе своя храбрыя плѣкы на землю Половѣцкую за землю Рускую.*

См. примеры и далее:

*Вся своя воя; Къ дружинѣ своеи; На свои брѣзья комони; Главу свою приложити; Свои брѣзьи комони; Своя милья хоти; Повелѣ яти отца своего; Своихъ милыхъ ладѣ; Своими сильными плѣкы; Своими желѣзными плѣкы; Позвони своими острыми мечи; Славу дѣду своему Всеславу; Понизите стязи свои; Вонзите свои мечи верезени; Претръгоста бо своя брѣзая комоня.*

При имени половцев такой показатель встречается два раза и оба раза только в прямой речи — в золотом слове князя Святослава Всеволодовича: *И половцы сулицы своя повръгоша, а главы своя подклониша под тьи мечи харалужныи* и в разговоре половецких ханов, Гзака и Кончака: *Соколича рострѣляевѣ своими злачеными стрѣлами.*

Однако вот неожиданное исключение в дистрибуции местоимения *свой*. Оно не появляется в тех случаях, когда в тексте представлено словосочетание имени с прилагательным *золотой*:

*Ступаетъ въ златъ стремя въ градъ Тьмутораканъ; Ту Игорь князь выседѣ изъ сѣдла злата въ сѣдло кощиево; Вступита, господина, въ злата стремя; Изрони жемчюжну душу изъ храбра тѣла чрезъ злато ожерелие.*

Почему же в этих случаях притяжательное местоимение не вставлялось? А именно потому, что, согласно тому же закону неотчуждаемой принадлежности, для средневекового русского сознания оно было бы избыточным. Объяснение этому находим у Д. С. Лихачева: «Только княжеские вещи имеют эпитет „золотой“ — „стремя“, „шлем“, „стол“» (Лихачев 1950, с. 279). Таким образом золотое — это только княжеское и ничье другое, князь не мог пересестъ в чужое золотое седло.

В этом смысле очень существенно посмотреть, как переданы эти словосочетания в издании «Слова» 1800 года:

*Тогда князь Игорь, вступя въ золотое стремя, поѣхалъ по чистому полю; Он ступалъ въ золотое стремя въ городъ Тьмуторакани; Тогда Игорь князь изъ своего золотого сѣдла пересѣлъ; Вступите, Государи, въ свои златые стремена; Испустилъ жемчюжную свою душу чрезъ золотое ожерелие.*

Неединообразный способ решения показывает, что это столь прозрачное семантически различие типа принадлежности в конце XVIII века было и непонятым, и неактуальным.

Далее. Все, относящееся к половцам, обычно называется *половецким*. И здесь важно наблюдение С. П. Обнорского (Обнорский 1946, с. 166). Анализируя смысловое различие препозиции прилагательного к имени, предшествования его, и постпозиции прилагательного, С. П. Обнорский считает постпозицию показателем большей эмоциональности. Слова *половецкий* и *русский*, по его данным, различаются: из 25 случаев употребления слова *русский* постпозитивно только 9, а из 18 случаев употребления слова *половецкий* постпозитивно 17, то есть это слово более эмоционально, оно обозначает чужого, врага.

Не менее важными оказались и такие лингвистические структуры, как обращения, аппеллятивы. Обращаясь к людям, мы характеризуем их, передаем свое отношение. В поле русских система и набор обращений необыкновенно разнообразны и синтаксически развернуты:

*Братие и дружино; О Бояне, соловию стараго времени! Одинъ братъ, одинъ свѣтъ, свѣтлый ты, Игорю, оба есвѣ Святъ-славличя; О Руская земле! Яръ туре Всеволодѣ; княже; О моя сыновзчя, Игорю и Всеволоде; Великий княже Всеволоде! Ты, буй Рюриче и Давыде! Господина! Галичкы Осмомыслѣ Ярославѣ! А ты, буй Романе и Мстиславе! Инъгварь и Всеволодъ и вси три Мстиславичи, не худа гнѣзда шестокрилци! Ярославли и вси внуце Всеславли!*

По сути дела, обращения — это как бы маленькие характеристики адресата.

Все семантическом поле половцев подобных обращений нет:

*Млѣвитъ Гзакъ Кончакови: Аже соколъ къ гнѣзду летитъ, — соколича рострѣляевѣ своими злачеными стрѣлами.*

*Рече Кончакъ ко Гзѣ: Аже соколъ къ гнѣзду летитъ, а въ соколца опутаевѣ красною дивицею.*

*И рече Гзакъ къ Кончакови: Аже его опутаевѣ красною дѣвицею, ни нама будетъ сокольца, ни нама красны дѣвице, то почнутъ наю птици бити въ полѣ Половецкомъ.*

Анализ чисто лингвистических показателей, примененных характеристик, подводит уже к выводу чисто семантическому: русские индивидуализированы, они — личности. Половцы же — нерасчлененная враждебная стихия, толпа, почти лишенная индивидуальных человеческих характеристик. Сходную мысль находим и у Н. С. Демковой (Демкова 1979, с. 66): «Половцы описываются в той же самой ситуации „готовности к бою“ как очевидные представители „не-культуры“» — *Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша*. Еще и еще раз важно подчеркнуть, что речь идет о тексте памятника и о противопоставлении двух враждебных станов только в этом тексте. Эти выводы неправомерно экстраполировать и на другие тексты, и на реальные исторические ситуации. Приведем простой пример — уже упомянутую в «Слове» битву князя Мстислава с Редедей касожским, где вожди обоих враждебных станов четко конкретизированы: «Сказал Редедя Мстиславу: „Чего ради будем мы губить наши дружины? Сойдемся и поборемся сами и, если ты одолеешь, то возьмешь имущество мое, и жену мою, и детей моих, и землю мою; если я одолею, то я возьму твое все“. И сказал Мстислав: „Да будет так“» (перевод Д. С. Лихачева).

И в устной народной эпической поэзии русские богатыри своих конкретных противников знают — Соловья-разбойника, Тугарина Змеевича, Калина-царя, вполне и характеризующих вербально. «Решать бой, выдвигая силачей, было в обычаях степи; русская земля должна была противопоставить степным „богатырям“ своих собственных героев» (Барсов 1887, т. 1, с. 398).

«Слово о полку Игореве» принято сравнивать с «Песней о Роланде». Как будто бы параллелей достаточно много: похожа военная ситуация, трагичен исход, сходны протагонисты: Роланд — племянник императора Карла, Святослав Киевский называет Игоря и Всеволода — *сыновья*, то есть «племянники», хотя на самом деле он был им двоюродным братом. Обе битвы далеко от родных мест, оба героя сражаются с «восточным» врагом.

Однако у этих текстов есть различие, которое мы считаем существенным и даже определяющим неочевидную поначалу смысловую задачу: «Слово о полку Игореве» повествует о борьбе личности с не-личностью в самом широком смысле этого концепта (подробнее — далее). В тексте «Песни о Роланде» лагеря франков и сарацинов абсолютно симметричны:

Однажды в зной Марсилий Сарагосский  
 Пошел искать прохлады в сад плодовый  
 И там прилег на мраморное ложе.  
 Вкруг мавры — тысяч двадцать их и больше.  
 Он герцогам своим и графам говорит...  
 ...Сидит в саду плодном наш король.  
 При нем Роланд, и Оливье-барон,  
 Спесивец Ансеис, и дук Самсон,  
 И Жоффрау, Анжу его феодал...  
 Всего пятнадцать тысяч храбрецов...

(перевод Ю. Б. Корнеева)<sup>1</sup>

В каждом лагере есть свой идеальный «барон». У франков — герцог Нейм<sup>2</sup>:

И тут встал Нейм, лучшего вассала не сыскать ни при каком дворе, и он сказал королю...

<sup>1</sup> См. издание: Библиотека всемирной литературы. Серия первая. М., 1976, с. 27.

<sup>2</sup> Здесь и далее наш перевод с французского соответствующих фрагментов «Песни о Роланде» (издание: *Das altfranzösische Rolandlied*. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1948).

## У сарацинов — Бланкандрин:

Бланкандрин был подлинным шевалье, он был помощью своему сеньеру, и он сказал королю.

Также симметричен и тип принятых при дворе обращений:

Сеньеры бароны, идите к Шарлеманю,

— говорит сарацинский царь Марсилиий;

Сеньеры бароны,

— сказал император Карл.

Итак, выше рассматривались приименные характеристики в тексте «Слова». Обратимся теперь к предикатам, к глаголам, в основном являющимся двигателями внутреннего сюжета, показателям действия. Поэтому функциональная семантика глаголов необходимым образом требует — и предоставляет — анализ сюжетной кульминации, перелома сюжета. Выше, в главе первой, говорилось о внутренней симметрии этого текста, о конструктивной распределенности антитез-скреп. По нашему мнению, этой кульминационной осью, поворотной точкой, является мольба Ярославны, ее обращение к трем божествам-стихиям<sup>3</sup>. И о жанре этого плача, и о об имени *Ярославна* — впервые упоминает его, как имя жены Игоря, Екатерина II — существует уже большая литература, см. ее перечень в статье «Ярославна» (Энциклопедия, 5, с. 295–297). Привычное для нас сейчас слово «плач» на самом деле означает некую семантическую подмену: первое слово *кычетъ* означает и просто «горюет» (Прийма 1985, с. 4), собственно же «плач» имело много значений (Тищенко 1985), некоторые из которых еще будут рассматриваться далее. Подлинное значение поступка Ярославны было понято еще М. Максимови-

<sup>3</sup> В данном случае не так важно, какого возраста была Ярославна — юной девушкой или почти ровесницей Игоря, то есть первой его женой или второй: так в одном из первых примечаний к «Слову» написано о том, что в 1184 г. Игорь женился на княжне Ефросинье, дочери Ярослава Галицкого. Первый же его сын, Владимир, родился в 1170 г. Между тем, неизвестны источники этого примечания (подробно см. об этом: Воинов 1986). На самом деле юный возраст «мачехи» может объяснять и то, что в своей «мольбе» она ничего не говорит о сыне — обстоятельство, которым часто пользовались, утверждая неаутентичность «Слова», хотя точно таким же по психологичности аргументом может служить и обратное.

чем в 1836 г.: «Но какая глубокая мысль Певца — сие избавление Игоря представить ответом на плач Ярославны, вымолить его силою любви и простосердечной веры в Природу» (Максимович 1836а, с. 461).

«Плач Ярославны не лирическая причетъ: это есть не что иное, как эпическая молитва, обращенная к стихийным силам о покровительстве Игорю и его дружине... Он есть не что иное, как заклинательная мольба к богам о спасении любимого и дорогого существа. Автор не просто рассказывает здесь, как летописец, о бегстве Игоря, но самую удачу этого бегства изображает следствием этой борьбы» (Барсов 1887, с. 162).

Рассмотрим теперь действия антагонистов, русских и половцев, сосредоточившись на трех сферах глагольных предикатов. Это — движение, речь и чувства.

#### Предикаты движения:

##### Поле русских

*Наведе свои храбрыя плѣкы; А всядемъ, братие, на свои брѣзья комони; Скачють, акы сѣрыи влѣци въ полѣ; Въступи Игорь князь въ златѣ стремя и поѣха по чистому полю; Игорь къ Дону вои ведетъ; Камо, туръ, поскочяше, своимъ златымъ шеломамъ посвѣчивая; Игорь плѣкы заворочаетъ; Ту Игорь князь выстѣдѣ изъ сѣдла злата; Вступита, господина, въ злата стремя; Олговичи, храбрыя князи, доспѣли на брань.*

##### Поле половцев

*А половци неготовами дорогами побѣгоша; Гзакъ бѣжитъ сѣрымъ влѣкомъ, Кончакъ ему слѣдъ правитъ къ Дону великому; Половци идутъ отъ Дона и отъ моря; А погании со всѣхъ странъ прихождаху съ побѣдами; А погании сами, побѣдами нарищуше на Рускую землю; По Руской земли протрошася половци, акы пардуже гнѣздо.*

Итак, русские движутся организованным войском, а их предводители едут на конях. Это — средневековые воины-профессионалы. Половцы — бегут, простираются, рыщут. Сравним две фразы: *Игорь къ Дону вои ведетъ* — *Гзакъ бѣжитъ сѣрымъ влѣкомъ*. Снова противопоставляется индивидуально-человеческое и стихийное.



### Предикаты-глаголы речи:

#### Поле русских

*И рече Игорьъ къ дружинѣ своей; Хощу бо, рече, копие приломити; И рече ему буй туръ Всеволодъ; Рекоста бо братъ брату; Жены руския въсплакавшись, аркучи; Одѣвахуть мя, рече; И ркоша бояре князю; Изрони злато слово; На Дунаи Ярославнынъ гласъ ся слышитъ.*

#### Поле половцев

*Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша.*

Итак, половцы издают только клики, а русские преграждают поле алыми щитами. Все тот же контраст по семантике. Но вообще с половцами в «Слове» связывается очень много звуков — но не вербальных, человеческих, а каких-то странных: кричат, как перепуганные лебеди, их телеги<sup>4</sup>, раздаётся клетот орлов, отрывистый лай лисиц; речь их уподобляется карканью ворон, говору галок, стрекотанью сорок. Отвлекаясь здесь в другую область филологии, скажем об одной особенности тюркско-монгольской просодии: в этих языках интенсивность звучания к концу слова нарастает, в славянских падает<sup>5</sup>. Этот резкий громкий конец слов воспринимается, как чужой странный звук вроде скрипа или стрекота. Именно такой, видимо, казалась половецкая речь русскому уху.

### Предикаты-глаголы, обозначающие чувства:

#### Поле русских

*Истягну умъ крѣпостию своею и поостри сердца своего мужествомъ, наплънився ратнаго духа; Спалъ князю умъ похоти и жалость ему знамение заступи; Хощу главу свою приложити, а любо испити шеломомъ Дону; Кая раны дорога, братие, забывъ чти и живота... и своя милыя хоти, красныя*

<sup>4</sup> Д. Чижевский, специально занимаясь этим выражением, нашел именно такое словосочетание в басне А. Сумарокова «Ось и бык», где есть строки:

В лесу воспитанная с негой,  
под тяжкой трется ось телегой  
и, неподмазана, кричит...

(Tschizëvskij 1970)

<sup>5</sup> См. об этом подробно в книге «Просодия Балкан» (Николаева 1996) в разделе «Просодия тюркских языков».

*Глѣбовны, свычая и обычая; Игорь плѣкы заворочаетъ: жаль бо ему мила брата Всеволода; Уже намъ своихъ милыхъ ладъ ни мыслию, смыслити, ни думою сдумати, ни очима съглядати; А мы уже, дружина, жадни веселия.*

Половцы подобных предикатов не знают.

Существенным и значимым оказывается еще один синтаксический способ развернутой характеристики. Это характеристика через с р а в н е н и е. Что ближе к волку — бежать волком или бежать, как волк? Очевидно, первое. Итак, русские —

*скачуть, акы сѣрые влѣци въ полѣ; Не ваю ли храбрая дружина рыкають, акы тури; Высоко плаваеши на дѣло въ буести, яко соколъ на вѣтрехъ ширяся.*

Половцы —

*Гзакъ бѣжитъ сѣрымъ влѣкомъ; Кончакъ ему слѣдъ правитъ,*

однако есть исключение —

*По Руской земли протрошася половеци, акы пардуже гнѣздо.*

Получается, что русские — личности, воины-профессионалы, своей воинской подготовкой они надеются защитить себя от врага и стихий. «В центре его (автора. — Т. Н.) внимания люди, которые, как в устном героическом эпосе, своими силами будут бороться с врагом» (Адрианова-Перетц 1950, с. 300).

Антитезой-скрепой «плачу» Ярославны является другой призыв о помощи: князя Святослава Всеволодовича к русским князьям. Обращается он по той же схеме: Называние — Перечисление могущества — Просьба:

Галичкы Осмомыслѣ Ярославе!  
 Высоко сѣдиши на своемъ златокованнѣмъ столѣ,  
 Подперъ горы Угорскыи своими желѣзными плѣкы,  
 заступивъ королеви путь,  
 затворивъ Дунаю ворота,  
 меча бремени чрезъ облакы,  
 суды ряда до Дуная.  
 Грозы твоя по землямъ текутъ,  
 отворяеши Киеву врата,

стрѣляеши съ отня злата стола салтъани за землями.  
 Стрѣлай, господине, Кончака,  
 поганого кощея,  
 за землю Рускую,  
 за раны Игоревы  
 буюго Святъславлича.

Итак, слова Святослава, обращенные к людям, остались без ответа. Мольба Ярославны — ось симметрии, она поворачивает сюжет. «После того как Певец с напрасной надеждой взывал к князьям и думою уносился в минувшее, он обратился к Природе голосом женской любви» (Максимович 1836а, с. 460).

Это переворачивание сюжета отражается не в последнюю очередь на лингвотекстологических показателях, рассмотренных выше. Поиск антитез-повторов здесь можно осуществлять безошибочно.

Рассмотрим те же предикаты *после* обращения Ярославны.

#### Предикаты движения:

##### Поле русских

*А Игорь князь поскочи горнастаемъ къ тростию и бѣлымъ гоголемъ на воду; Въръжесе на брѣз комонь и скочи съ него бусымъ влѣкомъ; И потече къ лугу Донца, и полетѣ соколомъ подъ мглами; Коли Игорь соколомъ полетѣ; Игорь ѣдетъ по Боричеву.*

##### Поле половцев

*На слѣду Игоревѣ ѣздитъ Гзакъ съ Кончакомъ.*

#### Предикаты речи:

##### Поле русских

*Игорь рече.*

##### Поле половцев

*Овлурѣ свисну за рѣкою; Млѣвитъ Гзакъ Кончакови; Рече Кончакъ ко Гзѣ; И рече Гзакъ къ Кончакови.*

Предикаты, обозначающие чувства, отсутствуют.

Снова обратимся к типу сравнений, то есть способу сопоставления объекта с окружающим миром (бежит как волк или волком):

*Игорь князь поскочи горнастаемъ къ тростию и бѣлымъ го-  
големъ на воду; скочи съ него бусымъ влѣкомъ; полетѣ соко-  
ломъ подѣ мъглами; Коли Игорь соколомъ полетѣ...*

Итак, характеристика переворачивается, как в зеркале: половцы обрели довольно рассудительную речь. Теперь уже едут на конях они, а русские бегут, летят и под. Переворачивается и тип сравнения. Что же произошло с главным героем — во время побега, перед побегом, после него, но всяком случае — явно после обращения к природным стихиям его любящей жены Ярославны? Это будет обсуждаться далее.

## ≈Глава третья≈

# Человек—Природа

### 1

Разобранное выше противопоставление: русские-половцы соприкасается еще с одним противопоставлением, со всей очевидностью представленным в глубинной семантике «Слова» — с оппозицией Человек—Природа (как будет видно далее, все внутренние противопоставления в «Слове» не изолированы: они смыкаются и размыкаются — как по внутренним связям в тексте, так и по внешним).

Прежде всего необходимо заметить, что нельзя ставить знак равенства между двумя разными темами: 1) Природа — как она описана в данном памятнике; 2) отношение человека и окружающего его мира (в данном случае — природы). Природа может быть прекрасно описанным фоном действия; она же может быть и активным участником событий, помогая человеку или препятствуя (угрожая ему).

В настоящей главе рассматривается только второй аспект — природа как активная сила. Однако здесь сознательно исключается линия Солнца, о котором будет говориться в четвертой главе: оппозиция: тьма—свет.

Природа в «Слове» — почти живое существо (или много одушевленных существ).

Она угрожает, сочувствует, помогает и губит. Но она имеет как бы две ориентации, определяющиеся отношением к двум враждующим станам: Игорю с войском и половцам.

Половцы... сливаются с природой, они простерлись по Русской земле, как стая распластавшихся и готовых к прыжку гепардов (пардусов). «Природа как бы отступила от светлого Игоря и перешла на сторону его врагов» (Барсов 1887). В этом отношении интересен текст о победе над половцами киевского князя Святослава Всеволодовича. Что он сделал для этого?

...притопта хльми и яругы,  
взмути рѣкы и озеры, иссуши потоки и болота.

А поганого Кобяка изъ луку моря  
 отъ желѣзныхъ великихъ плѣковъ половецкихъ  
 яко вихрь, выторже:  
 и падеся Кобякъ въ градѣ Киевѣ,  
 въ гридниці Святъславли.

Об этом его походе А. Н. Робинсон замечает: «Только из текста, следующего за этой картиной почти космической катастрофы, становится ясным, что речь идет о конкретном походе» (Робинсон 1980, с. 273). То есть, только покорив природу, Святослав мог победить включенного в нее врага — Кобяка. Пал Кобяк — в гриднице Святослава, в граде Киеве. И здесь возникает новая тема, связанная с обсуждающейся оппозицией, — тема Города. Как и сами князья, городá в «Слове» перекликаются между собой:

Так, об Олеге Гориславиче —

Ступаетъ въ златъ стремянъ въ градѣ Тьмутороканѣ,  
 той же звонъ слыша давный великий Ярославъ.

О Всеславе Полоцком —

Тому въ Полотьскѣ позвониша  
 заутреню рано  
 у святыя Софеи въ колоколы,  
 а онъ въ Киевѣ звонъ слыша.

Именно в городе, в Путивле, на городской стене, на заборе, плачет Ярославна. В тексте «Слова» это подчеркивается трижды:

Ярославна рано плачетъ  
 въ Путивлѣ на забралѣ, аркучи...

...Ярославна рано плачетъ  
 Путивлю городу на заборолѣ, аркучи...

Ярославна рано плачетъ  
 въ Путивлѣ на забралѣ, аркучи...

Тема города проходит через весь сюжет «Слова». Собственно линия похода, авторский текст начинается со слов:

Трубы трубить в Новѣградѣ, — стоять стязи въ Путивлѣ.

Вот конец печальной картины бедствия Русской земли после неудачи Игоря:

А встона бо, братие, Киевъ тугою, а Черниговъ напастьми.  
Тоска разлися по Руской земли;  
печаль жирна тече средь земли Рускыи.

Данный фрагмент находится перед приводившимся текстом-воспоминанием о том, как в Киеве в гриднице князя пал Кобяк.

См. далее о городе Римове:

Се у Римъ кричать подь саблями половецкыи,

о городах Переяславле и Полоцке:

Уже бо Сула не течеть сребреными струями  
къ граду Переяславлю.  
И Двина болотомъ течеть онымъ грознымъ полочанамъ  
подь кликомъ поганыхъ.

А в конце печальных событий:

Уняли голоса,  
понице веселие.  
трубы трубятъ городеньскии.

Здесь совершенно очевидна антитеза-скрепа к мажорному началу, где в Новгороде Северском трубят трубы похода.

Итак, половцы губят творения человеческой культуры — Города. (См. выше слова Н. С. Демковой о половцах как представителях «не-культуры».) Человеческая культура схватывается с антикультурой, упорядоченный космос — с хаосом. Это можно видеть и при описании мощи русских князей, у которых не только храбрые воины, но и вооружение самого высокого уровня:

Суть у ваю желѣзныи паробци  
подь шеломы латиньскыи...  
тыи мечи харалужныи...  
златыи шеломы  
и сулицы ляцкыи  
и щиты.

Ярослав Галицкий высоко сидит

на своемъ златокованнѣмъ столѣ,  
подперъ горы Угорскыи  
своими желѣзными плѣки.

Выше уже говорилось о возникающей переключке:

Лисицы брешуть на чръленья щиты — Дѣти бѣсови кликомъ  
поля прегородиша, а храбрии Русици преградиша чръленьими щиты.

Это ведет к аналогии: *Лисицы брешуть — Дѣти бѣсови кликомъ*, то есть лисицы = половцы. Далее сказано, что половцы простерлись по русской земле, как гнездо пардусов. Но ведь именно гепард (пардус) и считался у славян символом половца (куманина), Так, в рукописи XVI века находим: «...турчин-змея, арменин-гуцер, сирьянин-зубрь, куманин пардосъ есть, болгарин бык, сербин волкъъ есть, грек лисица есть» (цитируется по: Миллер 1877, с. 225).

«Певцом же Игоря всего более любимы высшие классы Природы, птицы и звери, в коих жизнь Природы развитее и одушевленнее, особенно птицы, у коих и вещей смысл природы всего сильнее, и голос настроен так звонко для песни» (Максимович 1836а, с. 469).

Русские — это обычно соколы:

Не буря соколы занесе  
чрезъ поля широкая, —  
галици стады бѣжать  
къ Дону великому

— так воспел бы Боян начало Игорева похода. См. далее:

О далече зайде соколь, птицъ бья, — къ морю!  
а Игорева храбраго плѣку не крѣсити.

Истолковывая князю Святославу его дурной сон, бояре отождествляют поход князей с вылетом и поимкой соколов:

Уже, княже, туга умь полонила;  
се бо два сокола слѣтѣста  
съ отня стола злата  
поискати града Тьмутороканя,



а любо испити шеломомь Дону,  
уже соколома  
крыльца припѣшали  
поганныхъ саблями,  
а самаю опуташа  
въ путины желѣзны.

Соколом и соколичем прямо называют князя Игоря и княжича Владимира сами половецкие ханы:

Мльвить Гзакъ Кончакови:  
Аже соколь къ гнѣзду летить,  
соколича рострѣляевѣ  
своими злачеными стрѣлами.

Недаром Игорь летит соколом, а Овлур не может.

Половцы же — пардусы, лисицы, стада галок, вороны, сороки и просто — «птицы». Уже сто лет назад Е. В. Барсов писал: «Птица-ми во всем „Слове“ изображаются половцы».

В предыдущей главе, через анализ приименных показателей, половцы квалифицировались как лишенная индивидуальности толпа. Ученый-зоолог Г. В. Сумаруков обратил внимание на тип поведения животных и птиц в «Слове». Существуют, по его мнению, два типа контекстов: сравнения и метафоры, с одной стороны, и те, когда половцы выступают как действующие лица — с другой. В первом случае — «показана высокая точность сравнений и метафор в художественном и естественно-научном отношениях», во втором же — «поведение практически всех животных не соответствует их биологическим особенностям и фенологическому календарю». «Эти странные звери и птицы (термин Г. В. Сумарукова. — Т. Н.) появляются в основном в двух сценах: „Перед битвой“ — лебеди, волки, орлы, лисицы, соловьи и галки — и „Побег Игоря“ — вороны, галки, сороки, лебеди, гуси, полозы, дятлы и соловьи». Важное для нас наблюдение зоолога: «...в противоположность зоомиру сравнений, звери и птицы в указанных сценах представлены исключительно существительными множественного числа» (Сумаруков 1983, с. 43). На основании этого Г. В. Сумаруков делает вывод о том, что животные в этих сценах — имена половецких тотемов. См. у Д. С. Лихачева: «Лебеди могли быть тотемом половецков» (Лихачев 1983, с. 13), о половецком тотеме-волке пишет, в связи с

Ольговичами, в жилах многих из которых текла половецкая кровь, А. Н. Робинсон (Робинсон 1978, с. 37). В свете этой смелой гипотезы Г. В. Сумаруков перетолковывает сцены «Перед битвой» и «Побег Игоря» следующим образом: «То не сороки застрекотали — по следу Игоря едут Гзак с Кончаком (слышен разговор не половцев Сорок, а Гзака и Кончака). Тогда Вороны не граяли, Галки умолкли, Сороки не трескотали (половцы Вороны, Галки и Сороки были не слышны, поскольку Игорь и Овлур их кочевья уже миновали). Полозы ползали только (половцы Полозы неопределенным образом отвечали на прохождение через их кочевья беглецов). Дятлы стуком указывают путь к реке (половцы Дятлы явно содействуют Игорю быстрее преодолеть остаток пути)» (Сумаруков 1983, с. 117).

Как представляется, и в этом случае имеет место попытка прочесть «однозначно» символику художественного текста. Далее мы постараемся верифицировать тот принцип поэтики «Слова», который можно назвать «принципом тернарной семантики». Что это значит? Это значит, что одна и та же лексическая единица (иногда — просто слово) в случае 1-м имеет значение X, в случае 2-м имеет значение Y, а в 3-м случае — как бы и X, и Y одновременно. То есть в одном случае галки — это просто птицы галки, в другом — это обозначение половцев, в третьем — остается неясным, то ли это галки, то ли половцы.

Главное: природа, обращенная к русским, активна. Природа и Игорь как бы меряются силами.

23 апреля 1185 г. в день святого покровителя Игоря, который имел христианское имя по крещению Георгий, Игорь начинает поход; после 5 мая он направляется по безлюдной степи к половецким центрам:

Солнце ему тьмою путь заступаше;  
 Ночь стонуци ему грозою птичь убуди;  
 свистъ звѣринъ вѣста;  
 збися Дивъ,  
 кличетъ врѣху древа <...>  
 А половци неготовами дорогами  
 побѣгоша къ Дону великому:  
 крычатъ тѣлѣгы полунощи,  
 рци, лебеди роспущени.  
 Игорь къ Дону вои ведеть!

Уже бо бѣды его пасеть птицъ по дубию;  
 вльци грозу въсрожать  
 по яругамъ;  
 орлы клеткомъ на кости звѣри зовуть;  
 лисици брешутъ на чръленья щиты.

«Какая дикая рознь визжащих голосов», — замечает Е. В. Барсов. Против воинов-профессионалов выступают и природа, и войско врага, и языческие божества. «Силы славянского языческого бога становятся покровителями половцев» (Робинсон 1978, с. 298).

Небезразличность природы, ее персональную направленность подчеркивает опять же грамматика — *Солнце ему тьмою путь заступаше; Ночь стонуци ему грозою*. «Существенно, что ночь гремит ему, то есть Игорю», — писал еще А. А. Потебня (Потебня 1878, с. 26). Мрачный день сменяется мрачной ночью: *Длѣго ночь мръкнетъ. Заря свѣтъ запала. Мъгла поля покрыла*. И здесь природа начинает как бы расслаиваться: соловьи замолкают, а галки начинают свою речь. Вообще в «Слове» соловьи не выступают против русских; может быть, потому, что они не стая, не стадо, как и соколы. То есть они не включены в сумму характеристик половецкого образа. *Щекотъ славий успе* — это предвестие беды. Еще мрачнее следующий день:

Другаго дни велми рано  
 Кровавыя зори свѣтъ повѣдають;  
 Чръныя тучя съ моря идуть,  
 хотятъ прикрыти 4 солнца,  
 а въ нихъ трепещутъ синии мльнии.  
 Быти грому великому,  
 Итти дождю стрѣлами съ Дону великаго! <...>  
 Се вѣтри, Стрибожи внуки, вѣють съ моря стрѣлами  
 на храбрыя плѣкы Игоревы.  
 Земля тутнетъ.  
 рѣкы мутно текуть,  
 пороси поля прикрывають.

Как видно, в этих описаниях появляются чисто цветовые характеристики.

Японский исследователь «Слова» Е. Накамура (Накамура 1983) сопоставил систему цвета в «Слове» с цветописью в классической

японской повести «Повесть о доме Тайра» («Хэйкэ-моногатари»), возникшей в первой четверти XIII века и посвященной сражению и гибели рода Тайра тоже в 1185 г.

«Это временное совпадение, хотя и случайное, нас удивляет», — пишет Е. Накамура. Занимаясь только цветом, ученый отметил, что для японской повести характерно то, что названия цветов использованы в подавляющем большинстве для описания одежды и воинских доспехов. В японской повести 57 цветообозначений. В «Слове о полку Игореве» встречаются следующие цвета: синий (8 раз), червлёный (6 раз), черный (4 раза), серый (3 раза), зеленый (3 раза), белый (2 раза), багряный (1 раз), бусов (2 раза), сизый (1 раз). Чаще всего через цвет характеризуется природа, затем животные, потом оружие. «Отсюда можно видеть, какую активную роль играет природа в процессе развития событий „Слова“» (Накамура 1983, с. 50). Эту «пейзажность» красок «Слова» подчеркивает и русский исследователь (Касимов 1989). Н. Л. Касимов говорит также о цветовой «связанности» комбинаций красок в «Слове» — например, кровавый + черный + синий, благодаря чему создаются яркие по запоминанию образы. Н. Л. Касимов добавляет еще к краскам золотой и серебряный, не упомянутые Е. Накамурой. Это связывается с цветовой гаммой древнерусского зодчества. Специальная статья В. И. Абаева посвящена эпитету *синий* в сочетании *синее вино* (Абаев 1985). Синее — это не «уксус», как думали некоторые, а хлебное вино, то есть водка. (Синее здесь соотносится с глаголом *сиять* и потому *синии мльнии* в том же «Слове».) Это — чистый, прозрачный напиток.

Итак, из небольшого числа красок в «Слове» создаются редкие по выразительности комбинации. даже — красного с красным:

А самъ подъ чрълєными щиты  
на кровавѣ травѣ  
притрепанѣ литовскими мечи.

Или красного с черным:

Чръна земля подъ копыты  
костьми была посьяна,  
а кровию поляна.

Как говорилось выше, после трагического поражения русских на берегу реки Каялы природа расслаивается: часть настроена против русских, а часть их жалеет. При этом создается впечатление,

что русских жалеет «не-звериная» природа — листья, трава. *Ничить трава жалощами, а древо с тугою къ земли преклонилось... а древо не бологомъ листвие срони.*

Такой — угрожающей, мрачной, но и сочувствующей предстает природа перед обращением Ярославны. Ярославна не столько жалуется и плачет, сколько просит и умоляет о милости, строя свою «мольбу» по всем правилам древнеиндоевропейской гимнической адорации: обращение — перечисление могущества — просьба (см. выше о точно такой же структуре обращения к князьям князя Святослава Всеволодовича). Композиция этого плача четко описана Р. Якобсоном (Якобсон 1969). Она трехчастна. Во вступительной части представлены три моторно-слуховых глагола: *ся слышитъ* — *кычетъ* — *рече*; три глагола действия: *полечю* — *омою* — *утру*. Каждый из трех основных разделов начинается единообразно: *Ярославна рано плачетъ...* Вслед за каждым из трех следует обращение с тремя ударными слогами: *О вѣтрѣ, вѣтрило!* — *О Днепре Словутицю!* — *Свѣтлое и трѣсвѣтлое слънце!* В каждом из обращений есть три параллельных конструкции, характерных только для него: 1) *Чему... вѣши? Чему мычеши? Чему... развѣя,* 2) *Ты пробилъ еси — Ты лелѣялъ еси — Възлелѣй,* 3) *Простре — съпряже — затче.*

Ярославна обращается к трем ярусам мироздания: высшему (небо-Солнце), низшему (земля, вода), промежуточному (ветер) (Якобсон 1969, с. 33).

Но интересно то, что человеческая мощь в «Слове» конкретно сопоставима с возможностями природных стихий (это показывают обращения князя Святослава и Ярославны). Так, ветер:

веет в вышине под облаками, лелеет корабли на синем море, мечет хиновские стрелки на своих легких крыльцах на воинов «милого лады».

Ярослав Осмомысл Галицкий:

мечет тяжести за облака, *стрѣляет съ отня злата стола салѣтани за землями.*

Великий князь Всеволод:

может *посуху живыми шерешеры стрѣляти.*

Днепр Словутич:

пробил каменные горы сквозь землю Половецкую; лелеял на себе Святославовы суда до стана Кобыяка;

Ярослав Осмомысл:

*подперъ горы Угорскыи своими желѣзными плѣкы... затворивъ Дунаю ворота...*

*Грозы твоя по землямъ текутъ.*

Великий князь Всеволод:

*может Волгу веслы раскропити, а Донъ шелома выльяти.*

От железных войск Романа и Мстислава:

*тресну земля*

Получается, что Человек не слабее Природы, дело лишь — в его активной воле.

Природа оказывается сговорчивее князей. «И Природа услышала сей голос, и отозвалась на него благотворно своими стихиями, дотоле враждовавшими с Игорем» (Максимович 1836а, с. 460).

Итак, стихии откликнулись на мольбу Ярославны. При этом еще раз выявляется композиционная симметрия «Слова», обусловленная системой антитез-скреп.

В результате возникают следующие антитезные переклички с недавними событиями:

1) Солнце было покрыто тьмой, оно заступало путь — Оно мирно светится на небесах;

2) Ветер помогал стрелам лететь на войска Игоря (*Се вѣтри, Стрибожи внуци, вѣютъ съ моря стрѣлами на храбрыя плѣкы Игоревы*) — он помогает Игорю движением;

3) *Щекотъ славий успе — Соловию веселыми пѣсньми свѣтъ повѣдаютъ;*

4) *Говоръ галичь убуди — Галици помлѣкоша.*

Все это результат позитивного для русских перелома.

В тексте, связанном с обращением князя Святослава, конструктивная система «Слова» обнаруживает переклички нескольких содержательных линий. Одна из них — противопоставление настоящего и прошлого (об этой оппозиции см. далее). После обращения Ярославны и настоящее (мы говорим о природных стихиях) меняется в позитивную сторону:

1) река Донец помогает Ярославне и Игорю, а князь Ростислав в 1093 г. погиб в реке Стугне. И тогда — как и после поражения при Каяле — *Уныша цвѣты жалобю, и древо с тугою къ земли прѣклонилось;*

2) при Олеге Гориславиче расцветали усобицы, от княжих крамол сокращалась человеческая жизнь — *Тогда по Руской земли рѣтко ратаевѣ кикахуть, нѣ часто врани граяхуть, трупиа себѣ дѣлаче, а галици свою рѣчь говоряхуть, хотятъ полетѣти на удие.* После мольбы Ярославны и спасения Игоря — *Тогда врани не граахуть, галици помлѣкоша.*

Еще один показатель связывает по системе внутренних скреп обращения Ярославны и ответные реакции природных стихий. Внимательный анализ ее апелляций к трем стихиям показывает, что обращается она к ним по-разному: ветер и солнце она упрекает — *Чему, господине, мое веселие по ковылию развѣя? (Ветер), Чему, господине, простре горячую свою лучю на ладѣ вои? (Солнце),* а реку она просит — *Взлелѣй, господине, мою ладу ко мнѣ, а быхъ не слала къ нему слезъ на море рано.* И именно река (Донец) ей отвечает. Сигналом этого является не только реальный переход Игоря через Донец (вполне реальный), но — текст памятника: *Взлелѣй, господине, мою ладу ко мнѣ,* — просит Ярослава. Этот же именно глагол употребляет и Игорь, благодаря реку:

О Донче! не мало ти величия,  
 лелѣявшу князя на влѣнахъ,  
 стлавшу ему зелѣну траву,  
 на своихъ сребреныхъ брезѣхъ,  
 одѣвавшу его теплыми мѣглами  
 подъ сѣнию зелену древу;  
 стрежаше его гоголемъ на водѣ,  
 чайцами на струяхъ,  
 чрънядьми на ветрѣхъ.

Если до обращения Ярославны враждебная природа звучит «ди-кой рознью визжащих голосов», то после обращения Ярославны она обретает голос: река разговаривает с Игорем: *Княже Игорю! Не мало ти величия, а Кончаку нелюбия, а Руской земли веселия.* Не прост по аллюзиям и ответ самого Игоря: употребляемое им по отношению к себе и к реке прошедшее время — *лелѣявшу, стлавшу, одѣвашу, стрежаше,* создает ощущение не непосредственного диалога, а какой-то иллюзорности, воспоминания, чего-то близкого к внутренней речи. Конечно, все сказанное о Донце не связывает спасение Игоря только с рекой. Однако реки в «Слове» играют особую роль: Дон, Дунай, Днепр, Донец, Волга, Рось, Сула, Двина, Неми-

га, Стугна, до сих пор не уточненная Каяла. Они, как и птицы, играют тройную по функции роль: это и реальные реки, и территории Русской земли, называемые по рекам, и символы. Вс. Миллер с некоторой иронией пишет о том, что Ярославна хочет полететь по Дунаю и омочить рукав в реке Каяле. «Эта география напоминает географию Шекспира». Ведь автор знает, где находится Дунай на самом деле, корректно обращаясь к Ярославу Галицкому (Миллер 1877, с. 110). Однако в «Слове» есть и другое, но сходное с удивившим Миллера, упоминание Дуная: *Дѣвицы поютъ на Дунаи, вьются голоси чрезъ море до Киева*. Это симметричный по системе антитез-скреп ответ готским девам, запевшим после поражения русских: *Се бо готьскыя красныя дѣвы възпѣша на брезѣ синему морю, звоня Рускымъ златомъ*. Эту функцию понимал еще в 1836 г. М. Максимович, когда писал: «Дунай употребляется то в собственном, то в нарицательном смысле» (Максимович 1836а, с. 449).

И вот, князь Игорь, уже в каком-то новом качестве, переправляется через Донец.

Сама идея переправы через реку в данной ситуации наводила на мысль о переправе в «пропповском» смысле, о переправе из иного мира или в иной мир. Как пишет Н. С. Демкова, «плен князя Игоря интерпретируется автором в системе образов „Слова“ как „смерть“, а его бегство из плена — выход, выход из смерти „из другого мира“» (Демкова 1979, с. 69). Возникла мысль о параллелизме в этом месте Донца и Стикса, реки мертвых, переправа через которую означает переход из царства мертвых в царство живых (см. об этом: Клейн 1976).

Выше говорилось и о том, что, согласно лингвотекстологическим показателям предикатов, Игорь приобретает черты включенности в природную стихию и действия, до первой части характеризующие только половцев. Игорь вскакивает на коня, как в недавнем прошлом, но соскакивает с него — *бусымъ влъкомъ*. На обоих компонентах этого словосочетания необходимо остановиться. Специально древнерусской семантике слова волк и его функции в «Слове о полку Игореве» посвящена статья В. Л. Виноградовой (Виноградова 1984). Согласно ее наблюдениям, слово это, встречающееся в тексте памятника 9 раз, отражает три смысловые линии, которые могут и переплетаться между собой. Существенно, что для каждой линии В. Л. Виноградова находит параллели в древнерусской литературе в целом.



Первая линия — отрицательной семантики, обусловленная негативными качествами волка-животного. Она широко представлена в религиозной и светской литературе и гораздо меньше — в фольклоре. «Волком назывался дьявол, язычник, еретик» (Виноградова 1984, с. 88).

Вторая линия — положительная, по ее мнению, более древняя, связанная с приручением волка в конце палеолита и появлением собаки. Но в фольклоре «положительный» волк, приходящий к человеку (из житийных текстов), постепенно заменяется собакой. Третья линия — линия оборотничества, связанная с язычеством. Колдуны и злые люди становятся оборотнями, превращаясь в волка. В. Л. Виноградова развивает эту линию в связи с биографией князя Всеслава Полоцкого, волшебство и оборотничество которого прямо обсуждается в «Слове». Как будет подробно говориться далее, экскурсы в прошлое в «Слове» соотносятся с настоящим. Почему так подробно приводится автором биография далекого и даже не непосредственного предка — князя Всеслава? В 1947 г. В. Я. Гордлевским было высказано предположение об оборотничестве самого Игоря (Гордлевский 1947). Он обратил внимание на то, что на протяжении всего текста «Слова» все сравнения с волком или не имеют атрибута, или включают прилагательное серый. В сцене же бегства говорится о бусом волке. (Это более подробно будет обсуждаться во второй книге, но интересно, что В. А. Жуковский перевел это словосочетание как бес-волк; находкой Пушкина является — бурый волк.) В. А. Гордлевский предположил, что здесь имеется в виду тюркское тотемное обозначение волка-оборотня: *bôz kurt* (см. также в «Слове» негативную семантику звукописи с этой темой: *Дѣти бѣсови — Бусови врани — время Бусово — бусымъ вълкомъ*). Об оборотничестве Игоря писал и Б. А. Рыбаков (Рыбаков 1972, с. 437). Эту идею подкрепляют скрепы-повторы, связывающие настоящее и прошлое. Князь-колдун Всеслав Полоцкий, убегая от киевлян, — *Скочи отъ нихъ лютымъ звѣремъ въ плъночи изъ Бѣлаграда, обѣсися синѣ мглѣ... скочи вълкомъ до Немиги съ Дудутокъ*. Знаменательно, что в тексте о побеге Игоря повторяются те же ключевые лексемы: *Прысну море полунощи, идутъ сморци мъглами... и скочи съ него бусымъ вълкомъ. И потече къ луку Донца и полетѣ соколомъ подѣ мъглами*. Ключевыми лексемами-скрепами здесь служат: полночь, мгла, скочить волком.

Дискуссионным до сих пор является как бы простое сочетание «лютый зверь». По этому поводу существует много гипотез. Так, лютый зверь может истолковываться и как общегенерическое словосочетание, и как обозначение вполне конкретного животного. Но — какого? Медведь? Волк? Рысь? Барс? Наконец, оно может быть обобщенным в одном тексте и конкретным — в другом, при этом в каждом древнерусском тексте иметь неповторяющееся (или необязательное для других) значение. Наконец, словосочетание в целом может быть нетерминологическим, а значимо лишь его квалифицирующее прилагательное *лют*. Т. А. Сумникова, подробно обсуждая все возможности, высказала предположение, что это медведь.

Есть и другие точки зрения (см. развитие разных вариантов идентификации зверя и соответствующую литературу в статьях в «Балто-славянских исследованиях»: Сумникова 1986, Иванов 1987, Топоров 1988).

Странность вероятного преобразования князя Игоря, возможно, отражена в одной загадочной фразе «Слова» — «Князю Игорю не быть!»:

*Комонь въ полуночи Овлуръ свисну за рѣкою — велитъ князю разумѣти: князю Игорю не быть! Кликну, стукну земля, възшуми трава...*

Первым трансформировать эту фразу начал А. И. Мусин-Пушкин, вставивший в нее слово *тамо*, В. И. Стеллецкий видит здесь некое заклинание, Д. С. Лихачев добавляет слово в плену, В. И. Котельников (Котельников 1987) предполагает даже введение некоего существа — *небыть* по образцу *нежить*, тогда *Небыть кликну*. Но эта фраза может и подтверждать странное преобразование Игоря, о котором говорилось выше.

Мольба Ярославны именуется плачем. Но в древнерусском языке слово *плач* имело четыре значения (Тищенко 1985), одно из которых — оплакивать умершего, совершать часть ритуального похоронного обряда. Именно так «всплакались» русские жены в «Слове» после поражения русских: *Уже намъ своихъ милыхъ ладъ ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очима съглядати...*

Дуализм «преображенного Игоря» можно увидеть и в упоминании двух сил, показывающих ему дорогу: *Игореву князю богъ путь кажетъ* — до переправы и *Дятлове тектомъ путь къ рѣцѣ кажутъ* — после переправы.

Итак, в этом месте, возможно, также видна техническая изобретность автора, состоящая и, по мнению И. П. Еремина, — «в недомолвках, глухих намеках, даже пропусках». Все образы могут быть символами, могут быть и компонентами реальности.

## 2

Выше рассматривались отношения Человека и Природы в «Слове», противопоставление Города и Открытого пространства, возможный переход христианина в некое иное качество. Поэтому именно в данном разделе целесообразно остановиться и на так называемом «двоеверии» в «Слове», так же, как видно будет далее, связанным с оппозицией: человек—стихии.

Но прежде, чем говорить о «двоеверии», необходимо определить систему основных понятий. А именно: двоеверие — где? и двоеверие — у кого? И, наконец, какими достоверными фактами мы при этом располагаем.

На самом деле, как представляется, мы имеем дело только с двумя достоверными наборами фактов.

1. В Киевской Руси в период похода Игоря Новгород-Северского (то есть это конец XII века) существовал, насколько можно судить по разным объективным источникам, симбиоз христианских и языческих воззрений, который получил в науке название «двоеверия» (подробно см. Данелиа 1938)<sup>1</sup>. Несмотря на то, что христианизация была уже давней, в XI веке она затронула лишь население самых крупных городов в Древней Руси (Седов 1987). Даже в первой половине XIII в. язычество еще сохраняло сильные позиции в сельских местностях. Элементы обеих религий одновременно были представлены в христианских соборах Руси, следы языческого культа обнаруживаются в иконописи, в церковной утвари и даже в текстах агиографического содержания.

2. В тексте «Слова о полку Игореве» представлены и христианские, и нехристианские («языческие») религиозные компоненты.

<sup>1</sup> Слово «двоеверие» вообще представляется странным. Можно вести себя двояко, по-разному, можно в разных ситуациях утверждать разные вещи, но как можно одновременно верить в разное? Например, человек верит и в геоцентрическую, и в гелиоцентрическую системы. Верит двум противоположным свидетельствам. Тогда — это схизма личности, заболевание. Вероятно, для обсуждаемых ситуаций лучше говорить о смешанном характере древнерусской веры.

И, собственно говоря, это все.

Однако как-то неявно подразумевается, что оба эти набора фактов параллельны, изоморфны и изофункциональны. Поэтому в данном случае необходимо, на наш взгляд, определить некоторые исходные позиции.

Прежде всего нужно разграничивать поведение и религиозное самовыражение персонажей художественного текста и реальных исторических прототипов этих персонажей. Так, реальный князь Игорь, судя по тексту Ипатьевской летописи, кается в своих грехах, приведших его к поражению, как христианин (Лихачев 1978). В тексте «Слова» этого нет.

Во-вторых, нельзя отождествлять известное по историческим фактам религиозное мировоззрение личности и его мировоззрение — из текста. Например, упоминавшийся выше персонаж из «Песни о Роланде» царь Марсилий характеризуется как «он Аполлину служит». Иными словами, «нельзя искать в тексте художественного произведения того, чего в нем нет» (Еремин 1950, с. 110).

В-третьих, еще более осторожно нужно относиться к выявлению мировоззрения самого автора художественного произведения, судя по внешним, не интерпретированным в ценностном плане выражениям тех или иных религиозных систем в его текстах. Даже самый глубокий герменевтический анализ ценностной ориентации текста может определить лишь то, с каких позиций написан сам текст. Переход от этого к реальному мировоззрению самого автора очень непросто.

Для анализа современных произведений все сказанное выше является элементарными азами. Пафос наш лишь в призыве не упрощать ситуации, обращаясь к текстам древним и классическим. Между тем об авторе «Слова» писали: «Несмотря на свою образованность (для того времени) и ум, автор «Слова» — вместе с тем дитя своего времени: он — полухристианин, полуязычник» (Михайлов 1906, с. 6). Большинство исследователей однако все же считает автора «Слова» христианином. Представленные же в тексте «языческие» элементы объясняются по-разному. Например, предполагалось, что автор использует двоеверие окружающих, пугая их страшными языческими божествами и обожествленными силами природы (Сребрянский 1895, с. 16), что автор стоит на позициях эвгемерических, то есть подразумевает под божествами обожествленных позднее могущественных родоначальников, культурных геро-

ев, «внуками» которых являются их современники (Аничков 1914). Считают, что в «Слове о полку Игореве» естественным образом сглажена грань между природой и одушевленным началом и тем самым это свидетельствует о поэтичности памятника (Каллаш 1910). Наконец, предполагается, что само изобилие «языческих» инкрустаций говорит о том, что автор преодолел страх перед божествами стихий (Данелиа 1938).

Попытаемся определить дистрибуцию христианских и нехристианских элементов «Слова» и понять ценностную ориентацию этой дистрибуции.

До сих пор остается неясным, что же представляет собой языческий компонент в «Слове». Создается впечатление, что он определялся по большей части негативно — как нехристианский. Однако в «Слове» «мы видим непростые параллельные ряды: а) солнце на небе, б) Солнце, к которому обращается Ярославна, в) Дажьдбог (солнце), г) Хорс (солнце). Или — а) ветры, веющие с моря стрелами, б) Ветер-Ветрило, к которому обращается Ярославна, в) божество ветра Стрибог. Как квалифицировать Карну и Желю? Деву-Обиду? Е. В. Барсов пишет, что Ярославна обращается к Богам (Барсов 1887, с. 162, 388), а М. А. Максимович считает ее адресатов — Природой. Строго говоря, никакие этимологии (легко просматривающаяся связь с индоиранским, латинским, литовским и греческим названием божества) не дают ответа на вопрос: что же на самом деле такое Див.

Эта пестрота квалификаций, видимо, соответствует пестроте языческого начала у славян и у русских — в особенности. Неслучайно все нехристианское теперь чаще называют мифологическим и говорят о высшей и низшей мифологии. Сомнения в активности языческого Пантеона для Руси высказывались и ранее (Шеппинг 1989, с. 2), и в самое последнее время (Толстой 1987, с. 50–53).

Нами была предпринята попытка стратификации нехристианского начала в тексте «Слова о полку Игореве». А именно — проведено отделение «богов» язычества и одушевленных, анимизированных начал, чей теистический статус по сути неясен. В основу первой группы был положен известный Пантеон 980 г. князя Владимира Святославича.

В результате в тексте «Слова» выделилось три ряда:

1. Христианский: Бог, суд Божий, святая Богородица Пирогощая, святая Софи(ѣ)я, звон церковных колоколов.

2. Ряд языческих богов: Велес, Стрибог, Дажьдбог, Хорс, Троян<sup>2</sup>.

3. Ряд анимизированных существ: Див, Дева-Обида, Карна, Ж(е)ля, Ветер, Солнце, Донец<sup>3</sup>.

Пространство текста предоставляло возможность проследить активность этих компонентов в Пространстве и во Времени. Так, мы различаем замкнутое пространство, Город, и Открытое пространство (степь, поле). Во-вторых, различается Настоящее (то есть время излагаемого основного сюжета — похода Игоря) и Прошлое (исторические переключки).

Таким образом основой выявления дистрибуции трех рядов являются их хронологические характеристики. Через их посредство обнаруживается, что:

1) Христианский компонент целиком ориентирован на Город (как в Настоящем, так и в Прошлом).

2) Языческие боги соотносятся с Прошлым (как в зоне Города, так и в зоне Открытого пространства).

3) Одушевленные явления природы и анимизированные стихии относятся к Настоящему, во-первых, и к Открытому пространству, во-вторых.

Этот результат можно представить в табличном виде:

	Город	Открытое пространство
Настоящее	Христианские элементы	Одушевленные стихии и мифологические существа
Прошлое	Языческие боги	

Таким образом, декларируемая «пестрота» религиозного пласта «Слова» оказывается достаточно четко структурированной.

<sup>2</sup> Троян (Траян) был включен в этот ряд, так как он неоднократно упоминается в письменных источниках в качестве славянского языческого бога (см. статью о нем: Энциклопедия, 5, с. 131–137, где обсуждаются и гипотезы о том, что это прилагательное «троянский», и три элемента некоего явления).

<sup>3</sup> В данном случае принимались во внимание только прямые упоминания, возможны более глубокие трактовки аллюзий и религиозных символов (см.: Клейн 1976; Klein 1972).

Итак, Город не знает ни Карны, ни Жели, ни Девы-Обиды и т. д. В счастливом исходе, в Городе, представлен христианский компонент. Здравица провозглашается в Киеве, куда Игорь едет по Боричеву к святой Богородице Пирогощей.

Именно на почве городских храмов осуществляется текстовая перекличка двух исторических аналогов Игоря: Олега Святославича и Всеслава Полоцкого. Оба описания при этом объединены упоминанием старого князя Ярослава, двумя храмами святой Софии — в Киеве и в Полоцке, в обоих мы слышим перезвон церковных колоколов.

Существенно в «Слове» и направление: К Городу или От Города. Ярославна простирает руки, стоя на забороле, от Города. Бог показывает путь бежавшему Игорю — к Городу. Оборотень князь Все-слав совершает свои inferнальные набеги между городами, то есть не в Городе. Это в тексте подчеркивается: днем он судит людей и князей, а ночью рыщет волком из Киева до Тьмуторокани. Именно на этом пути он пересекает путь Хорсу-Солнцу. Днем же он воспринимает далекий перезвон колоколов.

Итак, тема христианского Города в «Слове» неотделима от темы Города вообще. Она соотносится с уже упоминавшейся трактовкой смысла «Слова», понимаемой как противопоставление личности — стихийной массе, городской культуры — «неготовым дорогам», бескрайней степи, профессионала-одиночки — почти невероятно изменчивой силе природы и включенного в нее необозримого численно врага, смелой попытки самоутверждения — множественности способов раздавить, нивелировать отдельную личность.

В этом отношении представляемая концепция близка к ранее высказанным предположениям С. И. Данелиа и Н. С. Демковой. Ведь именно жители городов Европы — *немци и венецици, ту греци и морава* — прославляют князя Святослава Всеволодовича, победившего хана Кобяка (и *падеса Кобякъ въ градѣ Киевѣ въ гридницѣ Святѣславли*). См. выше о страдании именно Городов после поражения Игоря и их радости в счастливом исходе.

Таким образом позитивное начало в «Слове» связано с Городом, а поражение происходит — в Открытом пространстве.

Языческие боги все принадлежат Прошлому. *Чи ли въспѣти было, въщей Бояне, Велесовъ внуче* — это и певец старых времен, и внук Велеса. *Се вътри, Стрибожи внуци; погибаетъ жизнь Дажьдбожа внука; вѣстала обида въ силахъ Дажьдбожа внука; Всеславъ <...> великому Хръсови влѣкомъ путь прерыскаше.*

Несомненно, что также к прошлому восходит и линия Трояна: (Боян) *рища въ тропу Трояню чресъ поля на горы; Были вѣчи Трояни, минула лѣта Ярославля; Вступила дѣвою на землю Трояню; На седьмомъ вѣцѣ Трояни вѣрже Всеславъ жребий о дѣвицю себе любу*<sup>4</sup>.

Д. С. Лихачев склоняется к концепции языческих богов как родоначальников, предков (Лихачев 1950). Е. В. Барсов подробно анализирует связь культа Дажьбога именно с Киевской дружинной Русью: «Что под выражением Дажь-божия внука нужно разуместь киевского князя, об этом толковал еще Шишков в 1826 г.» (Барсов 1887, с. 36). Также находим у В. Миллера: «Итак, внуком дажь-бога называется князь» (Миллер 1877, с. 74). Из дальнейших рассуждений Е. В. Барсова становится возможным и объяснить, почему в «Слове» нет упоминания о Перуне. «Божеству неба поклоняются народы звероловные и номады в древнейшую пору. Над кочевыми народами царит божество солнце со своим братом небесным огнем; оно же, естественно, господствует в странах, мало орошаемых дождем; культ громовержца и тученосителя встречается во всех умеренных странах в эпоху земледельческого и государственного быта» (Барсов 1887, с. 417). Очевидно, что Ольговичи, беспокойные и непоседлые, часто перемещающиеся из удела в удел (в рамках Среднего Приднепровья и Посемья, то есть Земли русской, как она тогда понималась), часто женившиеся на половецких княжнах, своим предком должны были избрать Дажьбога—Солнце.

Необходимо сказать четко, что в развитии действия в «Слове» языческие боги участия не принимают. Их функциональная нагрузка минимальна. Можно лишь высказать гипотезу, что быть предками, быть обожествленными начальниками Рода и есть их функция в тексте. Таким образом русские противостоят половцам как «безродным», не имеющим за собой подлинной истории, кроме конкретных исторических фигур недавнего прошлого — Кобыка, Шаруканя. Итак, быть индивидуальностью, быть личностью — значит иметь родоначальников божественного происхождения (обычная ситуация для «культурного героя»). Близкие мыс-

<sup>4</sup> Не останавливаясь на «вечной теме» Трояна, считаем нужным сказать об отмеченной И. В. Сребрянским связи Трояна и «плохих», неpositивных эпизодов в «Слове» (Сребрянский 1895, с. 28–31). Интересны также давние наблюдения И. Прейса об искусственной навязанности Хорса славянам (Прейс 1844).



ли находим и у С. И. Данелиа:» Если христианская мораль есть мораль личности, то языческую мораль едва ли можно даже и называть моралью... Язычник живет жизнью внешнею, физиологическою, природною» (Данелиа 1938, с. 19)<sup>5</sup>. Однако у Данелиа не различаются языческие боги и одушевленные силы природы, как это делается в настоящей работе, что позволяет увидеть преемственность двух упорядоченных религиозных систем: боги языческого Пантеона (в Прошлом) — христианство (в Настоящем). Это для русских.

Самой интересной, по нашему мнению, группой мифологических существ в «Слове» является третья группа, названная выше Одушевленными стихиями и Мифологизированными существами. Как видно по приведенной схеме, они существуют: в Настоящем и в Открытом пространстве. То есть они обусловлены и Пространством, и Временем, иначе говоря — о к к а з и о н а л ь н ы.

Внутри этой группы намечается и дальнейшее функционально-дистрибутивное расслоение.

Первая группа внутри существ третьего рода — это анимизированные существа, на протяжении текста памятника ведущие себя именно как одушевленные, обладающие активной персонифицированной силой. Их особенность — они не представлены в этом качестве нигде, кроме текста «Слова», и в тексте «Слова» они представлены только в этом качестве и ни в каком ином.

Это — Карна, Жля, Дева-Обида, Див.

Некоторым возражением против текстовой уникальности этих божеств как бы является их этимологическая и лексическая прозрачность и понятность. Действительно, понятно, что такое Дева-Обида, даже и с лебедиными крыльями (то есть понятно, что буквально означает такое именование); в Ипатьевской летописи встречается сочетание *плачь* и *желя* (см. об этом сочетании: Щепкина 1950), обозначение обрядов «желенья и каранья» (то есть в обратном порядке) находим при перечислении различных обрядов в списке ХУП в. древнерусского «Слова некоего кристолубца...». По-видимому, Карна образована от глагола *карити* (ср. др.-рус. *ка-*

<sup>5</sup> Христианскую авторскую позицию в «Слове» С. И. Данелиа считает безусловной именно из-за противопоставленности культуры городов и сел дикой степи. «Это более христианство, чем упоминание о церковном звоне и Богородице Пирогощей» (Данелиа 1938, с. 14).

*рите по своей сестре* в смысле «оплакивать»). Желя — древнерусское обозначение плача (Мифы народов мира 1980, т. 1, с. 624). Литература о Диве очень велика. А. И. Мусин-Пушкин и его помощники считали, что это филин. На уровне реальности его пытались объяснить как удода — дивную странную птицу юга. Многие считали его зловещим божеством.

Существует гипотеза, что Дивом сначала называли экзотическое существо — слона (Blankoff 1963). Д. Ворт сравнивает его с Симулгом (Ворт 1993); ранее им же высказывалась идея о некоторой сексуальной окраске фразы *Уже врѣжеса Дивъ на землю* (Worth 1987). Неясной оставалась и даже позиция Дива — *кличетъ врѣху древа*, то есть «на дереве» или «на вершине дерева»? Э. Я. Гребнева (Гребнева 1985) доказывает, что имеется в виду первое значение.

На этимологическом уровне у Дива признаны прочные и несомненные связи с индоевропейским (древнеиранским, древнегреческим) именованием бога ясного неба, и собственно славянскими значениями — чудо, дикий, и с южнославянскими мифологическими женскими существами: дивами, самодивами.

Однако в данном случае становится несомненной лишь вспомогательная функция этимологии и сравнительно-исторического фольклора, поскольку ассоциации далеко не всегда ведут к интерпретации.

Конечно, совершенно ясно, что Карна и Жля — воплощения смерти, горя и погребения:

*А Игорева храбраго плѣку не крѣсити! За нимъ кликну Карна, и Жля поскочи по Руской земли, смагу людемъ мычючи въ пламянѣ розѣ. Жены руския въсплакавшись аркучи: Уже намъ своихъ милыхъ ладѣ ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очима съглядати...*

Дева-Обида — образ также понятный, это как бы персонификация активного Зла, Ссоры, Усобицы, Раздора, образ, вызывающий такое количество культурных и этнокультурных ассоциаций для Востока и Запада, что приводит их нет необходимости. Существенно, что она идет на Рускую землю и несет ей беду, которая эксплицируется автором в специальных строках:

*Уже бо, братие, невеселая година вѣстала, уже пустыни силу прикрыла! Вѣстала обида въ силахъ Дажьбожа внука, всту-*

*пила дѣвою на землю Трояню, всплескала лебедиными крыльы на синѣм морѣ у Дону; плещучи, упуди жирня времена. Усобица князѣмъ на поганья погыбе, рекоста бо брат брата: «Се мое, а то мое же!».*

*И начаша князи про малое «се великое» млѣвити, а сами на себѣ крамолу ковати. А погании съ всѣхъ странъ прихождаху съ побѣдами на землю Рускую.*

Див трактуется то как существо, доброжелательное по отношению к русским, то как нейтральное мифологическое. Однако его несомненная враждебность видна из самого контекста его появления: Солнце преграждает путь тьмою ему, то есть Игорю, ночь ему стонет грозою. Див обращается земле неизвестной, к Волге, к Поморию, и Посулию, и Сурожу, и Корсуню и *тебѣ, Тьмутороканьскый блѣванъ*.

И сразу же после его крика появляются половцы. Он оповещает огромную территорию, и половцы — *отъ всѣхъ странъ рускыя плѣкы оступиша*. См. далее упоминание беды именно в тех землях, куда был направлен крик Дива: *По Роси и по Сули гради подѣлиша, а Игорева храбраго плѣку не крѣсити!* См. также: *Уже бо Сула не течетъ сребреными струями...* И — что очень важно — в рассказе бояр князю Святославу падение Дива вниз предстает как некоторое окончательное бедствие: *Уже снесеса хула на хвалу, уже тресну нужда на волю, уже врѣжеса Дивъ на землю*.

Можно выстроить функциональную текстовую цепочку появления этих злых сил: Див вызывает врага, предупреждает — встает Дева-Обида с лебедиными крыльями и вызывает усобицу — гибнет войско Игоря, и с огнем в погребальном роге появляются Карна и Жля — бояре сообщают Святославу, что тьма покрыла свет и что Див уже пал на землю. Все эти существа возникают в первой части «Слова», до мольбы Ярославны.

После обращения Ярославны эти существа исчезают. Таким образом, поэтическая функция мифологических существ указанного типа — быть сублимированной угрозой, доведенной до крайнего предела мстью природных сил, оскорбленных вызовом Человека. В западноевропейской средневековой культуре подобными фигурами предстают в мистериях Чума, Холера и под., что не давало оснований трактовать их как богов или даже как фрагмент мифоло-

гии средневекового сознания. Очевидно, что для того, чтобы быть божеством, нужна некоторая стабильность. А, судя по всем данным, именно в таком виде эти существа отмечены только в «Слове о полку Игореве», то есть в художественном тексте.

Вторая подгруппа третьей группы — это одушевленные, анимизированные представители мира Природы, выступающие в тексте «Слова» как в этом качестве, так и в своей первичной естественной функции.

Выше мы говорили о «тернарности» поэтики «Слова», то есть о том, что X может в одном месте представлять в значении X, в другом — в значении Y, а в третьем — остается как бы недосказанным: X это или Y (речь шла о галках и половцах).

Так же и здесь солнце выступает то как природное светило, то как божество Солнце. Это же происходит с Ветром, реками и т. д. Итак, Природа зыбка и изменчива, она вовлекает человека в странный мир между реальностью и кажущимся, одушевленной активностью где-то на грани миража и сублимации (подобные ситуации стали характерными для лучших созданий фантастики XX века).

Таким образом, христианство связано с темой Города.

С темой Прошлого связаны языческие боги (Предки, Пантеон Прошлого).

С темой Настоящего и Открытого Пространства связаны две группы существ:

а) олицетворенные несчастья, вестники и носители Беды: Карна, Жля, Дева-Обида, Див. В этой ипостаси они представлены только в тексте «Слова», в нем же они бесследно исчезают. Это — о к к а з и о н а л ь н ы е О б р а з ы;

б) элементы двуликой «неравнодушной природы», которые могут и анимизироваться, и не покидать своего природного естества: Солнце, Ветер, Реки, Звери, Птицы.

Итак, рассматривая оппозицию Человек—Природа, можем выделить внутри нее еще дополнительные противопоставления: Город — Открытое пространство, Христианство — Язычество в Настоящем. Безусловно, они связываются в пучки с оппозицией: Русские (левая часть) — Половцы (правая часть).

## ≈ Глава четвертая ≈

### Свет—Тьма

Как мы пытались показать выше, противопоставление двух враждебных станов: русские—половцы соприкасается с оппозицией: человек—природа. Но эта оппозиция в свою очередь соединяется со следующим дуальным противопоставлением: Свет—Тьма. Свет и тьма — это окружающий человека мир, природа, где светлый день сменяется темной ночью и светлое лето — темной зимой. Но это противопоставление имеет в нашей жизни и оценочное значение: добро называется светлым; а зло — темным. Слово тьма в русском языке имеет еще и количественное значение: огромной массы (10 000). Также нет числа половцам: они *идутъ отъ Дона, и отъ моря, и отъ всѣхъ странъ Рускыя плѣкы оступиша*.

Поход Игоря начинается (точнее, описание похода) с тьмы, затмения, некоего зловещего знамения судьбы: *Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое слънце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты*. Во имя своих претензий он пренебрегает затмением: *Спалъ князю умѣ похоти и жалость ему знамение заступи искусити Дону великого...*

Однако ни одна часть повести не вызывала столько текстологических споров, как та, где говорится о затмении и о начале похода. Если следовать обычной человеческой логике, то получается, что:

- 1) Игорь видит затмение и пренебрегает им;
- 2) он ждет войск своего брата Всеволода, чтобы им объединиться для будущего похода;
- 3) происходит встреча с Всеволодом;
- 4) Игорь (вместе с Всеволодом) выступает в путь. И тут снова *Солнце ему тьмою путь заступаше*.

Солнечное затмение здесь имеет иной смысл, чем простое описание конкретного астрономического явления. «Тема борьбы света с тьмой, традиционно библейская в своей основе, проходит через все произведение, и солнечное затмение в «Слове» не только и даже не столько воспроизведение реального события, сколько поэтический образ» (Яценко 1976).

Получаются как бы два солнечных затмения с невероятно коротким интервалом между ними. Поэтому разные исследователи «Слова» предлагали сделать перестановки в первоначально опубликованном тексте «Слова». Так, после куска текста от *Почнемъ же, братие, повѣсть сию*, кончающегося словами *наведе своя храбрѣя плѣкы на землю Половѣцкую за землю Рускую*, предлагалось вставить большой отрезок от слов *О Бояне, соловію старога времени до слов ищучи себе чти, а князю славѣ* (Гудзий 1950; ранее эту перестановку предложил А. И. Соболевский). Тогда получалось, что братья князя Святославичи только один раз, выступивши в поход, сталкиваются с затмением. Однако, очевидно, логика художественного текста имеет свои законы. И, кроме того, как пишет Б. И. Яценко, какие бы перестановки ни делали, затмение в «Слове» предшествует выступлению Игоря. И эту логику текста изменить нельзя (Яценко 1976, с. 120). (А логика факта такова: Игорь выступает в поход 23 апреля 1185 г., затмение происходит 1 мая.) Поэтому, по мнению Б. И. Яценко, время затмения в «Слове» не фиксируется, а солнечное затмение имеет иной смысл, символический, а это не фактическое описание конкретного астрономического явления. Так же считает и В. И. Стеллецкий (Стеллецкий 1955).

Однако игнорировать содержательно эту необычную особенность текста «Слова»: два затмения в тексте и одно — в жизни — невозможно. Можно полагать это удвоенное предостережение как бы усиленной угрозой, а двукратное пренебрежение ею князем Игорем — особенно подчеркнутым вызовом, как считал А. Н. Робинсон (Робинсон 1978, с. 41). Иная концепция была выдвинута семьдесят лет назад В. Ф. Ржигой (Ржига 1925–1926), который предположил, что текст «Слова» от *Почнемъ же, братие, повѣсть сию* до слов *звѣнить слава въ Киевѣ* является как бы авторской пробой пера, этот текст демонстрирует два творческих эксперимента, два зачина. Один из них идет от *Почнемъ же, братие, повѣсть сию* до слов: *А любо испити шеломомъ Дону*. Это начало «сделано» автором в духе старых словес *трудныхъ повѣстий*. («Трудных» — то есть воинских, типичных для Древней Руси.) Именно этот воинский зачин представляет собой как бы первое «упражнение» автора, первую демонстрацию его профессиональной подготовки как песнетворца. В. Ф. Ржига находит в этом отрывке наибольшее число стандартных фразеологизмов древнерусских воинских повестей.

Вторая проба пера — в духе и жанре Бояна. Она начинается от вступления о самом Бояне: *О Бояне, соловию стараго времени...* Затем следует текст «под Бояна»: *Не буря соколы занесе в плоть до слов Комони ржуть за Сулою — звенить слава въ Киевѣ.* Здесь обращает на себя внимание и то, что Бояну приписываются как бы две попытки зачина и обе они характеризуются синтаксическим параллелизмом: *Не буря соколы <...> галици стады бѣжать и Комони ржуть <...> Звенить слава.*

Первый зачин, «воинский», отличает обилие обращений. Это типичная речь князя-военачальника: *Братие и дружино; братие; русици.* Отрывок этот прост, он свободен от недомолвок и аллегорий: он повествует.

Данная гипотеза В. Ф. Ржиги кажется очень конструктивной в применении именно к этому памятнику, поскольку «Слово» — это не только художественный текст, но и размышление о том, каким должен быть современный текст: с этого «Слово» и начинается. Также естественно, что такое решение снимает проблему двух затмений.

Одним из ключевых моментов определения строения памятника является вопрос о том, где кончаются слова «под Бояна» и где начинается собственный текст автора, который он художественно считает «своим». Одни исследователи, согласные с этой гипотезой, считают словами «Бояна» и фразу *Трубы трубятъ въ Новѣградѣ, — стоять стязи въ Путивлѣ.* «Авторский текст» тогда начинается со слов *Игорь ждетъ мила брата Всеволода.*

По другой точке зрения, автор как бы подхватывает «слова Бояна» и начинает твердо и четко: *Трубы трубятъ въ Новѣградѣ.* Именно так считал Ф. И. Буслаев: «Сам автор „Слова“ дает нам руководство к отличию его слов от бояновых. В одном месте он сам приводит припевку Бояна, и тотчас же, не отличая своих слов от бояновых, к чужой припевке прилагает свою собственную мысль о князе Игоре» (Буслаев 1938). Так же считал и А. А. Потебня: «Обыкновенно это соединяют в один период с предыдущим: *Комони — Киевѣ,* но тот, из чьих уст взято это последнее, смотрит с другой точки зрения, чем тот, кто говорит: *Трубы — Путивлѣ*» (Потебня 1878, с. 24),

Эта точка зрения, по которой сам автор начинает со слов *Трубы трубятъ,* представляется художественно более убедительной по следующим трем причинам:

1) такое резкое и четкое начало сходно по стилю с другими началами новых сюжетных ситуаций —

*Длго ночь мръкнетъ; Съ зараниа въ пятокъ потопташа поганя плъкы половецкыя; Дремлетъ въ полъ Ольгово хороброе гнѣздо; Что ми шумить, что ми звенить далече рано предъ зорями; На Немизѣ снопы стелютъ головами; Прысну море полунощи, идутъ сморци мъглами и др.;*

2) это начало — мажорное начало, оно начинает тему Города, о которой говорилось выше и которая входит в последнюю сюжетную фразу —

*Страни ради, гради весели;*

3) такой же метод «подхвата» текста Бояна с тем же примыкающим синтаксическим параллелизмом автор применяет и в конце —

*Рекъ Боянъ и ходы на Святъславля пѣснотворца стараго времени Ярославля Ольгова когана хоти: «Тяжко ти головы кромѣ плечю, зло ти тѣлу кромѣ головы» — Руской земли безъ Игоря.*

Очевидно, если рассматривать оба текста, Боян не мог говорить ни о сборах в Новгород-Северском, ни о возвращении Игоря.

Итак, поход Игоря начинается с тьмы, и это отношение: Свет—Тьма проходит через весь текст памятника. Нами были выписаны все контексты-фрагменты, включающие эту тему, до поворотной оси сюжета — Обращения Ярославны. Интересно, что все они относятся только к основному сюжету, к настоящему, то есть к походу Игоря. У этой темы нет переключек с темой прошлого, нет и внутренних переключек, что выделяет эту оппозицию особо.

До обращения Ярославны в тексте «Слова» есть восемь контекстов с этой темой:

- 1) *Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты;*
- 2) *Одинъ братъ, одинъ свѣтъ, свѣтлый ты, Игорю!*
- 3) *Солнце ему тьмою путь заступаше;*
- 4) *Длго ночь мръкнетъ, заря свѣтъ запала, мъгла поля покрывла; щекотъ славий успе, говоръ галичь убуди;*
- 5) *Другаго дни велми рано кровавыя зори свѣтъ повѣдаютъ, чръныя тучя съ моря идутъ, хотятъ прикрыти 4 солнца;*



- 6) *Съ зараня до вечера, съ вечера до свѣта летятъ стрѣлы ка-  
ленья, гримлютъ сабли о шелома;*
- 7) *Темно бо бѣ въ 3 день: два солнца помѣроста, оба багряная  
стѣла погасоста и съ нима молодая мѣсяца, Олегъ и Святъ-  
славъ, тѣмою ся поволокоста... На рѣцѣ на Каялѣ тѣма свѣтъ  
покрыла: по Руской земли прострошася половци, акы парду-  
же гнѣздо;*
- 8) *Нѣ уже, князю Игорю, утрѣнѣ солнцю свѣтъ.*

Практически все имена существительные в этом противопоставлении многозначны. В. Л. Виноградова для древнерусского слова *свѣтъ* выделяет семь значений, причем три из них приводятся именно из текста «Слова»: «сияние», «рассвет, утро», «в обращении к близкому человеку» (Виноградова 1978, вып. 5).

Эта многозначность способствует полиассоциативности слов и вовлекает читателя в несколько сфер: морально-оценочную, световую, просто относящуюся к свету, а также к свету как перифразе дня или утра. Все эти значения отделяются автором и сопрягаются в одном отрывке тексте, создавая тем самым «сверхсмыслы». Например:

*Темно бо бѣ въ 3 день: два солнца помѣроста, оба багря-  
ная стѣла погасоста и съ нима молодая мѣсяца, Олегъ и  
Святъславъ тѣмою ся поволокоста... На рѣцѣ на Каялѣ  
тѣма свѣтъ покрыла; по Руской земли прострошася полов-  
ци, акы пардуже гнѣздо.*

Здесь важно то, что в тексте тѣма наступает не в день затмения, разумеется, известный боярам, а на третий день (см.: *Третьяго дни къ полудню падоша стязи Игоревы*).

Таким образом, подлинная тѣма — это поражение, позор, что более существенно, чем реальное затмение. С тѣмою сопоставляются половцы. По мнению И. Клейна, половцы «связываются с дьяволом, властелином тѣмы», так как автор называет их *дѣти бѣсови* (Клейн 1976а). Половцы ассоциируются с тѣмою и потому, что их много, потому что это — неиндивидуализированный враг (см. об этом выше). См.: *прострошася; отъ всѣхъ странъ Рускыя плѣкы оступиша*.

Цветовая гамма поля «светлый» (темный как прилагательное представлено только в сюжете прошлого) соотносится с цветом

черным и кровавым. Два эти цвета связаны не только со Светом—Тьмой, но и с эмоциональными состояниями: *Чръна земля подь копыты костьми была постьяна, а кровию поल्याна. Ср.: Другаго дни велми рано кровавыя зори свѣтъ повѣдаютъ, чръныя тучя съ моря идутъ...*

И далее в тексте памятника **кровавый** сохраняет этот же смысловой комплекс: крови, беды, и цвета крови:

*Ту кроваваго вина не доста, ту пирь докончаша храбрии Русичи; А самъ подь чрълеными щиты на кровавѣ травѣ притрепанѣ Литовскыми мечи; Немизѣ кровави брезѣ не бологомъ бяхуть постьяни; Утру князю кровавыя его раны на жестоцѣмъ его тѣлѣ.*

Автор «Слова» формирует именно оценочную семантику для поля слова **кровавый**, поскольку для передачи просто красного цвета он употребляет иные прилагательные: **чрълений**, **багряный**.

**Черный** цвет — это также цвет беды и цвет врага: *чръныя тучя, чръна земля, чръный воронъ, поганый половчине*. Таким образом тема грядущей беды передается через цвет в словах Святослава Всеволодовича трижды: *Си ночь съ вечера одѣвахуть мя — рече — чръною паполомою*. Победа тьмы возвещается три раза: *ночь, вечер (съ вечера до свѣта), черный*.

Значение полупрозрачности, ассоциирующей с дневным состоянием, при оппозиции Тьма—Свет в тексте соотносится со средним параметром — мглой. Тема мглы возникает в тексте «Слова» пять раз:

- 1) *Длѣго ночь мръкнетъ, Заря свѣтъ запала, мѣгла поля покрыла*  
— именно в связи с Тьмой—Светом;
- 2) *Скочи отъ нихъ лютымъ звѣремъ въ плѣночи изъ Бѣлаграда, обѣсися синѣ мѣглѣ;*
- 3) *Прысну море полунощи; идутъ сморци мѣглами;*
- 4) *И полетѣ соколомъ подь мѣглами;*
- 5) *О Донче!... лелѣявшу князя на влѣнахъ ...одѣвавшу его теплыми мѣглами подь сению зелену древу.*

О теме мглы говорилось выше при обсуждении идеи оборотничества Игоря в связи с его переключкой с текстом Всеслава Полоцкого по лексемам: **полночь**, **мгла**, **волк**.

Можно с осторожностью (во второй части это будет обсуждаться в связи с текстами поэтов) предположить, что слово мгла в русском языке означает что-то полупрозрачное, таинственное, часто соотносимое с иным миром. Нечто подобное можно усмотреть в примере из «Изборника Святослава» (Словарь русского языка XI–XVII вв., вып. 9, с. 51).

Судя по данным Словаря, в древнерусском языке в семантике слова мгла был более сильным упор на непрозрачность, на функцию, близкую к слову тьма. См. приводимое в Словаре толкование: «О непрозрачной пелене от взвешенных в воздухе частиц (гари, дыма), морозящего дождя, ледяных кристаллов и т. п.

*И в тот день шол дозжик мглою и снѣгъ (1662);  
Бысть ведро велие, и мнози лѣсы, и боры, и болота згораху,  
и дымове силнии тогда бѣху... бѣ бо яко мгла на земли  
прилегла, и птицы, по воздуху не видяще летати, падаху  
на землю и умираху (Ник. лет. за 1223 г.).*

Интересно, что в рамках этих же словарных толкований приводятся примеры, говорящие о раздельности значений у облака и мглы:

*И силэнъ днь гнѣва, днь онъ — днь скорби и бѣды, днь  
болѣзни и погибели, днь тьмы и мрака, днь облака и мглы  
(XII–XIV вв.);  
Къ коеже твари англѣ приставленъ: англѣ облакомъ и  
мъглами, и снѣгу, и граду, и мразу (Козма Инд.).*

В древнерусских текстах мгла соотносится и с тьмой:

*Тма и мгла и дымъ; Бысть мъгла велика по всеи земли до  
третьяго часа, и по томъ повелѣ господь тмѣ уступити и  
свѣту пришествие дарова (Моск. лет.).*

Наиболее значительным в этом плане для подтверждения нашей гипотезы является небольшое примечание о том, что в древнерусских текстах представлено сочетание Земля мгле(я)на — «потусторонний мир, ад, преисподняя»:

*Кгде суть ныня ошѣдъшия дш члѣвчя... якже суть грѣшны то  
въ адъ... въ земли тьмнѣ и мъгльнѣ, въ земли вѣчныя (Изб.  
Свят. 1076);*

*Иже грѣшнии суть (души усопших), тѣ подѣ землю и подѣ морем... въ земли мглянѣ и темнѣ и в земли тмы вѣчныя* (Изм. XV–XVI вв.);

*Снидошася къ отцу сатанѣ въ подземныя мѣста, въ землю мгляну* (1563).

Слово мгла связано этимологически и с глаголом мерцать–меркнуть, также являющемся в «Слове» одним из ключевых и сопоставляемых словарно с мглою через мигать. Итак, Игорь выступает в момент затмения, но, когда оно уже позади, тема мглы–мрака–тмы не оставляет русского войска практически все время.

Итак, можно говорить о том, что в «Слове» до обращения Ярославны:

- 1) свет как цвет (светлый) связывается с цветами кровавый и черный;
- 2) свет как радость — с темой поражения и позора (речь бояр);
- 3) свет как время дня — с ночью и вечером;
- 4) свет как полупрозрачность — с мглой;
- 5) свет как человеческая ясность — с волхованием (мглой, иным миром).

По множеству этих смыслов и противопоставлений, связанных с темой тмы и света, видно, как важна эта тема для «Слова».

После обращения Ярославны доминирует позитивное начало — свет.

- 1) *Свѣтлое и тресвѣтлое Слѣнце!*
- 2) *Соловии веселыми пѣснями свѣтъ повѣдаютъ;*
- 3) *Солнце свѣтитя на небесѣ — Игорь князь въ Руской земли.*

Все сказанное о свете и тьме будет неполным без включения темы Солнца, связанной с этим противопоставлением в качестве семантического спутника. Обозначим все 11 контекстов, где говорится о тьме и свете, номерами, а Солнце — через Сл. и посмотрим, в скольких контекстах эта тема присутствует:

(1–Сл.) — (3–Сл.) — 4 — (5–Сл.) — 6 — (7–Сл.) — (8–Сл.) — (9–Сл.) — 10 — (11–Сл.).

Естественно, что солнце связано со светом, оно и есть свет. Однако именно в «Слове» и ни в каком ином тексте Солнце играет особую роль. Игорь выходит на борьбу не только с половцами, он бросает вызов Солнцу. Оно предупредило его как безразличное к людям божество. Оно активно, а по отношению к Игорю враждебно:

Тогда въступи Игорь въ златъ стремя и поѣха по чистому полю. Солнце ему тьмою путь заступаше. Выше уже говорилось о персональной направленности солнца: «Затмение представляется делом самого солнца, а не враждебной ему силы» (А. А. Потебня), «Солнце представляется действующим произвольно» (А. Н. Робинсон). И Потебня, и Робинсон обращают внимание на два однозначно трактуемые синтаксически дополнения: ему — направленность и тьмою — активное орудие. И Ярославна (см. выше) обращает внимание на особую персональную выделенность для Солнца ее мужа и его войска:

Свѣтлое и тресвѣтлое<sup>1</sup> слънце!  
 Всѣмъ тепло и красно еси:  
 чему, господине, простре горячую свою лучю  
 на ладѣ вои?

(в обращении к другим божествам о такой дифференцированности она не говорит).

*Солнце свѣтитя на небесѣ — Игорь князь въ Руской земли.* Это тоже текстовая и сюжетная антитеза-скрепа к началу, когда солнце было покрыто тьмой, а Игорь вступил в Половецкую землю.

Существует гипотеза, что Игорь мог бросить вызов высшему божеству природы, потому Ольговичи считали связанным с солнцем себя — так называемая «солярная гипотеза» (Робинсон 1978; 1981).

Что демонстрирует непосредственный текст «Слова», проанализированный в этом плане? В русских текстах солнце обычно называлось светлым. В том отрывке, который В. Ф. Ржига считает пробой пера в духе воинских повестей, мы видим общую картину события именно с этим эпитетом:

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

Но в том сюжетном начале, которое, как считают, выполнено в собственн авторской манере, солнце, хотя и наделено активностью,

<sup>1</sup> Смысл слова «тресветлое» еще до конца не расшифрован. В нем видели и связь с Святой Троицей, и идею троичности проявления света единого у Иоанна Экзарха и просто «трижды по силе светлое» (см. об этом: Тищенко 1985).

уже этого титула-эпитета лишено: *Солнце ему тьмою путь заступаше*. Светлым же начинает величаться сам Игорь: *Одинъ свѣтъ, свѣтлый ты, Игорю* (не совсем понятно, есть ли в этом обращении Всеволода скрытая полемика).

Далее Ольговичи прямо называются солнцами:

*Чръныя тучя съ моря идутъ, хотятъ прикрыти 4 солнца, а въ нихъ трепещутъ синии млънии.*

Именно так именуют князей Святославу Всеволодовичу бояре:

*Темно бо бѣ въ 3 день: два солнца помѣркости, а съ нима молодая мѣсяца, Олегъ и Святославъ.*

То есть солнцами называются князья.

И тогда понятно, что Ярославна возвращает солнцу его титул, да еще и подчеркнутый (трижды светлое!): *Свѣтлое и тресвѣтлое солнце!* После чего Солнце прощает Игоря. (Правда, А. Н. Робинсон считает, что известная отчужденность во фразе *Солнце свѣтитя на небесѣ — Игорь князь в Руской земли* все же есть: Робинсон 1978, с. 49–51.) Интересно и то, насколько разными представлены миры Игоря и Ярославны в тексте «Слова». Как уже говорилось, Игоря и его войско не покидает тема мрака и мглы. Напротив, Ярославна же видит войско мужа под палящим солнечным светом в безводной пустыне. И в то же время Ярославна понимает, что именно совершило Солнце: оно одновременно нарушило боевую готовность русского войска и посмеялось над их гордыней. Это — в одной фразе: *Въ полѣ безводнѣ жаждею имъ лучи съпряже, тугою имъ тули затче*. Без дополнительных смысловых наложений, возникающих в «Слове» благодаря системе антитез-скреп, глубинный смысл этой фразы понять нельзя. Так, в начале войны готовы к бою и луки у них натянуты и колчаны отворены. Они бросают вызов Солнцу. А Игорь хочет — испить шеломом Дона. И так, боевая готовность луков сломлена жаждой, а колчаны затворены печалью.

Таким образом мир и видение природы у Ярославны и Ольговичей неидентичен. Мучительно не наступающая мерцающая ночь в мире Игоря и сразу *Погасошъ вечеру зори* — для Ярославны. Возможно, это было потому, что обе жены — Ярославна и Глебовна (жена Всеволода) были совсем из другого рода: обе они внучки Юрия Долгорукого и правнучки Владимира Мономаха.

Опять возвращаясь к тернарной поэтике «Слова», можно сказать, что здесь и просто солнце, небесное светило, и Солнце — природное божество, и солярный покровитель Ольговичей — Дажьбог (Хорс был покровителем полоцких князей). В Ипатьевской летописи во вставке из Хроники Малалы вместо греческого «Гелиос» вставлено Солнце (ἥλιος), «его же наричють Дажь-богъ. Солнце-царь, сынъ Свароговъ, еже есть Дажь-богъ».

Е. В. Барсов подробно говорит о связи культа Дажь-бога именно с Киевской дружинной Русью — «Что под выражением „Дажь-божия внука“ нужно разуместь киевского князя, об этом толковал еще Шишков в 1826 году... Образ Дажьбожьего внука настолько знаменателен, что нельзя считать его однозначным с именем князя и видеть простую риторическую метонимию. Скорее всего, этот образ заставляет предположить, что в Киевской Руси действительно было какое-нибудь поэтическое предание о происхождении княжеского рода от богов, по крайней мере историческое отношение киевской дружины к своему князю было таково, что оно само собою предполагает подобное предание» (Барсов 1887, т. 1, с. 368). См. выше у Вс. Миллера о том, что «Итак, внуком Дажьбога называется князь».

Можно предположить, что Солнце (но Дажьбог ли это?) «обиделось» на князя, выступившего в поход в день христианского своего покровителя. Однако, четкость этого решения нарушает систему поэтики «Слова», строящуюся на «неясностях и недомолвках».

## ≈ Глава пятая ≈

# Веселие—Туга

Все те бинарные смысловые противопоставления, о которых говорилось выше, относятся к самым различным сферам человеческого «микрокосмоса». Русские—Половцы. Это противопоставление двух враждующих станов. Человек—Природа — отношение секуляризованной индивидуальности, отдельной личности, и окружающего его мира, не включающего человека и как бы противостоящего ему.

Свет и тьма — насыщенный смыслом комплекс противопоставлений естественно-природного и морально-оценочного характера. Однако все эти противопоставления в «Слове» не изолированы, они налагаются друг на друга, создавая некие смежные зоны. Так, тема солнца входит и оппозицию Тьма-Свет и в оппозицию Человек—Природа. Половцы и русские связываются с противопоставлениями: Человек-Природа и Тьма-Свет.

Но в «Слове о полку Игореве» представлена еще одна сфера человеческого бытия. Это эмоциональная сфера, затрагивающая и авторское отношение к сообщаемому. Как писал И. П. Еремин, «Автор обнаруживает себя, не выходя за рамки повествования». Обнаруживает себя как-то внезапно, вдруг. См.:

*Что ми шумить, что ми звенить далече рано предъ зорями?  
Игорь плъкы заворочаетъ: жаль бо ему мила брата Всеволода.*

Интересно, что этот эмоциональный авторский «прорыв» в переводе издания 1800 г. был пропущен:

*Но что за шумъ, что за звукъ так рано, до зари утренней?  
Игорь двинулся со своими плъками: жаль ему милаго брата  
Всеволода.*

Есть основания предполагать, что строго и симметрично параллелен этому «прорыву» и второй контекст. Существует проблема: кто слышит плач Ярославны? В издании основного текста 1800 г.: *Ярославнынъ гласъ слышитъ*. В переводе: *Ярославнинъ голосъ слышится*. В Екатерининской копии тоже отсутствует *ся*. Е. В. Барсов



предлагал переводить это как: Я слышу (слышится мне). Тогда оба эти отступления, связанные со звуковым восприятием, могут считаться отступлениями авторскими. Важно, что их два. «Вот что обращает на себя внимание в „Слове“: бинарность, как бы два удара, смысловых, фразовых, логических» (Лихачев 1984, с. 130). Внутреннее читательское чувство должно подсказать, испытывает ли автор эти впечатления непосредственно в момент событий, или это звучат в его душе воспоминания.

Эмоционально насыщенные контексты играют в композиции «Слова» особую роль. В гораздо меньшей степени, чем выше разобранные противопоставления, они связываются с развитием основного сюжета, хотя обращение Ярославны и в данном случае является осью симметрии. Зато они — в отличие от контекстов с темой: Свет—Тьма — насыщены антитезами-скрепами и отчетливо демонстрируют свою композиционную задачу. Эта задача — быть показателем конца или начала некоторого эпизода, его отчлененности от предыдущего сюжета. И одновременно обильная текстовая — внешняя и внутренняя — перекличка этих начал/концовок способствует двойной функции повторов: разделять и соединять. Приводим эти эмоциональные контексты-концовки:

*О Руская земле! Уже за шеломянемъ еси!  
 О Руская земле! Уже за шеломянемъ еси!  
 Ничить трава жалощами, а древо с тугою къ земли прѣ-  
 клонилось;  
 Уньша бо градомъ забралы,  
 а веселие пониче.  
 А мы уже, дружина, жадни веселия!  
 Туга и тоска сыну Глебову!  
 Уньли голоси, пониче веселие, трубы трубятъ городеньскии;  
 Чему, господине, мое веселие по ковылию развѣя?  
 Уньша цвѣты жалобою и древо с тугою къ земли прѣклони-  
 лось;  
 Соловии веселыми пѣсньми свѣтъ повѣдаютъ;  
 Страни ради, гради весели.*

Приводим также и эмоционально окрашенные начала ситуаций:

*Уже бо бѣды его пасеть птиць по дубию;  
 Что ми шумить, что ми звенить далече рано предѣ зорями?*

Уже бо, братие, не веселая година възстала, уже пустыни  
 силу прикрыла;  
 О далече зайде соколъ, птицъ бѣя, — къ морю;  
 И Игорева храбраго войска не крѣсити!  
 А встона бо, братие, Киевъ тугою, а Черниговъ напастьми;  
 И ркоша бояре князю: Уже, княже, туга умь полонила;  
 О стонати Руской земли, помянувшие прѣву годину и прѣвыхъ  
 князей!

В эмоционально насыщенных контекстах «Слова» находим определенные грамматические показатели — как бы метки или лингвистические знаки этих ситуаций.

Во-первых, это инфинитивы:

А Игорева храбраго плѣку не крѣсити!

О стонати Руской земли!...

Быти грому великому!

Ту ся копиемъ приламати, ту ся саблямъ потручяти о шело-  
 мы половецкыя, на рѣцѣ на Каяле, у Дону великаго!

В главе первой демонстрировались графические структуры, возникающие на базе эмоциональных концовок с поникнувшей природой и унынием городов и растений. См. в этой же главе контексты, связанные темой далеко залетевшего Ольгова гнезда.

Во-вторых, специфической словарной меткой эмоционально насыщенных контекстов является частица *уже*, сама по себе с эмоциональной окраской не связанная.

Через *уже*-конструкции в «Слове» обычно излагается ситуация печальная, грустная, как бы ожидаемая (см. об этом: Лихачев 1983, с. 19):

Уже бо бѣды его пасетъ птицъ по дубию;

Уже бо, братие, не веселая година възстала,

Уже пустыни силу прикрыла;

Уже намъ своихъ милыхъ ладъ

ни мыслию смыслити,

ни думою сдумати.

ни очима съглядати,

а злата и сербра ни мало того потрепати...

*Тии бо два храбрая Свтѣславлича,  
Игорь и Всеволод, уже лжу убудиста...*

*...Уже дьскы безъ кнѣса в моемъ теремѣ златовръсѣмъ...*

*Уже, княже, туга умъ полонила;  
Уже соколома крильца припѣшали поганыхъ саблями,  
Уже снесся хула на хвалу;  
Уже тресну нужда на волю,  
Уже врѣжесе Дивѣ на землю...  
А мы уже, дружина, жадни веселия!...*

*А уже не вижу власти сильнаго и богатаго и многовоя  
брата моего Ярославъ...;*

*Нѣ уже, княже Игорю, утрѣпѣ солнцю свѣтъ...*

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

*Уже понизите стязи свои,  
вонзите свои мечи вережени,  
уже бо выскочисте изъ дѣдней славѣ.*

Примечательно, что после обращения Ярославны трагически печальные *уже*-ситуации из текста «Слова» исчезают.

Но, конечно, в наибольшей степени эмоциональная сфера «Слова» связана с двумя лексемами, как бы впитавшими в себя эту сферу. Это — *веселие* и *туга*.

Всего в «Слове» 15 контекстов с этими лексемами (девять — до обращения Ярославны, и шесть — после него).

Приведем первые девять контекстов:

- 1) *Чръна земля подѣ копыты костью была посяна, а кровию польяна: тугою въздоша по Руской земли.*
- 2) *Ничить трава жалоцами, а древо с тугою къ земли преклонилось.*
- 3) *Уже бо, братие, невеселая година възстала, уже пустыни силу прикрыла.*

- 4) *А вѣстона бо, братие, Киевѣ тугою, а Черниговѣ напастьми; тоска разлияся по Руской земли; печаль жирна тече средѣ земли Рускыи.*
- 5) *Уныша бо градомъ забралы, а веселие пониче.*
- 6) *И ркоша бояре князю: уже, княже, туга умъ полонила.*
- 7) *А мы уже, дружина, жадни веселия!*
- 8) *Се у Римѣ кричатѣ подѣ саблями половецкыи, а Володимирѣ под ранами. Туга и тоска сыну Глѣбову!*
- 9) *Уныли голоси, пониче веселие, трубы трубятѣ городеньскыи.*

Приведем теперь шесть последующих отрывков (после обращения Ярославны):

- 10) *Чему, господине, мое веселие по ковылию развѣя?*
- 11) *Чему, господине, ...въ полѣ безводнѣ жаждею имѣ лучи съпряже; тугою имѣ тули затче?*
- 12) *Княже Игорю! не мало ти величия, а Кончаку нелюбия, а Руской земли веселия;*
- 13) *Уныша цвѣты жалобю, и древо с тугою къ земли прѣклонилось;*
- 14) *Соловии веселыми пѣсньми свѣтъ повѣдаютѣ;*
- 15) *Страны ради, гради веселы.*

В этих пятнадцати отрывках обращают на себя внимание две следующих текстовых характеристики:

а) тема туги часто бывает лексически подкреплена, как бы усилена: *тугою и жалощами; тугою — напастьми — тоска — печаль; туга и тоска; жалобю — тугою;*

б) в тексте до обращения Ярославны веселие всегда снабжено неким отрицающим его показателем. Это как бы «минус»-веселие. Отрицающие характеристики при этом разнообразятся:

*невеселая година вѣстала; веселие пониче; жадни веселия; пониче веселие.*

Выпишем всю цепочку этих контекстов. Обозначим тугу как Т, а «минус»-веселие как В:

Т/Т/В/Т/В/Т/В/Т/В.

Выпишем по тому же правилу и цепочку последних шести контекстов, после обращения Ярославны:

В/Т/В/Т/В/В.

Какова же ритмичность и рамочное обрамление всей цепочки этих контекстов:

T / T / \_ V / T / \_ V / T / \_ V / T / \_ V / \_ V / T / V / T / V / V.

Очевидна симметричность обрамления начала и конца:

T / T — V / V;

перелом в середине — это обращение Ярославны, и виден глубокий внутренний ритм: чередование T и V. Это — один из многих внутренних ритмов «Слова».

Кроме того, эти 15 контекстов с темой Туги–Веселия имеют и ряд структурных особенностей:

1. В них много обращений —

*братие, братия, княже, господине, господина, княже Игорю.*

Это связано с общей эмоциональной окраской таких контекстов.

2. Эти контексты связаны с *уже*-ситуациями (см. выше о печальности, безысходности таких ситуаций).

*Уже* либо входит в эти контексты непосредственно:

*Уже бо, братие, невеселая година встала; Уже, княже, туга умь полонила; А мы уже, дружина, жадни веселия,*

либо присутствует где-либо в относительно близком контекстном окружении:

*А вѣстона бо, братие, Киевѣ тугою, а Черниговѣ напастьми — см. выше: Уже намъ своихъ милыхъ лад...*

*Уньша бо градомъ забралы, а веселие пониче... — см. выше:*

*Уже лжу убудиста;*

*Се у Римѣ кричатъ подѣ саблями половецкыми... — см. выше: А уже не вижду власти...*

3. Фразы именно с этими лексемами имеют максимальное число переключек, явных и неявных повторов, во всем тексте памятника.

№ 1:

*Чръна земля подѣ копыты костьми была посѣяна, а кровию поляна: тугою взыдоша по Руской земли — Немизѣ кровави брезѣ не бологомъ бяхуть посѣяни, посѣяни костьми рускихъ сыновѣ. Здесь совпадают: кровь, кости, посеян.*

№ 2:

*Ничить трава жалощами; а древо с тугою къ земли прѣклонилось. Пересекается с № 5, 9, 13. Ср. также: А древо не бологомъ листвие срони: по Роси и по Сули гради подѣлиша. А отсюда — велитъ послушати... и Посулию, и Сурожу...*

№ 4:

*...Печаль жирна тече средь Земли Руской. — ср.: Уже бо Сула не течетъ сребреными струями къ граду Переяславлю и Двина болотомъ течетъ онымъ грознымъ полочаномъ подѣ кликомъ поганныхъ. Этот текст в свою очередь пересекается с Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша.*

№ 5 связан с № 2., 9, 15.

№ 7:

*А мы уже, дружина, жадни веселия. См. все контексты с веселием.*

№ 9:

*Трубы трубятъ городеньскии. — ср. Трубы трубятъ въ Новѣградѣ.*

№ 11:

*В полѣ безводнѣ жаждею имъ лучи съпряже, тугою имъ тули затче — см. выше о четырех текстовых связях этого отрезка.*

№ 13:

*...и древо с тугою къ земли прѣклонилось. Пересекается с № 2, 5, 9.*

№ 14:

*Соловьи веселыми пѣснями свѣтъ повѣдаютъ — Щекотъ славий успе.*

№ 15:

*Страни ради, гради весели — практически связано нитями повторов и антитез со всем текстом.*

По поводу слова «страна» в последнем контексте, как будто бы не имеющего ассоциаций, важно отметить, что в русском языке страна имеет значение 'земля' и наоборот (Виноградова 1967, вып. 2, с. 125; 1978, вып. 5, с. 229).

Тема Земли так же сопутствует противопоставлению Веселия—Туги, как Солнце — противопоставлению Тьма—Свет, а Город — противопоставлению Человек—Природа.

№ 1:

*Чръна земля подѣ копыты... тугою възыдоша.*

№ 2:

*Ничить трава... с туюю къ земли преклонилось...*

№ 4:

*...тоска разлился по Руской земле, печаль жирна тече средь земли Руской.*

№ 12:

*...а Руской земли веселия.*

№ 13:

*...и древо с туюю къ земли прѣклонилось.*

Так, тема Веселия–Туги, помимо смысловой задачи, выполняет в «Слове» еще и композиционную функцию. Контексты с этими словами являются как бы итоговыми концовками, они разъединяют и соединяют, причем и настоящее с прошлым.

## Настоящее—Прошлое

Все сказанное и проанализированное выше в основном относилось к сюжету настоящего — походу князя Игоря Святославича против половцев. Однако система антитез-скреп, пронизывающая поэтическую ткань «Слова», все время уводила от этого основного сюжета, связывая настоящее и прошлое как очевидным, так и неочевидным образом. Прошлое — это прямые упоминания о князьях, воспевавшихся Бояном, — старом Ярославе, храбром Мстиславе, красном Романе, рассказы об Олеге Святославиче Черниговском и о Всеславе Брючиславиче Полоцком, печальная история гибели молодого князя Ростислава. Смысловые ассоциации возникают в тексте «Слова» не только из прямого соположения сюжетов. Как уже говорилось, по-лексемное соответствие соединяет бегущего в полуночной тьме Игоря, скачущего серым волком, и вещего кудесника Всеслава. Дерево с тугой склоняется к земле и при поражении войска Игоря, и при гибели юноши Ростислава. Игорь бежит из земли Половецкой:

*Тогда врани не граахуть...*

Это *тогда* связывается точной ассоциацией с другим *тогда* при Олеге Гориславиче:

*Тогда по Руской земли рѣтко ратаевѣ кикахуть, нѣ часто врани граяхуть, трупиа себѣ дѣляче.*

Олег Святославич мечемъ крамолу коваше и стрѣлы по земли сѣяше, также и князья-современники Игоря начяша сами на себѣ крамолу ковати. Так «поражение Игоря рассматривается как непосредственное следствие политики феодальных раздоров, начавшихся при Олеге» (Лихачев 1950, с. 14). Имя Олега звучит и в основном сюжете, сюжете настоящего: *Ольгово хороброе гнѣздо, Ольговици*. Посеянная костями, политая кровью и взошедшая печалью черная земля связывается через тот же образ — *посѣяни костями рускихъ сыновѣ* с битвой на Немиге. Соединяется не только печальное с печальным: Донец спасает, а Стugna погубила. *Рѣки мутно текутъ* перед поражением, а грозный Святослав



*взмути рѣкы побѣдой. Есть и чисто корневые переключки: бусовы врани — время Бусово — бусымъ влѣкомъ.*

Долгое время эти исторические экскурсы, обращения к прошлому, считались какой-то порчей рукописи, перепутанными листками.

Однако теперь ясно, что историческая линия в «Слове» представляет собой как бы «сюжеты в сюжете». Согласно общим законам поэтики, автор употребляет подобный прием неслучайно — столкновение сюжетов должно создавать дополнительный «сверхсмысл».

Противопоставление (и смысловое объединение) настоящего и прошлого может быть проанализировано для текста «Слова» (помимо указанных уже текстовых скреп) в трех аспектах:

1. На уровне самих изображенных событий, то есть как они вводятся в текст.

2. На уровне средств текстового перехода, то есть как осуществляется переход от настоящего к прошлому и обратно, с одной стороны, и как осуществляются переходы в основном сюжете, то есть в пределах настоящего, с другой стороны;

3. На уровне грамматических показателей, то есть в основном показателей глагольных форм.

Обратимся к каждому из этих трех уровней поочередно.

1. Описание прошедших событий может быть «подано» в тексте следующим образом: а) просто быть упоминанием, б) быть повествовательным отрезком, сообщающим о неких подлинных исторических событиях.

Ведущая линия прошлого — «княжеская». Эта княжеская линия представлена следующими текстовыми инкрустациями: 1) упоминанием «старых князей», 2) рассказом об Олеге Гориславиче, 3) рассказом о битве на Нежатиной Ниве и о Борисе Вячеславиче, 4) рассказом о победоносном походе Святослава Киевского, 5) о победе над Шароканем и Боняком, 6) о князьях Изяславе, Брячиславе и Всеволоде, 7) о весте Всеславе Полоцком, 8) о смерти юноши князя Ростислава. Особое место занимают «воспоминания» в обращении князя Святослава к остальным князьям.

В начале автор обещает рассказать *Отъ стараго Владимира до нынѣшняго Игоря*. Иногда предполагают, что Владимир — это Владимир Мономах, который тоже упоминается в «Слове» как *и сынъ Всеволожь Владимиръ по вся утра уши закладаша въ Черниговѣ*.

Но обратимся к двум отрывкам с «Владимиром»:

- 1) *отъ старого Владимира до нынѣшняго Игоря;*
- 2) *того старого Владимира нельзя бѣ пригвоздити къ горамъ киевскимъ; сего бо нынѣ сташа стязи Рюриковы, а друзии — Давидовы.*

В обоих отрывках, хотя и расположенных текстуально далеко друг от друга, повторяются те же лексемы: *стар-/нын-*. Существенна также номинация *того старого Владимира*, то есть кого-то, уже именно так и названного, тогда как *сынъ Всеволожь Владимиръ* снабжен персонифицирующим определением: «сын Всеволода», то есть персонаж индивидуализированный. Эти текстовые показатели настолько очевидны, что любой эксперимент с современным текстом, построенным по той же модели, показал бы тождество «того старого Владимира» с «тем старым Владимиром» и отдельность — Владимира Мономаха. Кроме того, автор обещает рассказать достаточно четко: от старого Владимира до нынешнего Игоря. Как кажется, даже слова «нынешний Игорь» отсылают к тому, первому, Игорю, деду старого Владимира и тем самым его подкрепляют. Иначе было бы как-то странно называть «своего» князя — нынешним Игорем. Если же Владимир — это Владимир Мономах, то многие князья: старый Ярослав, Мстислав Храбрый, Красный Роман, Борис Вячеславич, Святополк Изяславич, Всеслав Полоцкий, юноша Ростислав Всеволодович — оказываются как бы лишними для рассказа «предмономаховичами». Напротив, о времени от Мономаха до «нынешнего» Игоря сообщается очень мало.

Как и основной сюжет, исторический пласт имеет свою композицию. Он также пронизан системой антитез-скреп. Он имеет и свою ось симметрии, другую: не мольба Ярославны, а победоносный поход князя Святослава Киевского на половцев (1184).

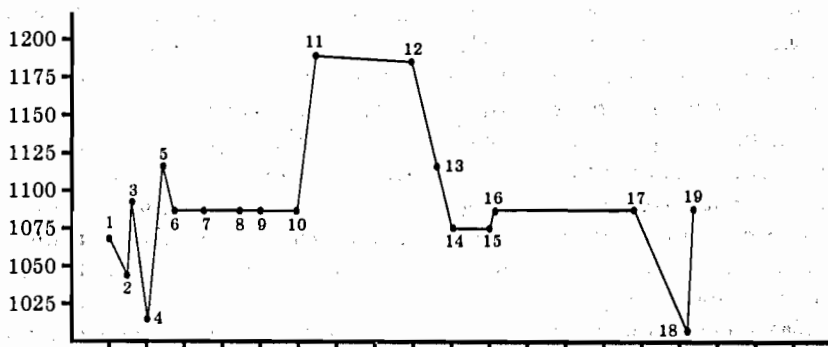
Нами была составлена в виде графика схема упоминания князей и текстовой позиции этого упоминания в «Слове». Даты реальных событий отмечались по вертикальной оси. В случае, если упоминалось только имя князя, то фиксировалась дата его смерти (эта условность, разумеется, могла нарушать строгость искомой корреляции), например, старому Ярославу — 1054 г., храброму Мстиславу — 1036 г., красному Романови — 1079 г. и т. д. Описание реальных событий фиксируется по их известным датам. По горизонталь-

ной же оси отмечалась протяженность (в словах) рассказа о данном событии. Например, упоминание о храбром Мстиславе — 8 слов, рассказ об Олеге Святославиче — 125 слов и т. д.

На этой же горизонтальной оси отмечалось только «историческое» время, время же основного сюжета, то есть похода Игоря, не фиксировалось. Таким образом, схема прошлого предстает в виде графика.

Рисунок демонстрирует — даже со всеми возможными коррективами, что система представления прошлого в «Слове» почти идеально симметрична. Центром являются победоносные походы князей (1184, 1183) — точки 11 и 12.

Обрамляющие низкие точки: 4 и 18 — это упоминания «старого Владимира», 1015 г. Слева и справа от них — резко повышенные точки: 3 (1079 г. — смерть красного Романа Святославича) и 19 (1093 г. — смерть юного князя Ростислава).



Самым интересным можно считать расположение по обе стороны от пика-оси симметрии — двух почти равно протяженных новелл: об Олеге Гориславиче (точки 6–10, включая упоминания Бориса Вячеславича, похороны Изяслава), и об оборотне-князе Всеславе Полоцком (точки 14–17). Здесь обращает на себя внимание многое. Они не только симметричны и равно длительны, но и начинаются, видимо, строго заданно: *Были вѣчи Трояни* — первый рассказ, *На седьмомъ вѣцѣ Трояни* — второй, то есть текстовая заданность этих начал (кто бы при этом Троян ни был!) несомненна. Центром первой истории

является битва на Нежатиной Ниве (Н-Н), центром второй — битва на Немиге (Н). Обе истории близки по хронологии. А именно: битва на Нежатиной Ниве, похороны отца Святополка, история с Борисом Вячеславичем происходят в 1078 г. Линия князя Всеслава от взятия Новгорода в до бегства князя из Киева — 1067–1078 гг. Именно обе эти истории перекликаются с настоящим максимальным числом текстовых скреп. Олег ковал крамолу, при нем не перекликались пахари — как и теперь. Всеслав, как и Игорь, мчался волком, исчезая в полночной мгле.

Эти истории связаны между собой рядом текстовых скреп, а не только несколько загадочным «трояновым» началом. Это — линия Ярослава Мудрого: *Минула лѣта Ярославля* (история Олега) / *разшибе славу Ярославу* (история Всеслава). Оба князя связаны перезвоном городов:

*Ступаетъ въ златъ стремя въ градъ Тьмутороканъ, той же звонъ слыша давный великий Ярославъ, а сынъ Всеволожь Владимиръ по вся утра уха закладаше въ Черниговъ* (Олег). *Тому въ Полотъскъ позвониша заутреню рано у святыя Софеи въ колоколы, а онъ въ Киевъ звонъ слыша* (Всеслав).

Обе истории включают образ кровавой земли, только в первой — это переход к настоящему, а во второй — в рассказе о битве на Немиге.

Специфическим и совпадающим образом включены обе истории и в текст основного сюжета. Выше говорилось о двух эмоциональных всплесках, двух резких проекциях личности (автора?). Они появляются именно после этих двух больших отступлений:

*...То было въ ты рати и въ ты плъкы, а сицей рати не слышано ... Что ми шумить, что ми звенить далече рано предъ зорями?*

— после рассказа об Олеге. И:

*О стонати Руской земли, помянувши пръвую годину и пръвыхъ князей!*

и, возможно, *На Дунаи Ярославнынъ гласъ слышит* (после рассказа о Всеславе Полоцком). Обе истории подключены к идеям основного сюжета не только печальными аллюзиями. У беспокойного Олега нет ничего сверхчеловеческого, колдовского:

*Он ступаетъ въ златъ стремянь.*

Он, князь, подобен Игорю до обращения Ярославны, в начале:

*Тогда възступи Игорь князь въ златъ стремянь.*

Всеслав же:

*скочи отъ нихъ лютымъ звѣремъ въ плъночи изъ Бѣлаграда,  
обѣсися синѣ мглѣ... скочи влѣкомъ до Немиги съ Дудуток.*

Это место помещено непосредственно перед обращением Ярославны и преображением Игоря, то есть это как бы предчувствие, предостережение.

Таким образом, характеристики Олега и Всеслава занимают строго определенное и важное место в идейной композиции «Слова». «Это не случайные вставки и лирические «отступления». Они находятся в органической связи с историческими воззрениями автора «Слова» (Лихачев 1950, с. 18).

Автор выполняет обязательство рассказать от старого Владимира до нынешнего Игоря. Но рассказывает он как бы по дуге: от старого Владимира к периоду 1078 г., затем к походам 1183–1184 гг. и опять — к старому Владимиру.

Продолжим цитату из Д. С. Лихачева: «В Олеге Гориславиче и во Всеславе Полоцком автором „Слова“ обобщены два крупнейших исторических явления: усобицы Ольговичей и Мономаховичей, и Всеславичей и Ярославичей. Вот почему характеристики этих князей занимают такое большое место в „Слове“» (там же).

Поэтому можно несколько иначе взглянуть на тезис о «неудачливом походе малозначительного князя». Последствия поражения Игоря свели на-нет все предыдущие победы русских. Достаточно вспомнить хотя бы о героической борьбе Переяславля Южного, о доблестном сражении с половцами его князя Владимира Глебовича (брата красной Глебовны), когда его, пронзенного тремя копьями, еле отбили у половцев. На помощь ему пошли Святослав и Рюрик, тогда половцы отступили и осадили город Римов. Часть осажденных вышла биться с половцами; остальных половцы либо убили, либо взяли в плен. Обо всем этом в «Слове» есть несколько строк:

Се у Римъ кричатъ подъ саблями половецкыми,  
а Володимиръ подъ ранами.  
Туга и тоска сыну Глѣбову!

Поражение Игоря знаменовало собой исторический уход со сцены целой ветви князей Рюриковичей, претендовавшей на господство, — ветви беспокойных Ольговичей, шире — черниговской ветви. См.: *Ольгово хороброе гнѣздо; Ольговичи, храбрые князи, dospѣли на брань*. Падала и мощь Киева, снижалось значение Чернигова.

О важности этой позиции Ольговичей написано в интересной статье о «ложной» легенде о Всеволоде Юрьевиче Суздальском Большое гнездо (Альшиц 1958). В XVI веке составлялась Шестая степень Степенной книги: «О преславном великом князе Всеволоде Георгиевиче». Нужно было показать «непрерывность русского самодержавия», прямой и естественный переход от самодержавия Киевского, через Владимиро-Суздальское, к Московскому». Главный сюжет легенды — это успешный поход Всеволода на половцев, как Ольговичи позавидовали ему и как он и Роман Волынский выручили несчастных пленников. Но на самом деле этого спасения не было. В легенде Всеволод превращался в общерусского правителя. А Святослав грозный Киевский (его четвероюродный брат) в легенде становится его сыном. Князь Роман — тоже Мономахович и родственник Всеволода по жене. В «Слове» Святослав говорит о нем *Не мыслю ти прелѣтети издалеча*. В легенде он помогает. Интересно: что жило в сознании авторов Степенной книги — передаваемые факты истории, летопись, возможно, где-то таившийся текст «Слова»?

Во всяком случае, «отношение между „Словом о полку Игореве“ и легендой о Всеволоде такое же, как между голосом и эхом. Второе не может возникнуть само по себе, — оно отголосок первого, но отголосок искаженный» (там же).

2. Связи между прошлым и настоящим передаются и средствами чисто текстовых переходов, стыков настоящего и прошлого в их текстовом воплощении. В терминах лингвистики текста можно говорить о «малом текстовом пространстве» и «большом текстовом пространстве». В малом текстовом пространстве смысловые связи осуществляются непосредственно через контакт предложений, их последовательный строй обеспечивает смысл в целом. Так написаны летописи, так писались повести даже в XVII веке. «Большая текстология» — это текстовые связи всего произведения, это перекличка концов и начал, это резкие переходы от одного действия к другому, это текстовые намеки начала, разгадываемые только в конце.

Кинематография и литература XX века — это, как правило, искусство «большой текстологии». Это захватывающее зрителя параллельное действие, возникающее без плавных переходов. Это «монтаж», продемонстрировавший, что при соединении, казалось бы, разнородного, возникает новый, более глубокий, смысл, порожденный ассоциацией. Все это есть в «Слове», оно близко поэтике XX века. Оно бесконечно кинематографично, как, может быть, вообще кинематографично Средневековье с его чувством преклонения перед пространством и временем и значимости перемещения в том и другом.

В «Слове» нет временных придаточных — самого надежного грамматико-синтаксического средства демонстрации перехода от одного времени к другому. Нет и временной прокладки — наречия *еще*, суть которого в некотором продлении действия, в цеплянии за него.

Переходы от одного временного состояния к другому в «Слове» можно объединить в три группы:

- 1) переход от настоящего к настоящему;
- 2) переход от настоящего к прошлому;
- 3) переход от прошлого к настоящему.

В пределах настоящего выделяются большие события, как бы совершенно новые эпизоды. Тут характерны именно «монтажные» переходы — резкие, глобальные события-фразы. Например:

*Трубы трубають въ Новѣградѣ, стоять стязи въ Путивлѣ — Игорь къ Дону вои ведетъ — Длѣго ночь мръкнетъ — Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо — Ярѣ туре, Всеволоде, стоиши на борони — На Дунаи Ярославнынъ гласъ ся слышитъ — Прысну море полунощи, идуть сморци мъглами — Погасоша вечеру зори. Игорь спитъ, Игорь бдитъ — Солнце свѣтитъ на небесѣ, Игорь князь въ Руской земли.*

Таковы переходы основной линии, похода Игоря, разделяемой на крупные эпизоды. В этих рамках осуществляются более дробные переходы к мелким эпизодам:

*Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце — Тогда възступи Игорь князь въ златѣ стремьнь — Съ зарания въ пятокъ потопташа поганья плзкы половецкыя — Другаго дни велми рано кровавыя зори свѣтѣ повѣдають — Что ми шумить, что ми*

*звенить далече рано предъ зорями? — И ркоша бояре князю — Тогда великий Святославъ изрони и так далее.*

Интересно, что в этих случаях связующим звеном, как правило, является временной показатель типа *тогда*.

Параллельно с линией князя Игоря, его действий и действий его близких в «Слове» на уровне настоящего проходят еще две сюжетных линии: 1) линии других людей; 2) линии глобального состояния вещей природы, человеческой деятельности.

Линия других актантов-действующих лиц вводится в «Слове» через союз-партикулу *а*. Именно это начальное, а не присоединительное *а*, скорее, противопоставительное, и создает «кинематографичность» параллельного действия:

*А половцы неготовами дорогами побѣгоша къ Дону великому — А вѣстона бо, братие, Киевъ тугою, а Черниговъ напастьми — А Святъславъ мутенъ сонъ видѣ — А не сорокы втроскоташа: на слѣду Игоревѣ ѣздитъ Гзакъ съ Кончакомъ.*

В данном тексте различие *а* и *уже* — это различие активного и пассивного состояния. В соответствии с этим, естественно, что в конструкциях с *уже* субъект выражен неодушевленным именем: абстрактным существительным, топонимом или гидронимом. Или само это высказывание синтаксически безлично:

*Уже бо бѣды его пасетъ птицъ по дубию; Уже бо, братие, невеселая година вѣстала, уже пустыни силу прикрыла; Уже дѣскы безъ кнѣса в моемъ теремѣ златовръсѣмъ; Уже туга, княже, умъ полонила; Уже намъ своихъ милыхъ ладъ ни мыслию смыслити, ни думою сдумати; Уже бо Сула не течетъ сребренными струями къ граду Переяславлю, и Двина болотомъ течетъ онымъ грознымъ полочаномъ подѣ кликомъ поганныхъ.*

Естественно таким образом, что комбинация активности и статальности при описании ситуации в целом должна выражаться через *а + уже*:

*А мы уже, дружина, жадни веселия! А уже не вижду власти сильного, и богатого, и многоволя брата моего Ярослава.*

Переход от настоящего к прошлому оформляется более традиционно:



*Были вѣчи Трояни, минула лѣта Ярославля; Были плѣци Ольговы, Олга Святѣславличя; Тии бо два храбрая Святѣславлича, Игорь и Всеволодъ уже лжу убудиста, которую ту бѣше успилъ отецъ ихъ Святѣславъ грозный великий киевский; На седьмомъ вѣцѣ Трояни врѣже Всеславъ жребий о дѣвицю себѣ любу; Не тако ли, рече, рѣка Стugna...*

(как говорилось выше, упоминания о прошлом в «Слове» часто как бы «вкраплены» в ткань основного сюжета).

Текстовыми пояснениями отмечены и переходы от прошлого к настоящему:

*То было въ ты рати и въ ты плѣкы, а сицей рати не слышано! О стонати Руской земли, помянувшѣе прѣвую годину и прѣвыхъ князей!*

Таким образом авторская эмоциональность отдана резким, внезапным, без текстовых спаек, переходам от эпизода к эпизоду, от одного лица к другому, переносам в пространстве, относящимся к основному сюжету. Менее эмоциональными и даже как бы медитативно простодушными кажутся начало и конец текста, повествующие о «славе» князьям:

*Не лѣпо ли ны бѣшетъ, братие, начяти старыми словесы... они же сами славу княземъ рокоташу — Пѣше пѣснь старымъ княземъ, а потомъ молодымъ пѣти: «Слава Игорю Святѣславличю, буй туру Всеволоду, Владимиру Игоревичу!».*

Эта архаическая манера замыкает стилистическое кольцо (выше уже говорилось о дугообразной форме представления прошлого).

Лингвотекстологическим показателем того, принадлежит ли событие абсолютному настоящему или тому настоящему, которое связано с прошлым, являются частицы, семантика которых связана с нашим фоновым знанием.

То есть можно говорить об определенности события.

Так само событие может быть представлено непосредственно дейктически:

*Се вѣтри, Стрибожи внуци, вѣютъ съ моря стрѣлами на храбрыя плѣкы Игоревы.*

Оно может быть представлено как результат предшествующего действия:

*Уже снесся хула на хвалу, уже тресну нужда на волю, уже  
връжесе Дивь на землю.*

Действие может восприниматься как некий результат:

*Начяти же ся тѣи пѣсни по былинамъ сего времени.*

Событие может быть подано как уже известный факт, со ссылкой на непосредственность восприятия:

*Помняшетъ бо, рече, пѣрвыхъ временъ усобицѣ.*

Наконец, событие может утверждаться и как факт, но с некоторой презумпцией его оспаривания:

*Хошу бо, рече, копие приломити конецъ поля Половецкаго.*

Оно может представать и как причина предшествующего события:

*Игорь плѣкы заворочаетъ: жаль бо ему мила брата Всеволода.*

Во всех примерах, приведенных выше, тип определенности излагаемого события формирует одна какая-либо частица: *се, уже, же, бо*. При помощи этих частиц событие преподносится то как абсолютно автономное настоящее, то как соотносимое с неким фондом прошлого. Более сложную семантику представляемого события создают в «Слове» комплексы частиц. Это может быть семантика: общеизвестное + дейктическое:

*Се бо два сокола слѣтѣста съ отня злата стола; Се бо готския  
красныя дѣвы въспѣша на брезѣ синему морю.*

Или: общеизвестное + результативное:

*Уже бо, братие, невеселая година вѣстала, уже пустыни силу  
прикрыла!*

При этом обращает на себя внимание тот факт, что в указанные комплексы актуализирующих частиц непременно входит частица *бо*, по своему значению соотносящая сообщаемый факт с общеизвестным фондом знаний. Интересно, что в издании 1800 г. в переводе именно эта частица часто бывает опущена, хотя иногда и заменяется на сходную по семантике частицу *ибо*. Приведем переводы указанных выше примеров с *бо*:

*Памятно намъ по древнимъ прѣданіямъ, что повѣдая о каком-либо сраженіи; Хочу, сказал он, переломить копье на том краю поля половецкаго; Игорь двинулся со своими полками: жаль ему милаго брата Всеволода; Слетѣли два сокола съ золотого родительскаго престола; Раздаются пѣсни Готфскихъ красныхъ дѣвицъ; Невеселая уже, братцы, пора пришла, пала въ пустынь сила многая.*

Можно предположить, что эта, явно ощущавшаяся автором, связь настоящего со знанием непосредственно или давнего прошедшего, для переводчиков издания 1800 г. уже ощутимой не была.

3. Последний из означенных показателей соотношения прошлого и настоящего в «Слове» — это корреляция форм глагольного времени, непростая и неоднозначная. Нельзя сказать про «Слово», что прошедшее время глагола всегда соотносится с прошлым, а настоящее относится только к основному сюжету. Например, в основном пласте мы видим:

*А половци неготовами дорогами побѣгоша къ Дону великому, кричатъ тѣлѣгы полунощы, рцы, лебеди роспущени и т. д.*

Или, также в основном пласте:

*Что ми шумить, что ми звенить далече рано предъ зорями: Игорь плѣкы заворочаетъ: жаль бо ему мила брата Всеволода. Бишася день, бишася другой, третьяго дни къ полуднию падоша стязи Игоревы.*

Также и в отношении к прошлому можно увидеть такое же смешение глагольных времен (точнее их различие в контактных высказываниях):

*Отвори врата Новуграду, разшибе славу Ярославу, скочи влъкомъ до Немизи съ Дудутокъ. На Немизѣ снопы стелютъ головами, молотятъ чеши харалужными.*

Но также неверно было бы утверждение, что при употреблении времен в «Слове» пласты настоящего и прошлого смешиваются. Напротив, они дифференцируют настоящее и прошлое очень строго (будущее время в «Слове» представлено только одной формой: *Почнутъ наю птици бити въ полѣ Половецкомъ*). Этот памятник не имеет ориентации в будущее, он обращен в давнее прошлое — исто-

рический пласт, и недавнее — основной сюжет. Именно в пределах этого, недавнего, прошлого, то есть основного сюжета, действует время глагола, которое мы считаем смысловой точкой отсчета. Это — настоящее время.

Настоящее время и примыкающий к нему по функции инфинитив употребляются в «Слове» в следующих текстовых ситуациях:

- 1) в начале некоторого нового смыслового отрезка при переключении к основному сюжету — походу Игоря;
- 2) в конце подобного отрезка, как бы создавая рамку, границу, для перехода к новому эпизоду;
- 3) в начале и конце описываемых отрезков, особенно при изложении развернутых сцен;
- 4) в виде серийного настоящего — сплошного перечня форм в презентном статусе;
- 5) при насыщенно эмоциональном описании ситуации в целом.

Итак, настоящее время — это время глагола, объединяющего обе эпохи, время, итога, зачина и непосредственного восприятия. Приведем примеры, где через настоящее время фиксируются начала новых ситуаций и их продолжения:

*Длѣго ночь мръкнетъ — запала — покрыла — успе — убуди — прегородиша; Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо — залетѣло — было;*

концы изображаемой сцены:

*вступи — поѣха — заступаше — убуди — вста — Дивѣ кличетъ врѣху древа, велитъ послушати;*

рамочное обрамление ситуаций:

*уже бо Сула не течетъ сребреными струями и Двина болотомъ течетъ — позвони — притрепа — притрепанъ — рекъ — не бысть — изрони — пониче — трубы трубять городеньскии.*

Серийное употребление настоящего времени — это всегда описание чего-то яркого, непосредственно стоящего перед глазами:

*Солнце свѣтитъ на небесѣ — Игорь князь въ Руской земли — поютъ — вьются — ѣдетъ.*

Особенно ярко выступает настоящее серийное при описании битвы:

*Другаго дни велми рано кровавыя зори свѣтъ повѣдаютъ — идутъ — хотятъ — трепещутъ — бити — итти — приламати — потручати. ...Яръ туре Всеволоде! стоиши на борони — прыщещи — гремлеши — поскочяше — лежатъ.*

Как видно из примеров, настоящее время вообще и серийное настоящее, в особенности, скорее, семантически связаны с основным сюжетом, а не с исторической линией. Но здесь есть одно исключение — описание битвы далекого прошлого, битвы на Немиге:

*На Немизѣ снопы стелютъ головами, молотятъ чепи харалужными, на тоцѣ животъ кладутъ, вѣютъ душу отъ тѣла.*

Здесь противопоставление основной и побочной линий нарушается ради иной оппозиции: битва — покой. Видно, что издатели памятника в 1800 г. не могли понять нагрузку настоящего времени при этом противопоставлении. Вот, например, переход от исторической новеллы об Олеге Гориславиче к настоящему времени, отмеченный в памятнике презентными формами:

*Но что за шумъ, что за звукъ так рано, до зари утренней? Игорь двинулся со своими полками: жаль ему милаго брата Всеволода.*

В издании 1800 г. при переводе нарушена и серийность настоящего времени при описании битвы:

*Такъ бывало во время прежнихъ браний и отъ тогдашнихъ войскъ, а такого сражения еще и не слыхано, чтобъ съ утра до вечера, съ вечера до свѣта летали стрѣлы каленыя, гремѣли сабли объ шлемы, трещали копыя булатныя въ полѣ незнаемомъ среди земли Половецкой.*

Итак, именно настоящее время в «Слове» «свивает оба полы времени», противопоставляя действие и битву — покою. С. П. Обнорский приводит количественные характеристики употребления прошедших времен в «Слове»: 155 случаев аориста, 40 случаев имперфекта, 25 — перфекта, 1 — плюсквамперфекта (Обнорский 1946, с. 158–159).

Функции и смысловая нагрузка глагольного времени в «Слове» были детально проанализированы американской слависткой Е. Чвани (Chvany 1980). Как пишет Е. Чвани, такая смена времен не типична для древнерусской литературы, это особенность именно «Слова». Задача автора — художественными средствами осмыслить и передать историю, как бы уже известную читателю; большая часть рассказываемой истории проходит перед нашими глазами.

Аорист, по ее наблюдениям, создает нить нового сюжета, он «ведет» рассказ, даже события прошлого представляя читателю как будто новую информацию. Однако цепь аористов постоянно прерывается перфектом, соотносящимся с фактами прошлого, известными и рассказчику, и читателю. Имперфект замедляет действие, иногда собирая в серии пучки медленно разворачивающихся действий. Настоящее время — это представление событий, как бы проходящих перед нашими глазами. Е. Чвани называет это «драматическим» (сценическим) настоящим. Оно употребляется в двух различных функциях: сиюминутной, приближающей действие к зрителю, и, напротив, широкой, обобщающей, охватывающей большую панораму событий.

Д. С. Лихачев писал о неизбежности трагических событий, передаваемых через инфинитив:

*Быти грому великому! Итти дождю стрѣлами!*

Об этом же ощущении печальной неизбежности при инфинитиве пишет и Е. Чвани. Итак, движущим стержнем сюжета она считает цепь аористов. Они кончаются тоном угрозы: это разговор Гзак и Кончака — *Рече — И рече*. Счастливое возвращение Игоря и здравица князьям дается в тексте в драматическом настоящем. «Поэтому повесть в целом как бы не имеет счастливого конца», — заключает Е. Чвани.

Ко всему, сказанному о функции глагольных времен в «Слове», хотелось бы добавить еще одно наблюдение. В употреблении глагольных времен в их проекции на сюжет как будто бы намечается одна странность. События основного сюжета, похода Игоря, описываются таким образом, что то, что было до побега Игоря: битва Игоря с половцами, его плен, его побег — предстают как единый живой сюжет, а печальные последствия поражения Игоря — как что-то очень отдаленное во времени и очень протяженное во времени же. А между тем все события «Слова» как будто бы уклады-

ваются в очень короткий отрезок времени. Но вот мы видим картину печальную и психологически длительную:

За нимъ кликну Карна и Жля поскочи по Руской земли,  
смагу людемъ мычючи въ пламянѣ розѣ.

Жены руския въсплакавшись, аркучи:

Уже намъ своихъ милыхъ ладъ

ни мыслию смыслити,

ни думою сдумати,

ни очима съглядати,

а злата и сребра ни мало того потрепати...

...Тоска разлися по Руской земли,

печаль жирна тече средь земли Руский.

А князи сами на себе крамолу коваху,

а погании сами,

побѣдами нарищуце на Рускую землю

емляху дань по бѣлѣ отъ двора...

По Руской земли прострошася половци,

акы пардуже гнѣздо.

...Уже снесеса хула на хвалу,

Уже тресну нужда на волю,

Уже врѣжеса Дивь на землю...

Наниче ся години обратиша.

Се у Римъ кричатъ подъ саблями половецкими,

А Володимиръ подъ ранами.

...А древо не бологомъ листвие срони:

по Рси и по Сули гради подѣлиша...

Несомненно, что эта длительная картина, с замедляющими действие повторами, дается автором преднамеренно. Создается впечатление широкой исторической перспективы, уходящей в прошлое Русской земли, мощи киевского княжества — уже как бы вслед за эпизодом с побегом Игоря — а ведь Игорь возвращается потом, после всех этих глобальных событий.

Так, создается и впечатление, что эта грустная общая картина — это тоже прошлое, взгляд из какого-то далека, взгляд человека — современника событий, но уже успевшего много понять и многое осмыслить.

## Автор «Слова» — Боян

Текст «Слова» начинается с профессиональной задачи: *лепо* или *нелепо* писать по-старому? Можно сказать, что вызов, опираясь на свою профессиональную подготовку, бросают две личности: автор «Слова» и Игорь. О культе Бояна в конце XVIII в. и начале XIX в. будет говориться во второй книге, так же, как и об отношении к нему А. С. Пушкина, но уже сейчас необходимо сказать, что современники увидели в «Слове» прежде всего — Бояна.

«...Два года тому назад открыли в наших архивах отрывок поэмы, под названием Песнь Игоревых воинов, которую можно сравнить с лучшими Оссиановыми поэмами и которая написана в XII веке неизвестным сочинителем. Слог, исполненный силы, чувства величайшего героизма, разительные изображения, почерпнутые из ужасов природы, составляют достоинства сего отрывка, в котором поэт, представляя картину одного кровавого сражения, восклицает: „Увы, чувствую, что кисть моя слаба, что я не имею дара великого Бояна — сего соловья времен прошедших“. Следовательно, и до него были в России великие поэты, которых творения поглощены веками. Летописи наши не говорят об этом Бояне, и мы не знаем, когда он жил и когда пел. Но это почтение, воздаваемое его дарованиям таким поэтом, заставляет сожалеть о потере его творений!», — писал Н. М. Карамзин.

Мнение о том, кто же такой Боян и был ли он, до сих пор высказываются самые разнообразные (см.: Энциклопедия, т. 1, с. 147–153), трудно даже сказать, понимали его как индивидуальность, или как имя нарицательное — от глагола *баяти*. Так, у А. С. Пушкина (см. далее) есть и обе трактовки. Вс. Миллер считает его лицом обобщенно-поэтическим, а само имя — болгарским. Ю. Венелин предполагал, что это болгарский князь Боян Владимирович (умер в 931 г.), слышавший в народе колдуном. А. Вельтман предположил, что это имя Яна Вышатича (*Бо Янъ*). Однако ряд достоверных данных свидетельствует о том, что само имя Боян в Древней Руси существовало.

Сложен и запутан вопрос о том, что именно из высказываний Бояна действительно цитируется в «Слове» — от минимизирован-



ного числа «припевок» до гипотезы о том, что большая часть «Слова» есть новая роспись по канве текста Бояна, посвященного Святославу Ярославичу и его сыновьям и написанного за сто лет до похода Игоря (А. Л. Никитин).

Менее важен для наших задач и детально обсуждаемый вопрос о локальной принадлежности Бояна — где он жил и песнотворцем какого князя он был.

Интересно, пожалуй, следующее: Бояна признали сразу и в существование его поверили, по сути ничем не верифицированные ссылки на него подтверждения не потребовали. Однако чем больше возможных переключек и параллелей со «Словом» находят в текстах самых достоверных, тем жарче становятся споры относительно аутентичности «Слова». Поистине *Nabent sua fata libelli!*

Однако, существует точка зрения, что Боян — это выдумка автора, что он приписывает ему пророчества, которые как бы не берет на себя, что само имя *Боян* выдуманно автором по модели *stajani* — *Stojan* (Schütz 1968). Шютц считает также, что Велес — это характеризующее и мало значащее «великий» от *vel-ji*, где *sъ* — суффиксальное наращение.

Напротив, имя *Боян* возводится к алтайскому имени нарицательному, обозначавшему барда, вещуна, оборотня, мага (иногда это прозвище могло становиться именем собственным). «Этот облик унаследован вещим Бояном „Слова“ и созвучной легендой о сыне Симеона Болгарского, маге, „способном превращаться в волка и других зверей“: запись Лиутпранда именуется его Баяном, а другие источники — Вениамином, и это имя традиционная библейская ассоциация связывает опять-таки с волком» (Якобсон 1958, с. 110). Согласно А. Соловьеву, *Боян* — имя восточного происхождения, известное славянам с VII века до XIII в. и означающее вдохновенного рапсода, осененного «божественным» (*devin*) даром (Soloviev 1964, с. 55). Он не согласен с тюркоориентированной версией (Menges 1951) о том, что *Боян* соотносится с тюркско-татарским *бан*, то есть «богатый».

Наконец, несомненное влияние Хроники Манассии на поэтику «Слова» привело ряд авторов к идее, что Боян вставлен автором вместо Гомера, упоминаемого Манассией. Тогда, в случае принятия такой гипотезы, проясняется и слово *Троянь* (это прилагательное от Троя). См. об этом: Якобсон 1958, с. 108; Гаген-Торн 1976; Soloviev 1964).

Несомненность опоры на великого предшественника, то есть в данном случае на Бояна, видят и в слове *почнемъ* в начале текста (Левашева 1983), так как в древнерусском языке *почати* означает «не только приступить к действию», но и «обратиться к истокам чего-либо, к самому исходному моменту» (там же, с. 123).

Спорным остается даже и вопрос о том, был ли Боян единственным великим поэтом-предшественником автора «Слова». Фраза *Рекъ Боян и ходы на Святъславля пѣснотворца стараго времени Ярославля Ольгова когана хоти* (одно из самых «темных» мест в «Слове») расшифровывалась некоторыми учеными как упоминание о двух певцах: Бояне и Ходыне. И. П. Смирнов считает, что идея двух певцов согласуется с глобальной концепцией парности, конъюнктивности, характеризующей и древнерусскую литературу, и культуру в целом (Смирнов 1991). Д. С. Лихачев не называет имени второго конкретного певца, но считает, что в самом тексте «Слова» есть внутренний диалогизм, что оно рассчитано на исполнение двумя певцами, в двух разных манерах, архаической, украшательской, и второй, более сдержанной, фактически повествовательной (Лихачев 1984).

Не считая возможным обсуждать вопрос о легендарно-мифическом Ходыне, остановимся на бесспорном для текста Бояне.

Перед современным читателем при анализе его образа встают три простых вопроса:

1. Можно ли себе представить, как на самом деле относился автор «Слова» к Бояну?
2. Как выглядят Боян и его творческий метод, исходя только из текста «Слова»?
3. Что мы сейчас можем сказать об этом поэтическом споре?

Как уже говорилось, многие в тексте «Слова» прежде всего увидели Бояна, во-первых, и глубочайшее преклонение перед ним автора; во-вторых. Для М. А. Максимовича «Слово о полку Игореве» важно «как единственный источник, в котором сохранилось известие о славном вещем Бояне... Он (автор. — Т. Н.) так любит, так величает Бояна, как Песнотворца старого времени, прежних князей и прежней славы Русской» (Максимович 1836, с. 457). Как считает Вс. Миллер, автор полностью следует за направлением Бояна: «Начав во вкусе Бояна, автор должен был выдержать направление и кончить тем же почтенным именем» (Миллер 1877, с. 125). Таким образом, «постоянно находились критики, которые, говоря о Боя-

не, оставляли академическую сдержанность и преисполнялись питетически восторгом, Тогда все, что сказано в „Слове“ о Бояне, понималось как собрание комплиментов, идущих один за другим со все нарастающей интенсивностью» (Шарыпкин 1976, с. 15).

В последнее время все больше ученых соглашается с тем, что автор спорит с Бояном, не принимает его манеру. Наиболее отчетливо эту точку зрения высказал А. С. Пушкин (см. по этому поводу специальный раздел в второй части книги). Так, первую фразу «Слова», обычно считающуюся вопросительной:

Не лѣпо ли ны, бяшетъ, братие,  
начяти старыми словесы  
трудныхъ повѣстий о пълку Игоревѣ,  
Игоря Святѣславлича?

Пушкин понимает как утвердительную, с утвердительным *ли*. «Стихотворцы никогда не любили упрека в подражании, и неизвестный творец „Слова о полку Игореве“ не преминул объявить в начале своей поэмы, что он будет петь по-своему, по-новому, а не тащиться по следам старого Бояна». Именно литературной полемикой считают начало и зарубежные слависты (Braun 1966, Braun 1968). Спор с Бояном считает и смысловым центром «Слова» Н. Гаген-Торн (Гаген-Торн 1976). Этот спор с Бояном проходит через весь текст «Слова»: поэма начинается Бояном и кончается Бояном. «Такая рефлексия, сколько известно, несвойственна народной поэзии», — замечает А. А. Потебня.

Эпоха песнопения Бояна как будто бы вполне определена: он воспевал битву Мстислава с Редедей Касожским (1022), старого Ярослава (умер в 1054 г.), красного Романа (умер в 1079 г.), Всеслава Полоцкого (умер в 1101 г.). Считают, что он был певцом и Олега Святославича, утвердившегося в 1094 г. на черниговском престоле.

Итак, хотя автор был отделен от него более, чем столетием, он спорит с Бояном.

Посмотрим сначала, как он характеризует его манеру и как он его именует.

Автор сообщает, что песнь должна начаться по былинам сего времени, а не по замыслу Бояна. И далее существенной представляется частица *бо*: *Боянъ бо въщій, аще...* Частица *бо* — поясняющая. Может быть, она тут является ключом к пониманию текста, так не нужно петь слогом Бояна, потому что он пел следующим обра-

зом: он растекался мыслию по древу, серым волком по земле, сизым орлом под облаками. Е. Хофман обращает внимание на то, что Боян в тексте часто как бы «окружен животными» (Hofman 1923). Он пускал десять соколов на стаю лебедей. Тому соколу, который долетал до лебеди, та и пела песнь. Но это были не соколы, а его вещице персты, которые он на живая струны възкладаше; они же сами княземъ славу рокотаху. Струны рокотали сами, соколиный полет не имел заданного порядка. Создается впечатление некоторого отсутствия творческих мук. Далее автор показывает, как мог бы Боян пропеть песнь Игорю — *Не буря соколы занесе чрезъ поля широкая; галицы стады бѣжать къ Дону великому*. Отрицательные сравнения с параллелизмом характеризуют, как правило, архаическую фольклорную манеру повествования, в «Слове» они отсутствуют, кроме: *А не сорокы втроскоташа, на слѣду Игореву ѣздитъ Гзакъ съ Кончакомъ*. Е. Хофман также говорит о характерной для Бояна бинарной модели, то есть параллелизме однородных членов, даже с повторениями лексем. Сравнения с животными всегда парны. Возможны для него параллельные структуры и трехчленные, и даже четырехчленные. М. Браун считает манеру Бояна слишком «орнаментальной» и слишком «метафорической».

Автор пишет о возможном начале *Пѣти было...* И далее *Чи ли възспѣти было, вѣщей Боянъ, Велесовъ внуче...* Инфинитив обозначает должествование, надлежащность. Таким образом — это как бы приглашение к новой манере — «А, может быть, лучше было бы воспеть так-то...». Далее следует:

Комони ржуть за Сулою — звенить слава въ Киевѣ;  
Трубы трубить въ Новѣградѣ — стоять стязи въ Путивлѣ...

(см. во второй книге анализ этого фрагмента А. С. Пушкиным как демонстрации именно этой новой, «авторской» манеры).

В качестве именно «бояновского стиля» в «Слове» демонстрируется тяга к афористике. Бояну приписывается суждение о Всеславе Полоцком:

Ни хитру, ни гораду,  
ни птицю гораду  
суда Божиа не минути.

Вс. Миллер замечает по поводу этой фразы: «Ему (Бояну. — Т. Н.) приписывается пословица, одно из тех бесчисленных изре-

чений житейской мудрости, которых авторы никому неизвестны» (Миллер 1877, с. 127). Последнее высказывание Бояна: *Тяжко ти головы кромѣ плечю, зло ти тѣлу кромѣ головы*. Трудно представить себе, что даже в XII веке такое высказывание могло казаться мудрым и/или оригинальным. В уже упоминавшейся работе Е. Хофман именуется пословицы-максимы Бояна слишком уж тривиальными (кларр).

Как же сам Боян именуется? Сначала он — Боян — *вещий*. Он соловей старого времени, внук Велеса. Правда, И. П. Смирнов полагает, что термин «внук», как правило, в «Слове» несет негативную окраску, и это не похвала (Смирнов 1991, с. 44).

Во второй половине текста он уже *смысленый*. Его сообразительность (то есть смышленость) состоит в создании предсказания о том, что Божьего суда никому не миновать. В самом конце текста он уже называется *пѣснотворцемъ стараго времени*. Постепенное снижение этих номинаций кажется неслучайным.

Боян — вещий, ведающий, все знающий, прорицатель. И в то же время, как он говорил, он помнил усобицы былых времен: *Помняшетъ бо, рече, пѣрвыхъ временъ усобицѣ*. Это *рече* заставляет задуматься над вопросом, а помнил ли он их на самом деле? А, может быть, его панегирики были столь трафаретны, что, в сущности, годились для любого князя. «И все-таки в Бояновых песнях, обращенных к князьям, не было порывов романтической фантазии, философской глубины или лиризма. Содержание этих песен, относившихся к самому консервативному жанру скальдической поэзии, скучно и трафаретно, окаменело-схематично и стереотипно» (Шарыпкин 1976, с. 21).

Именно опираясь на художественные критерии, А. Н. Веселовский считал Бояна не реальным лицом, а болгаро-византийской моделью-маской: «Главный аргумент против русского Бояна — это тип искусственного, школьного песнотворца, каким он нам является» (Веселовский 1877, с. 279).

Итак, несомненно однако, что реальный Боян был придворным поэтом и воспевал князей. А. Соловьев уверен в том, что объекты его возвеличения были людьми достойными (Soloviev 1964, с. 51).

Отвлекаясь от решения не выходить за пределы текста, посмотрим, кого же он воспевал — как сообщает нам об этом автор. Это: старый Ярослав, храбрый Мстислав и красный (красивый) Роман.

Ярослав и Мстислав были родными братьями. Роман был внуком Мстислава, то есть внучатым племянником Ярослава. Оба брата враждовали вплоть до кровных битв — например, битвы при Листвене 1024 г., когда Ярослав бежал. Роман Красивый привел на Русь половцев.

Итак, Боян воспевал следующих персонажей: двух ненавидящих друг друга братьев, и потомка одного из них, приведшего на Русь врага.

Мстислав именуется «храбрым», Какова же его храбрость? Приводим рассказ об упомянутой в тексте его битве с Редедей Касожским в русском переводе Д. С. Лихачева:

*Сказал Редедя Мстиславу: «Чего ради будем губить мы наши дружины? Соидемя и поборемся сами, и, если одолеешь ты, то возьмешь имущество мое, и жену мою, и детей моих, и землю мою; если я одолею, то я возьму твое все.» И сказал Мстислав: «Да будет так». И сказал Редедя Мстиславу: «Не оружием будем биться, но борьбою». И схватились бороться крепко, и в долгой борьбе стал изнемогать Мстислав, ибо был велик и силен Редедя. И сказал Мстислав: «О пречистая Богородица, помоги мне! Если же одолею его, воздвигну церковь во имя твое», И, сказав так, бросил его на землю. И выхватил нож, и зарезал Редедю...*

(Памятники литературы Древней Руси. 1978, с. 161)

Так, неверный слову, побеждает обманом Мстислав. Автор ведь говорит *зареза*, а не какой-нибудь другой синоним.

Обратимся к триаде князей в «Слове», противопоставляемых таким образом этой триаде. Это — тоже два брата, и потомок одного из них и племянник другого: Игорь, Всеволод и Владимир. Братья нежно любят друг друга, дружны, и в тексте это подчеркивается: *Одинъ братъ, одинъ свѣтъ, свѣтлый ты, Игорю! Оба есѣ Святъславличи!* Таково же и отношение Игоря к брату: *Игорь плѣкы заворочаетъ: жаль бо ему мила брата Всеволода.* Храбрость буй-тура Всеволода безупречна, и его воинская отвага описывается подробно и восторженно.

Итак, образ Бояна в тексте как будто бы снижается. Но остается соперничество авторское. Примечательно, что начальные контексты, связанные с Бояном, автором потом дублируются и редублируются.

См. о манере Бояна:

Боянь бо вѣщій,  
аще кому хотяше пѣснь творити,  
то растѣкашется мыслию по древу,  
сѣрымъ влъкомъ по земли,  
шизымъ орломъ подѣ облакы.

Далее автор повторяет:

О Бояне, соловию стараго времени!  
Абы ты сиа плѣкы ущекоталь,  
скача, славию, по мыслену древу, лѣтая умомъ подѣ облакы,  
свивая славы оба полы сего времени,  
рища въ тропу Трояню чресъ поля на горы.

Выше говорилось о тернарности поэтики «Слова» в связи с полиассоциативностью связи мыси (мысли) и мыси (белки). В указанном выше как бы «дублированном» тексте мысль уже пересекается с *мысленымъ древомъ* и *умомъ подѣ облакы*. Во втором тексте конкретные образы-субъекты действия исчезают. Но они восстанавливаются по предикатам:

Кто скачет по древу? — Белка.

Кто летает под облаками? — Орел.

Кто рыщет по тропе? — Волк.

Но добавление *мыслену, умомъ, времени* показывает здесь, что эти образы на самом деле суть символы.

Итак, в первом тексте автор описывает стиль Бояна через конкретные образы, во втором же, «авторском», дает понять, что на самом деле эти образы символичны.

Соперничество с Бояном касается и звукописных компонентов. Так, при переходе от второго, реконструируемого как «бояновского», зачина, к началу в духе авторской поэтики, тип звукописи меняется. Автор как бы «подхватывает» фоникку:

*Комони ржуть за Сулою*: К — З — С;

*Звенить слава въ Киевѣ*: З — С — К;

*Но — Трубы трубятъ въ Новѣградѣ*: ТР — ТР — Р;

*Стоять стязи въ Путивлѣ*: СТ — СТ — Т.

Такой же прием синтаксического и фонического «подхвата» применяется и в конце текста «Слова»:

*Рекъ Боянъ... Тяжко ти головы кромѣ плечю, зло ти тѣлу  
кромѣ головы.*

См. фразу-подхват:

*Солнце свѣтится на небесѣ, Игорь князь въ Руской земли.*

На глубокую связь изменений русского языка в XII веке, изменений синтактико-метрической структуры основного текста и метрики «цитат» из Бояна обратил внимание В. В. Колесов, исследовавший акцентно-ритмическую природу текста «Слова». Выводы В. В. Колесова:

«Все стихи-цитаты из Бояна строятся по парному принципу, что весьма характерно для древнеславянской языческой поэзии и долго сохранялось (в виде отрицательного сравнения) в русской народной поэзии. Напротив, если поэтический повтор принадлежит самому автору „Слова“, такие стихи состоят из трех членов сопоставления, что стало обычным значительно позднее. Это еще одно свидетельство того, что автор „Слова“, отталкиваясь от старой поэтической традиции, желая петь „не по замыслению Бояна“, но хорошо зная эту традицию, стоит в самом истоке новой для восточных славян поэтической техники, а необходимость изменений диктуется существенными изменениями русского языка, произошедшими на протяжении XII века» (Колесов 1983).

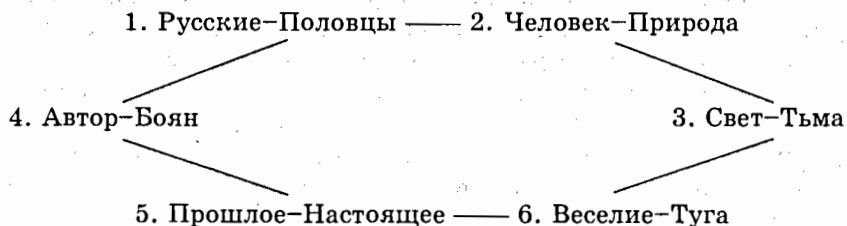
Итак, автор — поэт нового времени — вызывает на состязание старую поэтическую манеру, персонифицированную в Бояне, кто бы этот Боян ни был.



## Глава восьмая

# Звукопись — один из ведущих принципов поэтики «Слова»

В главах со второй по седьмую рассматривались манифестации в «Слове» основных семантических оппозиций. Как мы старались показать, эти оппозиции не изолированы в смысловой ткани «Слова», а связаны друг с другом, образуя нечто вроде замкнутого кольца. Попытаемся изобразить это кольцо:



Как уже говорилось в главе первой, система повторов-антитез скрепляет и проясняет эти дуальные оппозиции. Так, немецкий исследователь структуры «Слова» И. Клейн (Klein 1972) объясняет первоначальный взгляд на «мозаичность» структуры текста «Слова» тем, что памятник не рассматривался целиком. Именно повторы делают ткань «Слова» взаимно проницаемым целым.

В каждой главе говорилось о том, что за основной смысловой оппозицией стоят связанные с ней субопозиции. Например, с дуальным противопоставлением Человек-Природа связывается субопозиция: Город-Открытое пространство и примыкающее к нему противопоставление: Христианские-Нехристианские элементы «Слова». Здесь же можно говорить о «бездомности» половцев (земля их — *незная*) и их «безродности»: они не «внуки» старых божеств, как русские. И. П. Смирнов видит еще одну важную оппозицию для древнерусской литературы: быть/хотеть. В этом отношении он уподобляет Игоря Адаму, свершившему грех через вызов и потому изгнанному (Смирнов 1991, с. 46-48). По нашему мнению, это также субопозиция к Человек-Природа.

С противопоставлением Свет—Тьма связывается — как особая — тема Солнца во всех его ипостасях. И. Клейн видит в его рамках также христианско-дьявольское противопоставление, когда половцы персонифицируют зло, бесовское наваждение, они *дѣти бѣсови*.

Субопозиции связывают в свою очередь основные дуальные противопоставления. И однако, система семантики «Слова» укладывается в эту бинарную структуру. Во второй книге мы постараемся показать, как эта дуальная ориентация, через которую квалифицирует Д. С. Лихачев именно литературу древнерусскую, никак и никоим образом неприменима к текстам А. С. Пушкина.

В главе, посвященной состязанию Автора и Бояна, практически все упоминаемые предшественники соглашались с тем, что их манеры противопоставлены. Однако характеристики этих манер были самые противоположные. Так, Д. Шарыпкин считал манеру Бояна скальдической, а Автора — неорусской. Р. Якобсон видел в Авторе ученого книжника, находящегося под сильным влиянием византийских хроник, в частности, хрониста Херосбоска, размышляющего о том, как начать.

Н. И. Гаген-Торн видит в Авторе следы народного творчества, как бы подпольной народной литературы. Боян же, напротив, — ученый книжник церковнославянского толка. Стиль Бояна — гомографический, исполненный гипербол и метафор. Кстати, именно Н. Гаген-Торн принадлежит своеобразная и несколько модернизированная идея о том, что «„Слово о полку Игореве“ было враждебно растущему самовластию Москвы» и потому Софоний-рязанец в «Задонщине» не упоминает об Авторе.

«Возможно, „Слово“ было запрещено в Москве. Поэтому единственный его экземпляр сохранился в Новгородской или Псковской республике, враждебной Москве, оппозиционной княжескому самовластию. „Слово“ не входило в официальную литературу, диктуемую сверху. Этим можно объяснить и поразительную сохранность текста: его хранили тайно и бережно, как святыню свободной мысли» (Гаген-Торн 1976, с. 78).

Совсем другой точки зрения придерживается и Бр. Мериджи (Meriggi 1967). Для него Боян — типичный представитель шаманизма. Он ясновидец; он окружен животными, деревьями. Он поднимается все выше и выше, летая умом под облака. Согласно наблюдениям В. Радлова и М. Элиаде, это техника автоэкзальтации алтайских шаманов. Инструмент Бояна — магический тамбурин

шаманов. Его поэзия, по мнению Мериджи, магико-религиозная, а поэзия автора — народно-эпическая<sup>1</sup>.

Итак, сколько исследователей — столько и мнений. Напомним, что в общем Предисловии к обеим книгам говорилось о том, что чем выше в мировой культуре поднимается автор, тем более убедительными кажутся обращаемые к нему любые реминисценции.

В чем же сходятся все, анализируя поэтику «Слова»? Во-первых, в том, что она строится на сложно пересекающихся повторах. В этом отношении — хотя нами и принято решение не обращаться к текстам Куликовского цикла — очень важно, именно как свидетельство принципиально иной поэтики, наблюдение Д. С. Ворта о том, что система параллелизмов в «Задонщине» принципиально иная, чем в «Слове о полку Игореве» (Worth 1966).

Во-вторых, на том, что для текста «Слова» огромную роль играет звукопись. Именно на богатстве звукописи «Слова» и ее практической бедности в «Задонщине» строит, в частности, гипотезу о позднейшем происхождении «Слова» А. Зимин: «Если в „Слове“ можно обнаружить разветвленную систему звукописи, то ничего подобного нет в „Задонщине“. Однако „вычленив“ все элементы звукописи писатель XIV–XV веков не мог (должны были остаться ее следы, а их нет)» (Зимин 1967, с. 142). Такая логика требует доказательств.

О повторах и антитезах как системе антитез-скреп говорилось в первой главе, о звукописи — будет в последней. Однако, как будет показано ниже, система скреп-антитез пронизывает и звуковую оболочку текста.

Звуковая ткань «Слова» исследовалась в трех аспектах:

- 1) Аспект ритмический и связанный с ним вопрос о поэтическом/прозаическом статусе памятника<sup>2</sup>.
- 2) Анализ вокалической структуры текста и его фрагментов.
- 3) Анализ консонантных цепочек и консонантных чередований.

<sup>1</sup> Хотя для «Слова» в целом отмечается гораздо больше перечисленных имен названий зверей и птиц, чем, например, в «Задонщине», где есть только жаворонок, щуры, ястребы (см. об этом: Соловьев 1967).

<sup>2</sup> Именно этот аспект в нашей книге рассматриваться не будет, как ни парадоксально, из-за большого опыта автора в области экспериментального изучения просодии. По нашему мнению, экспериментальная наука к реконструкции просодической структуры древних шедевров еще не готова — ни теоретически, ни практически.

Оба последних аспекта были подвергнуты нами внимательно-му анализу.

Одним из первых о звукописи в «Слове» писал П. П. Вяземский (Вяземский 1877). Прежде всего он отмечает как частотное начало — инициаль ПО- и гласный О, иногда соединяющие большие по протяженности отрывки. Например:

*Въ Полѣ Ольгѣ Ово гнѣздо, хОрОброЕ гнѣздо, далече залетѣло, не было Онѣ Обидѣ ПОрОжденО ни сОколОу, ни кречетОу, ни тебѣ, Поганый ПОлОвчине.*

(Вяземский 1877)

Он подключает к этим повторам далее повторение С, Р, К. «Аллитерация проявляется несомненная и даже роскошная» (Вяземский 1877, с. 29).

Глубоким проникновением не только в форму, но и в смысл звукописи «Слова» была замечательная работа В. Ф. Ржиги о гармонии речи в «Слове о полку Игоревом» (Ржига 1926). Он выделяет пять типов аллитерации в «Слове»: 1) аллитерация на согласный звук; 2) аллитерация группы согласных; 3) созвучие соседних слогов одного и того же слова или двух соседних слогов; 4) созвучие гласного; 5) созвучие целых слов. Существенны для смыслофоники аллитерации с плавными (которые, по его наблюдениям, особенно часты в плаче Ярославны), комбинации с плавными, то есть двузвучия; из гласных особенно часто повторение У в контактных словах. Самое важное в работе В. Ржиги — это попытка найти функциональную интерпретацию для этих звуковых повторов. Он видит в них и звукоподражания: *Врани граяхуть, трупиа себѣ дѣляче* («Кряканья круків»); зловещие завывания ночи, которые описываются через скопления С, З, П, Ч, Ш, Щ; грусть и печаль коррелируют с У, например, при описании гибели юноши князя Ростислава. В. Ржига пишет: «Імена князів дзвенять не тільки в славі, але й у всій музиці „Слова“... В них відчувалося зачаровання влади, ба-чилось сяйво світла, чулося дзвін слави».

Перед Второй мировой войной детальный анализ поэтики и звукотехники «Слова» был представлен Е. Ляцким (Ляцкий 1938–1939). Подход Е. Ляцкого достаточно своеобразен. Он считает, что в «Слове» переданы разные типы произнесения стиха в зависимости от разности стиля и тем самым — смысла. Так, он различает тона-стили: «средний — эпико-повествовательный, низкий — скорб-

но-лирический, минорный, укоризненный, и высокий — лирико-патетический, мажорный; всем этим видам свойственны различные оттенки в смысле и написании» (Ляцкий 1938–1939, с. 55). В связи с этим Е. Ляцкий считает, что в зависимости от стилистико-семантической установки может меняться произнесение гласного (полное, открытое, усеченное?) и соответственно звуковая эвфония. Он приводит текст «Слова» в этой своей огласовке.

Именно о повторах в фонической ткани «Слова» писали также Л. А. Булаховский и Л. П. Якубинский.

Л. П. Якубинский (Якубинский 1948) обратил в этой связи внимание на функцию в тексте церковнославянизмов. Они используются также и как средства создания звуковой выразительности поэмы. Так, в «Слове» встречается и *вранъ*, и *воронъ*. Но, например, со словом *граахуть* употребляется только *вранъ*. Получается таким образом созвучие РА- РА-. Напротив, при *чърный воронъ, поганый половчине* возникает ОР- ОР-.

Это же РА- РА- Л. П. Якубинский видит и в *Ст-РА-ни РА-ди, г-РА-ди весели*, а также в *Отвор-РИ в-РА-та новуг-РА-ду* и под. Именно в этой звукофонической функции и выступают церковнославянизмы в «Слове», например, *на своихъ с-РЕ-б-РЕ-ныхъ б-РЕ-зѣхъ* (Якубинский 1948). Таким образом, это перекликается с идеей Д. С. Лихачева о том, что сложение мелких компонентов с их звукосемантикой создает, перекликаясь, более сложные «сверх-смыслы» (Лихачев 1979, с. 118).

Новую трактовку самой дешифровки поэтической звукотехники «Слова» вносит в понимание его звукописи Р. Якобсон. В пионерской работе П. П. Вяземского говорится только о повторах, то есть о буквальном совпадении какой-либо одной звуковой единицы, звука или звуко сочетания, речь шла о звуковой технике. Поэтическая техника древнерусских текстов состоит, как показывает Р. Якобсон, в перекличках неких звуковых компонентов, не обязательно точно повторяющихся и не обязательно близко контактирующих — создается звуковая игра. Эту звуковую игру Р. Якобсон соотносит с византийской поэтической техникой, предполагая известным для Киевской Руси трактат Херовоска «Об образех». Эти сплетения и пересечения звуковых компонентов выглядят как некий второй, дополнительный, текст со своими особыми ассоциациями и аллюзиями. «Причудливая игра на цепи сходств и контрастов, на смежности и дальности в пространстве и времени, сплетение настоящего с прош-

лым и будущим, историзма с предзнаменованиями, острое сочетание различных литературных жанров, приемы загадок, сжатый намек взамен повествования, заведомая разнородность языковых средств — все это роднит поэтику „Слова“ с другими характерными произведениями затрудненного, сокровенного, притчно-иносказательного стиля, овладевшего на исходе XII и в начале XIII в. поэзией русской и западной, скандинавской и провансальской, кельтской и немецкой, греческой и латинской. Подобно „Молению Даниила Заточника“ и „Слову о Лазаре в аду“ „трудная повесть“ о полку Игоре вѣ требует от интерпретатора напряженного внимания к художественной специфике памятника и эпохи» (Якобсон 1958, с. 108–9).

В последние годы внимание в ряде статей было уделено вокалическому аспекту звукописи. Так, В. В. Жигунов считает, что автор распределяет по строкам, объединенным смыслом, основные звуко-типы русских гласных, количественными комбинациями которых и создавалась красота стиха (Жигунов 1982). Например, *Чему, господине, насильно вѣши* — а и у по одному разу, и и о по три, е/ѣ — по три (то есть один + три). Об анаграммах в «Слове», в основном опирающихся на гласные, пишет и Г. Г. Хазагеров (Хазагеров 1990). Например, по его мнению, повторы звуков РУ и С создают слово РУС. В самом именовании *Слово о полку Игоревѣ, Игоря сына Святослава, внука Ольгова* слышатся ключевые слова — горе и слава. «Замечательная инструментовка на слово „рана“ в знаменитом плаче Ярославны» (Хазагеров 1990, с. 5). См. далее: «Звуки и слова как бы цепляются друг за друга, символизируя идею преемственности» (там же, с. 6).

Итак, очевидно, что «Слово» пронизано звукописью. Поэтому приведем далее выявленные нами основные, как представляется, модели связей лексических элементов через звуковые ряды. В целом будет говориться о четырех типах звукотехники в «Слове»:

1. Начала (инициали).
2. Темы.
3. Фути.
4. Анаграммы.

### 1. Начала

Под началами понимаются совпадения начальных звуковых комплексов слов. По своему составу эти инициали-повторы могут быть

четырёхкомпонентными, то есть состоять из четырех звуковых единиц, трехкомпонентными, двухкомпонентными и однокомпонентными. По типу смысловой и грамматической связи они могут соединять слова: а) контактные и связанные непосредственной смысловой подчиненностью, б) связанные смысловой подчиненностью, но дистантные, в) контактные, но не входящие в одно синтаксическое «дерево», г) дистантные и непосредственно грамматически не связанные. Необходимо также оговорить — для случаев дистантной связи, что пока трудно дать точное определение той величины линейной протяженности текста, в пределах которой можно говорить о звуковых связях. Поэтому наши решения иногда могут быть признаны произвольными.

**а) Слова контактные и связанные непосредственно по смыслу:**

*Пол-я пол-овецкая; Ко-нецъ ко-пия; Ст-язи ст-оять; По-ля по-крыла; Ка-ютъ к-нязя; Ч-рълена ч-олка; С-ребрено с-тружие и под.*

Особое место занимают сочетания типа

*Труб-ы труб-ать или Мост-ы мост-ити,*

которые мы относим к лексическим повторам.

**б) Слова контактные, но не связанные непосредственной смысловой зависимостью:**

*По-роси по-ля; Ко-пыты ко-стью; У-стью у-ношу; У-тра у-ши; И-горя и-же и-стягну; О-но о-бидѣ; С-ебѣ с-лавы; Р-ѣтко р-атаевѣ; Б-яшетъ б-ратие; З-намение з-аступи; С-оловию с-тараго; С-кача с-лавию; С-вивая с-лавы; Т-ебѣ т-ѣмуроканьскый; В-нуци вѣютъ; По-ловецкыя по-скепаны; П-олуднию п-адоша; В-нука в-ступила; Ре-че рѣка и т. д.*

**в) Слова дистантные, но связанные через синтаксические связи:**

*По-чнемъ // по-вѣсть; За-ря // за-пала; По-тручяти // по-ловецкыя; Вѣ-три // вѣютъ; По-ѣха по // по-лю; По-морию и По-сулию; По-ловци // по-бѣгоша; Р-укавѣ // р-ѣцѣ; В-сеславѣ // в-лѣкомѣ; За-утреню // з-вонѣ; Ту-гою // ту-ли и т. п.*

**г) Слова дистантные и не связанные синтаксически и по смыслу:**

*Побѣ-дами // побѣ-лѣ; Ка-ютъ // Ка-ялы; Си н-очь // син-ее; Кро-ва-вѣ // крова-ти и под.*

Разумеется, для этого случая верифицированными могут считаться лишь многокомпонентные повторы.

Частотность инициали *по-*, как уже говорилось, описывал П. П. Вяземский. По нашим подсчетам, она встречается в тексте «Слова» 176 раз. Несомненно, это, как он и предполагал, связано с этнонимом «половцы», который проходит через весь текст. Значительная часть слов с инициалью *по-* относится, во-первых, к имени половцев и производному прилагательному. Во-вторых, это глагольные формы с приставкой *по-*, в основном формы аориста:

*по-сочи // по-тече // полетѣ // по-тече* и т. п.

Но во многих случаях обилие этой инициали можно объяснить именно такой аллюзивностью: отнесению к имени врага:

*по-слушати // по-морию // по-сулю // по-ловцы // по-бѣгоша // по-лунощы // по яругамъ; по-тяту // по-лонену; по-томъ // по-барая // по-ганья плѣкы; по-лозие по-лзаша // по-вѣдаютъ // по-чнутъ // по-лѣ По-ловецкомъ* и т. д.

Выше речь шла о совпадении инициалей у двух слов попарно. Однако в предыдущих главах уже говорилось о тернарности поэтики «Слова». В данном случае выявляется особая связь трех слов, состоящая в том, что два слова объединяются двухкомпонентными (или более) началами, а третье слово присоединяется к ним или меньшей по составу инициалью, или эта инициаль как бы входит «внутри» третьего слова, уже не являясь собственно инициалью. Например:

*Мосты мостити мѣстомъ; Б-ысть б-рата Бр-ячислава; Ту-гою ту-ли за-т-че; И-з-рони зл-ато слово съ сле-з-ами смѣшено* и под.

Таких примеров можно привести множество. В ряде мест текста возникает некоторое инициальное единство слов, связанных контактно:

*В-си в-нуци В-сеслави; Б-резѣ /не/ б-ологомъ б-яхуть* и т. д.

От примеров такого рода легок переход ко второму классу звукописной техники, который был нами назван «темой».

## 2. Темы

Под объединенностью через тему нами понимается связь группы слов по одному какому-либо звуку, согласному или гласному. Звук этот может как охватывать инициальную часть слова, так и прохо-



дить внутри слов, как бы связывая их воедино одной нитью. Именно такого рода связи отмечались П. П. Вяземским и В. Ф. Ржигой; мы приведем здесь относительно небольшое число из возможных примеров. Проблематичным является в данном случае вопрос об идентификации/дифференциации глухих и звонких пар согласных. Как кажется, тут возможны оба решения, а более точно — возможен компромисс. Автор «Слова» часто переходит от глухого члена пары к звонкому:

*С-олнце с-вѣтитя на небе-с-ѣ, Игорь кня-з-ь въ Ру-с-кой зем-ли; С-таша с-тя-з-и Рюриковы, а дру-з-ии Давидовы; П-тиць крылы п-риодѣ, а звѣри п-олизаша. Не б-ысть ту б-рата Брячислава...*

Приведем примеры «тем».

Тема -М:

*С-магу м-ычючи въ пла-м-янѣ розѣ;  
М-илыхъ ладѣ ни м-ыслию с-м-ыслити ни ду-м-ою сду-м-ати.*

Тема -П:

*П-реди п-ѣснь п-оаше;  
П-ѣше п-ѣснь а п-отомѣ п-ѣти.*

Тема -В:

*В-ся с-в-оя в-оя;  
Не в-аю ли по кро-в-и пла-в-аша.*

Тема -Р:

*Не ваю ли х-р-аб-рая д-ружина р-ыкаютѣ акы ту-р-и ранены;  
Отво-ри в-рата Новуг-раду;  
Тогда по Р-уской земли р-ѣтко р-атаевѣ кикахуть, нѣ часто в-р-ани г-раяхуть, т-р-упиа себѣ деляче, а галици свою р-ѣчь гово-р-яхуть...*

Обращая внимание на повторяющиеся звуки в «Слове», В. Ржига отметил частое повторение комбинаций определенных звуков, например, ЗЛ, СЛ, СМ и т. д. (Святославѣ изрони злато слово съ слезами смѣшено). Идея повторяющихся комплексов привела его к мысли о зашифрованности в них княжеских имен. Р. Якобсон, идя далее, предположил, что кодируемые имена могут представлять в разных комбинациях, как раскладываясь по-звучно, по минимальным элементам, так и представляя в виде сгущений разной степени конденсированности. Внимательный анализ всего текста «Слова» подтверждает это предположение.

При этом, однако, целесообразно выделить некий промежуточный этап между «темой», то есть повторением одного звука, и анаграммой, то есть включением целого значимого отрезка. Таким типом звукописи мы считаем вариант, названный выше «фугой».

### 3. Фуги

Под звукописью типа фуги понимается движение по тексту некоторого набора звуков; это движение составляет определенный рисунок, при котором в развитие звукового комплекса часто включаются — по одному — новые звуки, так что создается на определенных участках как бы сплошная «фугированная» ткань очень большой протяженности.

Приведем примеры «фуг»:

**Н-З / С-В:**

*Понизите стязи свои вонзите свои* — Н-З-С-З-СВ-В-НЗ-СВ.

**В-К-Р:**

*Въ княжихъ крамолахъ вѣци челоуѣкомъ скратишась* — В-К-КР-В-В-К-КР;

*Рукавъ въ Каялѣ рѣцѣ утру князю кровавыя раны* — Р-К-В-В-К-Р-Р-К-КР-В-В-Р.

**К-П-Р:**

*Княже птицѣ крылы приодѣ а звери кровь полизаша* — К-П-КР-ПР-Р-КР-П.

**К-М-Т:**

*Земля тутнетъ рѣкы мутно текутъ* — М-Т-Т-Т-К-М-Т-Т-К-Т.

**П-Р-Т:**

*Лица въ тропу Трояню чресъ поля на горы* — Р-ТР-П-ТР-Р-П-Р.

**С/З-Т/Д-Р:**

*Сего бо нынѣ сташа стязи Рюриковы а друзии Давидовы нъ розно ся* — С-СТ-СТ-З-Р-Р-Р-З-Д-Д-Р-З-С.

**В-К-Х:**

*Великихъ плѣковъ половецкихъ яко вихрь выторже* — В-К-Х-К-В-К-Х-К-В-Х-В.

**К-П-Т:**

*Подѣ копыты костыми была посѣяна а кровию польяна* — П-К-П-Т-К-Т-П-К-П.

Все приведенные нами примеры на самом деле свидетельствовали лишь о разыгрывании консонантных вариаций. На самом деле, если при этом учитывать также и вокалические данные, поэтика фугирования окажется еще сложнее и изощреннее. Тогда в тех же самых примерах мы увидим повторы, более протяженные: *вѣ/вѣ (вѣщи челоуѣкомъ)*; *утн/утн (тутнетъ... мутно)*; *низи/зи/нзи (низите стязи свои вонзите свои)*; много при этом возникает и контактных инициалей, двухэлементных и одноэлементных. Фугирующие последовательности звуков создают таким образом некие структуры, среди которых выделяются параллельные и противопоставленные, симметричные.

#### Параллельные структуры:

*И рече Игорь* — И-Р/И-Р;  
*Полозие ползаша* — О-Л-О-З/ОЛЗ;  
*Изяславъ позвони* — З-В/ЗВ;  
*Князю разумѣти* — ЗЮ/ЗУ;  
*Немизѣ брезѣ* — Зѣ/Зѣ и т. д.

#### Симметричные структуры:

*Сорокы втроскоташа* — СОР-ОК/РОС-КО;  
*Сорокы не троскоташа* — СОР-ОК/РОС-КО;  
*Бръже жребий* — РЪЖ / ЖР;  
*Бръзья комони да позримъ* — РЪЗ/ЗР;  
*Щиты прегородиша ищучи* — ЩИ/ИЩ и т. д.

Симметричные структуры представлены широко и входят таким образом вместе с параллельными в общую систему поэтики «Слова», определенную в главе первой как систему антитез-скреп.

В. Ржига (Ржига 1926) указывал в общем виде на преобладание аллитераций вокруг звука У. Действительно, самая «изысканная» звукопись почему-то сконцентрирована в тексте вокруг У. Например:

*Уже лжу убудиста* — УЖ/ЖУ + У-У-У-У;  
*Уже тресну нужда* — УЖ/УЖ + НУ/НУ + У-У-У;  
*Прысну море полунощи* — НУ/УН + ПР-Р-П;  
*Чръныя тучя идуть* — ТУ/УТ + Ч-Ч;  
*Хула на хвалу* — УЛ/ЛУ + Х-У-Л-Х-Л-У;  
*Уже дружина жадни* — УЖ/УЖ + Ж-Д-Ж-Д.

Все указанные выше приемы могут комбинироваться, создавая «концентрированную» звукопись, разгадываемую (или анализируемую) по слоям. Приведем два примера.

См. перечень воинских племен, подвластных князю Ярославу Черниговскому:

*Могуты — Татраны — Шельбиры*

*Топчаки — Ревугы — Ольберы.*

Здесь как минимум представлены четыре звуковых переключки:

- 1) *-льбиры/-льберы;*
- 2) *Т-опчаки/Та-т-раны;*
- 3) *топч-А-кы/татр-А-ны;*
- 4) *мо-ГУ-ты/рев-УГ-ы.*

Второй пример — конец обращения Ярославны к Солнцу (когда она его упрекает):

*Чему господине простре горячую свою лучю на ладѣ вои въ полѣ  
безводнѣ жаждею имѣ лучи спряже туюю имѣ тული затче.*

То, что здесь шифруется имя Игоря (вслух он называется «ладой»), было замечено еще Р. Якобсоном. См., действительно, в этом отрезке: ГО-И-Р-О-Р-ГОР-О-ОИ-О-О-И-И-Р-О-И-И. Но, кроме этого, в этом же отрезке обнаруживаются и другие переключки: ЧЮЮ-ЧЮ-ЧИ-Ч; ВО-ВО-ВО; ЛУ-ЛА-ЛЕ-ЛУ-УЛ; Ж-Ж-Ж; Т-Т-Т; ЮЮ-Ю-Ю-У-У (в этих и других случаях выписываем формы текста, так как, строго говоря, неясно, имеем ли мы дело с анаграммой или анафоникой).

Движение фуг — это развитие текста от одних введенных компонентов к другим, при этом крайние звенья цепей могут уже довольно далеко отстоять друг от друга. Например:

*Дивѣ кличет врѣху древа велитѣ послушати земли незнаемѣ  
Влѣзѣ и Поморию и Посулюю и Сурожу и Корсуню и тебѣ  
Тьмутороканьскый блѣванѣ!*

Фрагмент распадается на четыре отрезка:

- 1) *Дивѣ кличетѣ врѣху древа велитѣ послушати — Д-В-Л-В-Д-В-В-Л;*
- 2) *Земли незнаемѣ Влѣзѣ — З-Л-З-Л-З;*

Оба они объединяются через Л в *послушати*.

- 3) *И По-МОРИю и По-СУЛ-ию и СУР-о-жу и Ко-РСУ-ню.*

Только вместе взятые имена демонстрируют переключки: МОР-/СУЛ-/СУР-/РСУ-. Интересно, что с этими именами мы видим в

дальнейшем в тексте продолжение звуковой «игры» и новые переклички-скрепы: *СРО-ни* и *по-РОС-и* и *по СУЛ-и*. Инициаль объединяет два первых именованя и связывает первый отрезок с первым через *По-слушати*, где также имеется предваряющая перекличка: *по-СЛУ-шати*.

4) *Тебѣ Тьмутороканьскый блъванъ* — Т–В–Т–В.

Этот отрезок совершенно самостоятельный и в предыдущий фрагмент (фрагменты) никак не вписывающийся.

Итак, компоненты фугированной ткани могут склеиваться в относительно устойчивые комбинации. Такие комбинации уже легче соотнести с конкретным именем (или словом), то есть — с анаграммами.

#### 4. Анаграммы

О том, что в «Слове» шифруются отдельные имена, уже говорилось неоднократно. Как представляется, в пределах этой техники можно продемонстрировать и новые примеры.

1. В отрывке, относящемся к князю юноше Ростиславу, до введения его имени в текст, повторяются звуки У, Р, С, Т, по мере движения к его имени все больше «складывающиеся» в именование князя:

*СТР-ежаше его гоголемъ на водѣ чайцами на СТРУ-яхъ ч-Р-ъня-  
дми на вѣТР-ѣхъ на Т-ако ли Р-ече Р-ѣка СТУ-гна х-У-ѡ-У  
СТРУ-ю имея пож-Р-ъши ч-У-жи РУ-чи и СТРУ-гы Р-о-СТР-ена к  
УСТУУНОШУ князю РОСТИСЛАВУ...*

(считаем, что У здесь относится к УНОШУ).

2. Об осуждении князя Игоря говорится:

*Кають князя Игоря иже погрузи жирѣ во днѣ Каалы рѣкы  
половецкыя.*

Здесь К–З — от Князя, от Игоря — И, Г, Р. См.: К–И–ГР–З–ИР–  
К–Р–К–К.

3. При назывании князей относящиеся к ним определения содержат консонантный и вокалический набор звуков этих имен:

*К-РАС-Н-О-МУ Романови Святѣславличю; Рюриковы, а Д-Р-У-  
ши Давидовы.*

Таким образом, вокруг имени собственного создаются как бы зоны сгущения звуков этого имени.

Каковы же содержательные возможности интерпретации описанных форм звукописи в «Слове»? По нашему мнению, они мно-

гообразны и в то же время подчинены единой задаче сопряжения звука и смысла.

Начала, инициали, служат самому непосредственному объединению слов в тексте; так, нами выявлен 161 случай непосредственных контактных начал. (Наблюдение П. П. Вяземского относительно особой инициали *по-*, относящейся к половцам, как кажется, нужно считать верным.)

Темы во многом формируют общее настроение отрывка, его эмоциональный колорит<sup>3</sup>.

Анаграмматические компоненты обычно окружают называемое имя, как бы готовя к нему. Более глубокой (по всему тексту) может быть, как это и считал В. Ржига, тема «славы», которая соотносилась с многими именами героев и их предков, входя в состав их имен фактически. Однако и само это слово лексически представлено в тексте и легко выделяется на анаграмматическом уровне.

Более сложной представляется интерпретация фуг. Были подсчитаны наиболее частые компоненты, входящие в максимальное число фуг. Это были П, Т, Р, С, входящие в большинство наборов. Наиболее частое двухкомпонентное сочетание СТ-, трехкомпонентное — СТР-.

Прежде всего — именно фуги выполняют функцию звукоподражания. Например:

*А не сорокы втроскоташа / Сорокы не троскоташа — СОР-ОК-ТРОС-КО.*

*Подъ копыты костью была посяна, а кровию польяна — КО-ПО-Т.*

Сочетание К-Т дважды передает крик птиц: орлов — *Орлы клетомъ на кости* и дятлов — *Дятлове тектомъ путь къ рѣцѣ кажутъ*; набор шипящих вызывает в сознании крик испуганных лебедей: *Крычатъ тѣлѣгы полунощы рци лебеди роспужени.*

Во-вторых, именно фуги связывают текст, создавая переходы от одной темы к другой. Поэтому важны те фразы, которые течение фигурованной ткани прерывают (хотя внутри их самих могут

<sup>3</sup> Например, звук Р, пронизывающий сцену битвы, описание воинов Рюрика и Давида по звуко-символическим наблюдениям идентифицируется как «Большой, Грубый, Мужественный, Темный, Активный, Простой, Низменный, Угловатый» (см.: Журавлев 1974, с. 46–47).

и быть звуковые переключки). Какой же состав таких фраз и их смысловая нагрузка?

**Это фрагменты — двигатели сюжета:**

*Игорь ждетъ мила брата Всеволода;  
Гзакъ бѣжитъ сѣрымъ влѣкомъ, Кончакъ ему слѣдъ пра-  
витъ къ Дону Великому;  
А Святъславъ мутен сонъ видѣ въ Киевѣ на горахъ;  
Скочи влѣкомъ до Немиги съ Дудутокъ;  
Копиа поють на Дунаи;  
Княземъ слева, а дружинѣ Аминь.*

**Это эмоциональные оценки ситуаций:**

*Туга и тоска сыну Глѣбову!  
Что ми шумить, что ми звенить далече рано предѣ зорями?  
О стонати Руской земли, помянувшие пѣрвую годину и пѣрвыхъ  
князей!  
А мы уже, дружина, жадни веселия!  
Ничить трава жалощами, а древо с тугою къ земли пре-  
клонилось!  
Уныша бо градомъ забрали, а веселие пониче!  
Уныли голоса, пониче веселие, трубы трубять городеньский!  
Уныша цвѣты жалобою, и древо с тугою къ земли прѣкло-  
нилось!*

**Это повторяющиеся рефрены:**

*За раны Игоревы, буюго Святъславличя!  
О Русская земле! Уже за шеломянем еси!*

**Это передаваемая чужая прямая речь:**

*Нѣ рекосте: Мужаимъся сами, преднюю славу сами похитимъ,  
а заднюю сами поделим;  
Ни хитру, ни горазду, ни птицю горазду суда Божиа не ми-  
нути;  
Тяжко и головѣ кромѣ плечю, зло ти тѣлу кромѣ головы.*

Однако и эти строки, как было показано выше, включаются в более сложную, не только звукописную, систему повторов. См. об этом в главе первой.

Итак, поэтика «Слова» есть сложная иерархическая структура, а приведенные факты звукописи представляют один из ее слоев.

- Абаев 1985  
*В. И. Абаев.* «Синее вино» в «Слове о полку Игореве» // Вопросы языкознания, 1985, № 6.
- Адрианова-Перетц 1950  
*В. П. Адрианова-Перетц.* «Слово о полку Игореве» и устная народная поэзия // «Слово о полку Игореве». М.; Л., 1950.
- Адрианова-Перетц 1965  
*В. Адрианова-Перетц.* Было ли известно «Слово о полку Игореве» в начале XIV века? // Русская литература, 1965, № 2.
- Альшиц 1958  
*Д. Н. Альшиц.* Легенда о Всеволоде — политический отклик XVI века на «Слово о полку Игореве» // Труды отдела древнерусской литературы, 1958, т. XIV.
- Аничков 1914  
*Е. В. Аничков.* Язычество и Древняя Русь. СПб., 1914.
- Барсов 1887  
*Е. В. Барсов.* «Слово о полку Игореве» как художественный памятник дружинной Руси. М., 1887, т. 1.
- Буслаев 1938  
*Ф. И. Буслаев.* Боян // «Слово о полку Игореве». Материалы в альбомах. Альбом 6. М., 1938.
- Веселовский 1877  
*А. Н. Веселовский.* Новый взгляд на «Слово о полку Игореве» // Журнал Министерства народного просвещения, 1877, № 8.
- Виноградова 1967  
*В. Л. Виноградова.* Словарь-справочник «Слова о полку Игореве». М., 1967, вып. 2.
- Виноградова 1978  
*В. Л. Виноградова.* Словарь-справочник «Слова о полку Игореве». Л., 1978, вып. 5.
- Виноградова 1984  
*В. Л. Виноградова.* Слово волк в древнерусском языке и в «Слове о полку Игореве» // Русская речь, 1984, № 6.
- Воинов 1986  
*С. С. Воинов.* Кто ты, Ярославна? // Русская речь, 1986, № 3.
- Ворт 1993  
*Д. С. Ворт.* «Слово о полку Игореве» как архаическая культурная модель // Philologia Slavica. К 70-летию Н. И. Толстого. М., 1993.
- Вяземский 1877  
*П. П. Вяземский.* «Слово о полку Игореве». Исследования о вариантах. СПб., 1877.
- Гаген-Торн 1976  
*Н. И. Гаген-Торн.* О структуре «Слова о полку Игореве» // Scando-Slavica, 1976, т. 22.
- Гордлевский 1947  
*В. А. Гордлевский.* Что такое «босый волк»? // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1947, т. VI, вып. 4.



- Гребнева 1985 *Э. Я. Гребнева.* Где кричит Див? // Русская речь, 1985, № 1.
- Гудзий 1950 *Н. К. Гудзий.* О перестановке в начале текста «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Сборник статей и исследований. М; Л., 1950.
- Данелиа 1938 *С. И. Данелиа.* О мировоззрении автора поэмы «Слово о полку Игореве». Тбилиси, 1938.
- Демкова 1979 *Н. С. Демкова.* Повторы в «Слове о полку Игореве». К изучению композиции памятника // Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979.
- Еремин 1950 *И. П. Еремин.* «Слово о полку Игореве» как памятник политического красноречия Киевской Руси // «Слово о полку Игореве». Сборник статей и исследований. М; Л., 1950.
- Жигунов 1982 *В. В. Жигунов.* На рѣцѣхъ на Каалѣхъ // Русская речь, 1982, № 4.
- Журавлев 1974 *А. П. Журавлев.* Фонетическое значение. Л., 1974.
- Зимин 1966 *А. Зимин.* Приписка к псковскому Апостолу 1307 года // «Слово о полку Игореве» // Русская литература, 1966, № 2.
- Зимин 1967 *А. Зимин.* Когда было написано «Слово»? // Вопросы литературы, 1967, № 3.
- Иванов 1986 *Вяч. Вс. Иванов.* К проблеме «лютого зверя» // Балто-славянские исследования 1984. М., 1986.
- Каллаш 1900 *В. Каллаш.* Несколько догадок и соображений по поводу «Слова о полку Игореве» // Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера, изданный его учениками и почитателями. М., 1900.
- Касимов 1989 *Н. Л. Касимов.* Цветопись в «Слове о полку Игореве» // Русская речь, 1989, № 4.
- Клейн 1976 *И. Клейн.* Донец и Стикс // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976.
- Клейн 1976а *И. Клейн.* «Слово» и апокалиптическая литература // «Слово о полку Игореве» и памятники древнерусской литературы. Л., 1976.
- Колесов 1983 *В. В. Колесов.* Ритмика «Слова о полку Игореве» // Труды отдела древнерусской литературы, 1983, т. XXXVII.
- Котельников 1987 *В. К. Котельников.* Князю Игорю не быть! // Русская речь, 1987, № 4.
- Котков 1975 *С. И. Котков.* Лексические элементы «Слова о полку Игореве», связанные с Новгород-Северской землей // Русская речь, 1975, № 1.
- Левашева 1983 *Н. А. Левашева.* «Почнем же, братие, повесть сию...» // Русская речь, 1983, № 5.

- Лихачев 1950 *Д. С. Лихачев.* Исторический и политический кругозор автора «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Сборник статей и исследований. М.; Л., 1950.
- Лихачев 1950а *Д. С. Лихачев.* «Слово о полку Игореве» (историко-литературный очерк) // «Слово о полку Игореве». М.; Л., 1950.
- Лихачев 1978 *Д. С. Лихачев.* Катарсис в «Слове о полку Игореве» // *Д. С. Лихачев.* «Слово о полку Игореве» и культура его времени. М., 1978.
- Лихачев 1983 *Д. С. Лихачев.* Поэтика повторяемости в «Слове о полку Игореве» // *Русская литература*, 1983, № 4.
- Лихачев 1984 *Д. С. Лихачев.* Предположение о диалогическом строении «Слова о полку Игореве» // *Русская литература*, 1984, № 3.
- Ляцкий 1938–1939 *Е. А. Ляцкий.* Звукопись в стиховом тексте «Слова о полку Игореве» // *Slavia*, 1938–1939, г. XVI.
- Мавродин 1958 *В. В. Мавродин.* Одно замечание по поводу «мыси» или «мысли» в «Слове о полку Игореве» // *Труды отдела древнерусской литературы*, 1958, т. XIV.
- Максимович 1836 *М. А. Максимович.* Песнь о полку Игореве. Статья первая // *Журнал Министерства народного просвещения*, 1836, апрель.
- Максимович 1836а *М. А. Максимович.* Статья вторая. Песнь Игорю относительно ее духа // *Журнал Министерства народного просвещения*, 1836, июнь.
- Мещерский 1958 *Н. А. Мещерский.* К изучению лексики и фразеологии «Слова» // *Труды отдела древнерусской литературы*, 1958, т. XIV.
- Миллер 1877 *Вс. Миллер.* Взгляд на «Слово о полку Игореве». М., 1877.
- Мифы народов мира 1980 *Мифы народов мира.* М., 1980, т. 1.
- Михайлов 1906 *Н. Михайлов.* Этюды. М., 1906 (глава «Двоеверие русских по „Слову о полку Игореве“»).
- Моисеева 1983 *Г. Н. Моисеева.* Новые материалы по истории Апостола 1307 года с цитатой из «Слова о полку Игореве» // *Русская литература*, 1983, № 4.
- Накамура 1983 *Е. Накамура.* «Слово о полку Игореве» и «Повесть о доме Тайра». Сравнение с точки зрения системы цветов // *Comparative studies in Slavic languages and literatures.* Tokyo, 1983.
- Николаева 1996 *Т. М. Николаева.* Просодия Балкан. М., 1996.
- Обнорский 1946 *С. П. Обнорский.* Очерки по истории русского литературного языка старшего периода. М.; Л., 1946.
- Памятники литературы 1978 *Памятники литературы Древней Руси.* XI — начало XII в. М., 1978.

- Потебня 1878 «Слово о полку Игореве» / Текст и примечания А. Потебни. Воронеж, 1878.
- Прейс 1841 *Н. Прейс*. Донесение // Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1841, ч. XXIX.
- Прийма 1985 *Ф. Я. Прийма*. Внимая плачу Ярославны // Русская литература, 1985, № 4.
- Ржига 1925–1926 *В. Ф. Ржига*. Композиция «Слова о полку Игореве» // *Slavia*, 1925–1926, t. 4.
- Робинсон 1978 *А. Н. Робинсон*. Солнечная символика в «Слове о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Памятники литературы и искусства XI–XVII вв. М., 1978.
- Робинсон 1980 *А. Н. Робинсон*. Литература Древней Руси в литературном процессе Средневековья XI–XIII вв. М., 1980.
- Робинсон 1981 *А. Н. Робинсон*. Образы Солнца в «Слове о полку Игореве» // *Slavia*, 1981, г. 50.
- Рыбаков 1972 *Б. А. Рыбаков*. Русские летописцы и автор «Слова о полку Игореве». М., 1972.
- Седов 1987 *В. В. Седов*. Распространение христианства в Древней Руси // Введение христианства у народов Центральной и Восточной Европы. Крещение Руси. Сборник текстов. М., 1987.
- Словарь русского языка Словарь древнерусского языка XI–XVII вв., 1972, вып. 9.
- Смирнов 1991 *И. П. Смирнов*. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1991, Bd. 28.
- Соловьев 1967 *А. В. Соловьев*. Словесная ткань «Задонщины» и «Слова о полку Игореве» // *To Honor Roman Jakobson*. 1967, vol. III.
- Сребрянский 1895 *И. В. Сребрянский*. Мифология «Слова о полку Игореве» // Известия историко-филологического факультета Института князя Безбородко. Нежин, 1895, т. XV.
- Стеллецкий 1955 *В. И. Стеллецкий*. К вопросу о перестановке в начале текста «Слова о полку Игореве» // Труды отдела древнерусской литературы, 1955, т. XI.
- Сумаруков 1983 *Г. В. Сумаруков*. Кто есть кто в «Слове о полку Игореве». М., 1983.
- Сумникова 1986 *Т. А. Сумникова*. О словосочетании *лютый зверь* в некоторых памятниках восточнославянской письменности // Балто-славянские исследования 1984. М., 1986.
- Сумникова 1986а *Т. А. Сумникова*. Что же такое «лютый зверь» у Владимира Мономаха? // Русская речь, 1986, № 1.

- Тищенко 1985 *В. И. Тищенко*. Плач Ярославны // Русская речь, 1985, № 4.
- Топоров 1963 *В. Н. Топоров*. К этимологии слав. \**mysl* // Этимология. М., 1963.
- Топоров 1988 *В. Н. Топоров*. Вокруг *лютото зверя* (голос в дискуссии) // Балто-славянские исследования 1986. М., 1988.
- Толстой 1987 *Н. И. Толстой*. Христианизация как фактор усложнения структуры древнеславянской духовной культуры // Введение христианства у народов Центральной и Восточной Европы. Крещение Руси. Сборник текстов. М., 1987.
- Хаззагерев 1990 *Г. Г. Хаззагерев*. Функционирование фигур и тропов в «Слове о полку Игореве» и «Задонщине» // Филологические науки, 1990, № 3.
- Шарлемань 1958 *Н. В. Шарлемань*. Заметка к тексту *Растѣкашеться мыслью по древу* в «Слове о полку Игореве» // Труды отдела древнерусской литературы, 1958, т. XIV.
- Шарыпкин 1976 *Д. М. Шарыпкин*. Боян в «Слове о полку Игореве» и поэзия скальдов // Труды отдела древнерусской литературы, 1976, т. XXXI.
- Шеппинг 1889 *Д. О. Шеппинг*. Наши письменные источники о языческих богах русской мифологии. Воронеж, 1889.
- Щепкина 1950 *М. В. Щепкина*. К вопросу о неясных местах «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Сборник статей и исследований. М; Л., 1950.
- Энциклопедия, 1–5 Энциклопедия «Слова о полку Игореве». СПб., 1995, т. 1–5.
- Якобсон 1958 *Р. О. Якобсон*. Изучение «Слова о полку Игореве» в Соединенных Штатах Америки // Труды отдела древнерусской литературы, 1958, т. XIV.
- Якобсон 1969 *Р. О. Якобсон*. Композиция и космология плача Ярославны // Труды отдела древнерусской литературы, 1969, т. XXIV.
- Якубинский 1948 *Л. П. Якубинский*. О языке «Слова о полку Игореве» // Доклады и сообщения Института русского языка АН СССР, М; Л., 1948.
- Яценко 1976 *Б. И. Яценко*. Солнечное затмение в «Слове о полку Игореве» // Труды отдела древнерусской литературы, 1976, т. XXXI.
- Blankoff 1963 *J. Blankoff*. Quelques remarques à propos de «slon» et de «div» // La lampe verte, 1963, No 3.
- Braun 1966 *M. Braun*. Literarische Polemik im Igor'-Lied // «Orbis scriptus». Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag. München, 1966.

- Braun 1968 *M. Braun*. Literarische Polemik im Igor'-Lied // Slavistische Studien zum VI Internationalen Slavistenkongress in Prag 1968. München, 1968.
- Chvany 1980 *E. Chvany*. The role of verbal tense and aspect in the narration of the Tale of Igor's campaign // The structure analysis of narrative texts. Slavica publishers. Columbus, Ohio, 1980.
- Hofmann 1923 *E. Hofmann*. Beobachtungen zum Stil des Igorliedes // Archiv für slavische Philologie. Berlin, 1923, Bd. 38.
- Klein 1972 *J. Klein*. Zur Struktur des Igorliedes. München, 1972.
- Menges 1951 *K. G. Menges*. The Oriental elements in the vocabulary of the oldest Russian Epos «The «Igor' Tale» // Supplement to «Word». N. Y., 1951, vol. 7.
- Meriggi 1967 *Br. Meriggi*. *Bojan vescij* // Studi in onore di Arturo Cronia. Padova, 1967.
- Schütz 1968 *J. Schütz*. «Vescij Bojane, Velesovъ vьnuce». Zum Selbstverständnis des Igorlied-Dichters // Slavistische Studien zum VI Internationalen Slavistenkongress in Prag 1968. München, 1968.
- Soloviev 1964 *A. Soloviev*. Le rapsode BOJAN et le prince IGOR' dans *le dit d'Igor'* et dans la *Zadonscina* // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics VIII, 1964.
- Tschizëvskij 1970 *D. Tschizëvskij*. *Lebedi rospusceni* // Die Welt der Slaven, 1970, 15.
- Worth 1966 *D. S. Worth*. Lexico-grammatical parallelism as a stylistic feature of *Zadonscina* // «Orbis scriptus». Dmitrij Tschizëvskij zum 70. Geburtstag. München, 1966.
- Worth 1987 *D. S. Worth*. A sexual motif in the *Igor' Tale* // Russian Linguistics, 1987, t. 11.

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»  
И  
ПУШКИНСКИЕ  
ТЕКСТЫ





# ≈Оглавление≈

## *Глава первая*

- А. С. Пушкин о «Слове о полку Игореве»:  
известное и изученное  
129**

## *Глава вторая*

- Образы  
158**

## *Глава третья*

- Темы  
170**

- § 1. Тема Творчества  
170**

- § 2. Тема Судьбы  
193**

- § 3. Тема Колдовского начала  
218**

- § 4. Тема Любящая женщина спасает героя  
256**

- § 5. Тема Битвы  
274**

## *Глава четвертая*

- Поэтика «Слова»  
и поэтика пушкинских текстов  
291**

## *Глава пятая*

- Пушкин:  
жанры, творческая эволюция и влияние «Слова»  
319**

## *Литература*

- 327**





## А. С. Пушкин о «Слове о полку Игореве»: известное и изученное

### 1. Работа А. С. Пушкина над «Словом о полку Игореве»

1. Уже говорилось о том, что эта книга названа «„Слово о полку Игореве“ и пушкинские тексты». Тем самым она не — о Пушкине, но — о пушкинских текстах, где мы пытаемся увидеть либо влияние «Слова», либо хотя бы переклички со «Словом». Однако и сам А. С. Пушкин работал над текстом «Слова» как исследователь в течение нескольких лет, готовил к печати его комментированное издание. Этой его работе посвящен ряд серьезных исследований, пройти мимо которых оказывается невозможным. Наконец, уже найдены непосредственные «отпечатки» текста «Слова» и в текстах Пушкина, начиная от прямых указаний вплоть до потенциальных аллюзий. И на эту тему существует достаточное число публикаций. Есть в этом вопросе и человеческий аспект: свидетельства современников с небезразличным отношением А. С. Пушкина к «Слову», о каком-то его тяготении к этому памятнику, которое прошло через всю его сознательную жизнь. Обо всем этом сказать необходимо, в частности, и для того, чтобы показать, что теория анализа текста в конце XX века может попытаться найти нечто новое в вопросе об интертекстуальных воздействиях вообще и в таком, казалось бы, почти закрытом вопросе, как влияние «Слова» на А. С. Пушкина и его работа над изучением этого текста.

2. Для начала необходимо назвать хотя бы основные и наиболее известные работы. В основном они связаны с периодом подготовки и проведения пушкинского юбилея в 1937 г. Это: *М. А. Цявловский*. Пушкин и «Слово о полку Игореве» (Цявловский 1962); *Я. И. Ясинский*. Из истории работы Пушкина над лексикой «Слова о полку Игореве» (Ясинский 1941); *Н. Лернер*. Из истории занятий Пушкиным «Словом о полку Игореве» (Лернер 1934); *Н. К. Гудзий*. Пушкин в работе над «Словом о полку Игореве» (Гудзий 1941); *И. П. Лапицкий*. «Слово о полку Игореве» в оценке А. С. Пушкина (Лапицкий 1950) и целая книга И. Новикова «Пушкин и „Слово о полку Иго-

реве"» (Новиков 1951). Некоторые заметки опубликованы в более позднее время (например, Шмидт 1987) и др. Что же касается личных воспоминаний об увлеченности Пушкина «Словом», то они появлялись в разное время уже в середине XIX века, и каждый раз упоминания о них будут сопровождаться специальными отсылками. Так называемая «Статья» Пушкина по этому поводу была издана впервые Анненковым в 1855 г.

Прежде всего, обращаясь к этой теме, необходимо сказать несколько слов о своеобразном «культе» самого «Слова» и Бояна — в особенности, характерном для первой трети XIX века (и не только в России.)

Важно также понять, что преподавалось в этой связи в эпоху Пушкина-лицеиста; существенны и книги, входящие в библиотеку Пушкина и хранящие его заметки (их было много) или вообще в этом плане существенные. Наконец, нельзя пройти мимо чисто человеческого аспекта — страстного внимания поэта и к тексту «Слова», и к «безвестному» — его автору, о котором он писал и в своих стихах.

3. Начиная с публикации Н. М. Карамзина в 1797 г. в журнале «Spectateur du Nord» о найденном тексте безвестного древнего автора и о его восторгах перед древним Бояном, началось широкое шествие «Слова» по страницам русской и западноевропейской литературы. (Сведения, излагаемые далее, во многом заимствуются нами из монографии Ф. Я. Приймы «Слово о полку Игореве» в историко-литературном процессе первой трети XIX века»: Прийма 1980.) Наиболее интересными и показательными для общекультурной картины российского общества являются, по нашему мнению, обращения к «Слову» у писателей не-первого ранга (кроме Пушкина, о громадном влиянии «Слова» можно говорить и в связи с Н. В. Гоголем — специальные главы о том и другом в книге Ф. Я. Приймы тоже представлены).

Центром этого «культа» был, разумеется, Боян. Уже в 1798 г., еще до издания «Слова» 1800 г., вышли «Песни Владимиру киевских баянов Нарезного», где «баян» было словом собирательным. О Бояне же как о великом певце писал Н. М. Карамзин в изданной в 1801 г. первой части «Пантеона российских авторов». В издание был включен и гравированный «портрет» великого Бояна. А. Х. Востоков, также считая имя Боян обозначением древнего певца, публикует в 1804 г. повесть «Певислад и Зора», где герой — один из участ-

ников придворного хора Баянов. Влияние текста «Слова» есть и в стихотворении Востокова «Русские реки в 1815 г.». Почему-то (или это вполне отвечало духу времени) с Бояном сравнивали Державина: К. З., А. Палицын, А. С. Шишков и др. (Прийма 1980, с. 131). Некоторая размытость образа Бояна, близкая к трафаретной маске, позволяла более простодушным, чем А. С. Пушкин, авторам видеть в Бояне любой облик вплоть до прямо противоположного. Певцом новгородской свободы его видит А. Н. Радищев в «Песнях, петьх на состязаниях в честь древним славянским божествам» (1801–1802). Такое же мнение о Бояне было высказано в «Речи о пользе вообще слова» И. И. Чернявского, профессора университета в Вильно (1803). Иные же считали Бояна как бы ипостасью певца любви — Леля (например, А. А. Дельвиг — в черновике недописанного стихотворения «Рождение Леля»). Сентименталистски изображен Боян и в оперно-музыкальном представлении «Добрыня» Г. Р. Державина (1806). Апофеозом Бояна можно считать театральное представление «Боян» 1808 г., автором текста для которого был С. Н. Глинка. Боян восседал при открытии занавеса на Олимпе вместе с богами. Затем, с золотой лирой в руке, он сходил с Олимпа и обращался к Гению России (символ Родины) с патриотическим призывом. Свободно мешая эпохи, Боян взывал и к греческим Музам, и к Петру I, и к Великому Новгороду, и к Суворову (и ко многим другим). Война 1812 года усилила интерес к «Слову». О нем пишет Жуковский в «Певце во стане русских воинов» и в стихотворении «К Воейкову»; наконец в 1818–1819 гг. Жуковский перевел «Слово о полку Игореве» (именно этот перевод был столь важен для работы А. С. Пушкина; см. об этом ниже).

В «Русском вестнике» за 1814 г. был помещен анонимный «Отрывок из повести о князе Мстиславе Великом, победителе половцев», автором которого был, как установил в 1954 г. Ф. Я. Прийма, Н. Кугушев из Тамбова. Образы «Слова» присутствуют и в стихах Ф. Н. Глинки, и в эпических стихотворениях П. А. Катенина.

«Слово о полку Игореве» любили и декабристы, тоже понимая его так, как диктовало им их мировоззрение. Сторонником вольности становился вместе с Вадимом Новгородским Боян у К. Ф. Рылеева. В начале 20-х годов Рылеев пишет близкое к тексту «переложение» «Слова». Интересно то, что, хотя в тексте «Слова», давно уже изданном и как будто бы известном, вполне «прочитывается» время жизни Бояна — судя хотя бы по времени жизни воспе-

ваемых им князей, писатели относили его жизнь по времени произвольно и — чем древнее, тем предпочтительнее. Рылеев, и не один, видел в нем современника киевского Владимира или даже певца «блестящей красоты княгини Ольги».

Немало следов влияния «Слова» в повести 1823 г. А. А. Бестужева «Роман и Ольга». Еще в 1818 г. В. К. Кюхельбекер в стихотворении «Царское село» пишет о Пушкине: «Тебя, на чьем челе предвижу я венец / Арьоста и Парни, Петрарки и Баяна» (цитируется по: Прийма 1980, с. 233). Примерно в 1825 г. пишет «Диалог половецких мужей» А. С. Грибоедов, кстати, как и А. С. Пушкин, заинтересовавшийся словом *кзметъ* и предположивший его родство с французским *comte*.

«Слово» стало рано известно и в Европе — особенно благодаря публикации Н. М. Карамзина в «Spectateur du Nord». Его издал В. Ганка в Праге en regard: древнерусский и чешский текст; в приложении — пояснительный словарь, примечания и перевод на немецкий язык. На немецкий язык перевел «Слово» также Ф. Г. Эйхгоф. В конце 1836 г. он читал курс в Сорбонне и обратился к Н. И. Тургеневу с просьбой рекомендовать ему достойное издание «Слова».

См. письмо А. И. Тургенева — Пушкину:

Брат пишет мне из Парижа, что лингвист Эйхгоф будет читать лекции в Сорбоне о литературе, что он весьма желает иметь — *Песнь о Полку Игоревом* и не мог найти ее на немецком. Он бы и на русском мог разобрать ее, но русского оригинала там и подавно найти трудно.

Не можешь ли ты уведомить меня какой перевод лутче или какое издание из русских удобнее послать туда?

Завтра ввечеру едет курьер, и я бы желал им воспользоваться. Что выписать для тебя?

tout à vous Tourgue<nief>

15 декабря 1836 г., Петербург<sup>1</sup>.

Указанный выше перевод В. Ганки Эйхгофу послал через А. И. Тургенева именно Пушкин, сопроводив книгу своим мнением.

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 17-ти томах. М., 1937, т. 13, письмо № 1309 (далее по тексту отсылки на это издание даются для переписки А. С. Пушкина с указанием тома и номера письма).

А. Л. Шлецер, вначале усомнившийся в подлинности «Слова», в «Несторе» объявил его древним и поэтическим (Пушкин пользовался переводом «Нестора» Д. Языкова 1809 г.).

Можно понять также, что Пушкин хотел свое издание «Слова» послать Шафарику (так считает М. А. Цявловский, см.: «Шафарику совестно посылать „Современник“, а если удастся издать что-нибудь поважнее, тогда пошлет» — Цявловский 1962, с. 220).

4. Какие же сведения о «Слове» могли (или обязаны были знать) лицеисты? Это конечно издание «Слова» 1800 г., подготовленное А. И. Мусиным-Пушкиным, А. Ф. Малиновским и Д. Н. Бантыш-Каменским. Это также издание 1805 г. А. С. Шишкова с его примечаниями и поэтическим переложением. Это изданная в 1812 г. Хрестоматия Н. Греча, где был напечатан отрывок из «Слова» под названием «Сражение россиян с половцами» и приложен древнерусский текст и перевод А. С. Шишкова. Отрывок начинается со слов «Дълго. Ночь мркнетъ», а кончается — «Ничить трава жалощами, а древо стугою къ земли преклонилось». Именно эта хрестоматия была учебным пособием в лицее (см. об этом: Новиков 1951, с. 14).

5. Тщательное исследование библиотеки Пушкина показало, что в ней имелось множество книг, имевших непосредственное отношение к его работе над «Словом».

Прежде всего — это пять текстов самого памятника: издание Шишкова 1805 г.; второе издание в «Собрании сочинений и переводов адмирала Шишкова» т. VII, 1826; «„Слово о полку Игоревом“». Историческая поэма, писанная в начале XIII века на славенском языке прозою». М., 1823 (древнерусский текст, буквальный прозаический перевод Н. Ф. Грамматина, «переложение стихами древнерусского размера» и примечания); «Песнь ополчению Игоря Святославича князя Новгород-Северского». Перевод с древнерусского языка XII столетия А. Ф. Вельтмана. М., 1833.

Интересно в этом отношении и письмо самого А. Ф. Вельтмана к Пушкину:

Александр Сергеевич, *пети было тебе, Велесову внуку, словию сего времени, пѣснь Игореву, того Ольга внуку, а не мне; но досада взяла меня на убогие переводы чудного памятника нашей древней словесности, и — я выкинул в свет, также, мо-*

жет быть, недоношенное дитя. Посылаю на суд и осуждение. Я доволен по крайней мере тем, что в моем переводе *сулица* — не маленький щит, *болог* не благо, *век* не веча и не сеча; *харалуг* не харя и не луг; *ток* не кровавая ладонь; *Ярослав* не Изяслав; — и нет в моем переводе ни кур, ни петухов, и не запрягают Игоря в плуг пахать землю.

Желал бы знать мнение Пушкина о *Песни ополчения Игоря*, говорят все добрые люди, что он не просто поэт, а поэт-умница, и знает, что смысл сам по себе, а бессмыслица сама по себе; и потому я бы словам его поверил больше, чем своему самолюбию.

Посылаю и третью часть Странника, по коему нельзя узнать, *блуждал* я или *блудил*.

Досадно мне, да и каждому досадно, что Александр Сергеевич отложил издавать журнал до будущего года. — Если говорить правду, то перевод песни Игоря был приготовлен для сего журнала.

Желая здоровья и высоких прекрасных внушений, остаюсь  
искренне-преданный Вельтман.

4 февраля 1833, Москва.

(т. 15, № 783)

Пражское издание en regard В. Ганки. Этот экземпляр был переплетен Пушкиным, и в него были вплетены белые листы для специальных заметок. Кроме того, «Ироическая песнь, переложенная в стихи Иваном Левитским». СПб., 1813. Наконец, в библиотеке был экземпляр перевода В. А. Жуковского 1818–1819 г., а также рабочий экземпляр В. А. Жуковского издания «Слова» 1800 г., который был подарен ему А. И. Тургеневым с надписью «Песнь древнего барда новому трубадуру дарит Андрей Тургенев, в знак дружбы, на память любви».

Судя по пометкам, Пушкин детально изучал «Летописца Русского», издания Н. А. Львова 1792 г., а также второе и третье издания «Истории государства Российского» Карамзина, где, по сравнению с первым изданием, было много добавлено по разъяснению темных мест в «Слове». Известна, но не сохранилась, еще одна книга, которую Пушкину дал А. И. Тургенев. Это было издание «Слова» с пометками археолога А. Я. Италинского, в 1817–1827 гг. бывшего послом в Риме.

Очень много пометок связано и с «Древним сказанием о победе великого князя Дмитрия Иоанновича Донского над Мамаем» (издано И. М. Снегиревым. М., 1829). В бумагах Пушкина сохранилась переписанная им записка о «Слове» А. Х. Востокова, общавшая, помимо лингвистических наблюдений, и ценное сведение о том, что он говорил с «покойным А. И. Ермолаевым» (видевшим рукопись реально!), что ее почерк был полуустав XV века. (В настоящее время неизвестен ни подлинник записки Востокова, ни как она попала в руки Пушкина, хотя есть разные версии этого.) Был в библиотеке и «Нестор» А. Л. Шлецера, переведенный и изданный в 1809 г. Д. Языковым. Была и брошюра 1834 г. С. В. Руссова, который выражал сомнение в подлинности «Слова».

Известно также, что Пушкин ходил в Публичную библиотеку, где однажды обсуждал с академиком П. И. Кеппеном присланную тому работу польского ученого Кухарского о Трояне в «Слове».

Примечательно то, что в библиотеке А. С. Пушкина насчитывается четырнадцать словарей и грамматик славянских языков, особенно западнославянских.

Это — Чешско-немецко-латинский словарь Г. Палковича 1820 г.; Сербско-немецко-латинский словарь Вука Караджича 1818 г.; Новый польско-немецко-французский словарь М.-А. Троща 1764–1774 г.; шесть томов словаря польского языка С. Б. Линде 1807–1814; Словинско-немецкий словарь А. Я. Мурко и его же Немецко-словинский словарь 1833 г., и другие словари и грамматики. Были у Пушкина и сборники сербских и украинских песен (часть из них получена от М. А. Максимовича и Н. В. Гоголя). Разумеется, эта литература использовалась и при написании «Песен западных славян», в период работы над которыми Пушкин начинал серьезное исследование «Слова». (Сведения о библиотеке Пушкина, приведенные выше, взяты из работ: Ясинский 1941; Лернер 1934; Цявловский 1962; Прийма 1980.)

6. Итак, что же реально существует, точнее, осталось, от этой, как видно, огромной и серьезной работы Пушкина над «Словом»? На этот вопрос ответить не так легко, так как эти соображения представлены в гетерогенном состоянии; кроме того, многие свои соображения Пушкин записывал на листочках, некоторые из которых могли и потеряться.

Из бесспорного мы имеем:



1. Три высказывания о «Слове» в его заметках, статьях и планах, связанных с состоянием русской литературы:

а) Но, к сожалению, старинной словесности у нас не существует. За нами темная степь, и на ней возвышается единственный памятник: «Песнь о полку Игореве».

(Наброски статьи о русской литературе, т. 7, с. 226<sup>2</sup>)

б) Несколько сказок и песен, беспрестанно поновляемых изустным преданием, сохранили полуизглаженные черты народности, и «Слово о полку Игореве» возвышается уединенным памятником в пустыне нашей древней словесности.

(О ничтожестве литературы русской, т. 7, с. 307)

в) Сказки, пословицы: доказательство сближения с Европою. Песнь о полку Игореве.

Песнь о побойце Мамаевом.

Сказки, мистерии.

Песни.

(План истории русской литературы, т. 7, с. 532)

2. Многочисленные заметки Пушкина на полях принадлежащих ему книг, а также подчеркивания отдельных слов в переводах «Слова». Например, на «Древнем сказании» найдено шестнадцать пометок, около тридцати замечаний есть на переводе «Слова» А. Ф. Вельтмана. Более всего пометок и замечаний — около восьмидесяти — сделано им на переводе Жуковского, к которому он, видимо, обращался дважды, так как одни пометы сделаны пером, а другие — карандашом.

3. Разрозненные заметки и записи: на записке П. А. Чаадаева, пять записей в тетради 2386, лист с заметками по объяснению древнерусских слов, клочок бумаги с выписками из Библии, выписка из Четых-Миней, листочки с отдельными записями. Есть, в частности, заметки, явно связанные с работой над «Словом», например выписки терминов, относящихся к соколиной охоте. Многие листочки обнаружены между страницами изучавшихся Пуш-

<sup>2</sup> Здесь и в дальнейшем тексты самого А. С. Пушкина приводятся по изданию: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах. М., 1950–1951.

киным книг, некоторые записки могли быть вообще не обнаружены — например, возражение Пушкина Каченовскому (в записи ошибочно названному Сенковским) по поводу слов Игоря: *Хочу копье приломити, а любо испити* было обнаружено на записке П. Я. Чадаева. Есть, например, и письмо И. И. Лажечникова к Пушкину от 22 ноября 1835 г., в котором писатель отвечает на вопрос Пушкина, почему и в каком значении он употребил слово «хобот» в «Ледяном доме» и в «Последнем Новике».

См. в этом письме Лажечникова:

...Теперь объясню Вам, почему я употребил слово *хобот* в Ледяном Доме и, кажется, еще в Последнем Новике. Всякой лихой сказочник, вместо того, чтобы сказать: таким-то образом, таким-то путем, пощеголяет выражением *таким-то хоботом*. Я слышал это бывало от моего старого дядьки, слышал потом не раз в народе Московском, следственно по наречию Великороссийскому...

(т. 15, № 1110 от 22 ноября 1835 г.)

4. Так называемая статья Пушкина, которую мы считаем самым важным документом, так как она в наибольшей степени выражает в прямой форме отношение Пушкина к «Слову» и его автору. Статья представляет собой введения к тексту и толкование памятника вплоть до слов *кмети*.

Собрать все это воедино — естественно было задачей сложной и героической. С наибольшей полнотой ее осуществил Я. И. Ясинский (Ясинский 1941). Всего им было фиксировано и интерпретировано 43 замечания Пушкина, относящихся к тексту «Слова о полку Игореве» и представленных в письменном виде.

Для задач настоящей книги целесообразно более подробно остановиться именно на этой статье — несомненно, что все замечания Пушкина поразительны, а во многих он сопоставляет древнерусский текст со славянскими языками, поправляет (часто очень прозорливо) переводы Жуковского и Вельтмана, делает выписки в стиле вполне сформировавшегося ученого-филолога. Все это уже описано в названных нами в начале раздела трудах.

Итак, по нашему мнению, именно в этой статье выражено отношение Пушкина к тексту памятника и трактовка его семантической сути.

Прежде всего во Введении Пушкин твердо высказывает абсолютную убежденность в подлинности древнего текста.

Других доказательств нет, как слова самого песнотворца. Подлинность же самой песни доказывается духом древности, под который невозможно подделаться. 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 не имели все вместе столько поэзии, сколько находится оной в плаче Ярославны, в описании битвы и бегства. Кому пришло бы в голову взять в предмет песни темный поход неизвестного князя? Кто с таким искусством мог затмить некоторые места из своей песни словами, открытыми впоследствии в старых летописях или отысканными в других славянских наречиях, где еще сохранились они во всей свежести употребления? Это предполагало бы знание всех наречий славянских. Положим, он ими бы и обладал, неужто таковая смесь естественна?

(т. 7, с. 500–502)

Далее у Пушкина идет по-фразовый комментарий текста. Важнейшим замечанием Пушкина, которое и до сих пор осталось без серьезного внимания, было замечание о том, что *ли* в первой фразе означает не вопрос, а подтверждение, и тем самым автор «не преминул объявить в начале своей поэмы, что он будет петь по-своему, по-новому, а не тащиться по следам старого Бояна». (О пушкинском разборе писали немало, см. в частности: Гаген-Торн 1976 в первой книге, однако не обратили внимания на очень тонкое замечание поэта в примечании, что один из первых переводчиков «Слова», А. С. Шишков, перевел *ли* как вопрос, так как именно ему «было бы неприятно видеть, что и во время сочинителя „Слова о полку Игореве“ предпочитали былины своего времени старым словесам».) *Ли* утвердительно Пушкин видит как частицу типа *же* с разными значениями. Но — главное — снятие установки на вопросительность, по его мнению, лишает текст противоречивости, так как сначала поэт хочет идти по следам Бояна, а потом объявляет, что нужно не по замыслу Бояна. «Явное противуречие!... Стихотворцы никогда не любили упрека в подражании...»

О фразе *Боянъ бо вѣщйи*... Пушкин пишет: «Не решу, упрекает ли здесь Бояна или хвалит, но, во всяком случае, поэт приводит сие мес-

то в пример того, каким образом слагали песни в старину». Очень подробно Пушкин разбирает следующую фразу, где говорится об усобицах (Пушкин понимает это именно как брань, а не междуусобие) и о «соколах и лебедях».

Сейчас, через полтора года лет, все настолько привыкли к метафорическому пониманию этого образа, что даже странно читать полемику Пушкина с теми, кто полагал, что военачальники или сами стихотворцы пускали соколов на лебедей и так именно и соревновались (так считали Шишков и Пожарский). «Поэт изъясняет иносказательный язык соловья старого времени, и изъяснение столь же великолепно, как и блестящая аллегория, приведенная им в пример». Далее Пушкин поясняет слово *истягнул*, говорит о суеверии, связанном с затмением солнца. По поводу текста о Бояне — *О Бояне, соловию старого времени...* Пушкин высказывается (об этом будет подробно далее) — «(если не ошибаюсь, ирония пробивается сквозь пышную хвалу)». Одним из наиболее трудных и «темных» мест «Слова» является идентификация Трояна (все высказанные по этому поводу гипотезы здесь обсуждать не будем). Пушкин честно признается, что он не может ответить на этот вопрос. И здесь мимоходом он роняет фразу, проливающую, быть может, свет на твердый и кажущийся иногда предвзятым скептицизм по отношению к «Слову»: «Прочие толкователи не последовали скромному примеру: они не хотели оставить без решения то, чего не понимали».

Один из самых глубоких исследователей «Слова», В. Ржига, интерпретировал, как говорилось в первой книге, начальный текст памятника как разные «пробы пера» — в духе Бояна, в духе воинских (то есть, трудных) повестей. Собственно начало он видел со слов *Комони ржуть за Сулою; звенитъ слава въ Киевѣ*. Это доказывается и лингвистически, и фонопоэтически. Именно это увидел и Пушкин: «Теперь поэт говорит сам от себя не по вымыслу Бояню, по былинам сего времени. Должно признаться, что это живое и быстрое описание стоит иносказаний соловья старого времени».

Обрывается начатая работа разъяснением словосочетания *неготовыми дорогами*, где, как пишет Пушкин, *готовы* значит известны («слово это сохранилось в иллирийском словинском наречии»). «Если же неготовыми значило бы не мощными, то что ж бы значило *готовые кони?*, *осѣдлани у Курьска на переди, а мои*

ти Курыне свѣдоми (сие повторение того же понятия другими выражениями подтверждает предыдущее мое показание. Это одна из древнейших форм поэзии. Смотри Священное писание)». Пушкин заканчивает словом *кметь*, которым он интересовался долго и упорно (см. воспоминания о нем). («Г-н Вельтман пишет: „*Кмет* значит частный начальник, староста“. *Кметь* значит вообще крестьянин, мужик. Kar gospòda stori krivo, kmeti mòrjo plàzhat shivo.»)

Работа Пушкина над «Словом» отчетливо показывает, какие два начала, два лица — каждый со своей внутренней установкой — сочетались в нем одном. Филолог хотел разобраться в тексте и верифицировать это наилучшим образом, поэт — понять заглавную установку другого поэта, увидев «Слово» как своеобразный поэтический турнир, как борьбу «архаистов и новаторов».

7. Однако необходимо и сказать о каком-то глубоко человеческом интересе Пушкина к «Слову», так как он не только много занимался им, но и очень много и охотно о нем говорил — особенно в последние годы жизни. Вот, например, воспоминания фольклориста и этнографа И. П. Сахарова о дне 24 января 1837 г.: «Пред смертью Пушкина приходим мы, я и Якубович, к Пушкину. Пушкин сидел на стуле; на полу лежала медвежья шкура; на ней сидела жена Пушкина, положила свою голову на колени мужу. Это было в воскресенье; а чрез три дня уже Пушкин стрелялся. Здесь Пушкин спорил с Якубовичем и спорил дельно. Здесь я слышал его предсмертные замыслы о „Слове Игорева полка“ — и только при разборе библиотеки Пушкина видел на лоскутках начатые заметки» (Цявловский 1962, с. 217). Судя по воспоминаниям С. П. Шевырева, «„Слово о полку Игорева“ Пушкин помнил от начала до конца наизусть и готовил ему объяснение. Оно было любимым предметом его последних разговоров».

Интересно в этом плане сопоставить разные отклики на появление А. С. Пушкина на лекции профессора И. И. Давыдова, посвященной «Слову», — на этот счет существует не менее семи воспоминаний, в том числе письма самого Пушкина, воспоминания И. А. Гончарова и слависта О. М. Бодянского.

27 сентября 1832 г. Пушкин пишет жене: «Сегодня еду слушать Давыдова, не твоего супиранта, а профессора; но я ни до каких Давыдовых, кроме Дениса, не охотник — а в Московском университете я оглашенный. Мое появление произведет шум и со-

блазн, а это приятно щекотит мое самолюбие» (т. 10, с. 420). В письме от 30 сентября — «На днях я был приглашен Уваровым в Университет. Там встретился с Каченовским (с которым, надобно тебе сказать, бранивались мы, как торговки на вшивом рынке). А тут разговорились с ним так дружески, так сладко, что у всех предстоящих потекли слезы умиления. Передай это Вяземскому» (около 30 сентября 1832 г.).

Вот воспоминание одного из студентов, некоего В. М., скрывшегося под псевдонимом «бывший студент»: «Однажды утром читал лекцию Ив. Ив. Давыдов [...] предметом бесед его в то время была теория словесности. Г-на министра еще не было (Уварова. — Т. Н.), хотя мы, по обыкновению, ожидали его. Спустя около четверти часа после начала лекции вдруг отворяется дверь аудитории и входит г-н министр, ведя с собою молодого человека, невысокого роста, с чрезвычайно оригинальной, выразительной физиономией, осененной густыми курчавыми каштанового цвета волосами, одушевленной живым, быстрым, орлиным взглядом. Вся аудитория встала. Г-н министр ласковой улыбкой приветствовал юношей и, указывая на вошедшего с ним молодого человека, сказал: „Здесь преподается теория искусства, а я привез вам само искусство“. Не надобно было объяснять нам, что это олицетворенное искусство — был Пушкин: мы узнали его по портрету, черты которого были напечатлены в воображении каждого из нас, узнали по какому-то сердечному чувству, подсказывающему нам имя нашего дорогого гостя... и в это утро, может быть в первый раз, почтенный профессор И. И. Давыдов в аудитории своей имел слушателей несколько рассеянных, по крайней мере, менее против обыкновения внимательных к умным и поучительным речам его. За лекцией проф. Давыдова следовала лекция покойного профессора М. Т. Каченовского. Каченовский (который в то время не был уже издателем „Вестника Европы“) вошел в аудиторию еще до окончания лекции первого. Встреча Пушкина с Каченовским, по их прежним литературным отношениям, была чрезвычайно любопытна... В это время лекция превратилась уже в общую беседу г-на министра с профессорами и с Пушкиным. Речь о русской литературе, сколько мы помним, перешла вообще к славянским литературам, к древним письменным памятникам, наконец — к Песне о полку Игореве. Здесь исторический скептицизм антиквария встретился лицом к лицу с живым чувством поэта... Сколько один холодным, безжалостным

критическим рассудком отвергал и подлинность, и древность этого единственного памятника древней русской поэзии, столько другой пламенным поэтическим сочувствием к нему доказывал и истинность, и неподдельность знаменитой Песни» (Цявловский 1962, с. 214).

Вот дополнение слависта О. М. Бодянского о той же лекции: «В конце сентября 1833 г. (ошибка — 1832. — Т. Н.) в доме старого университета (где теперь в библиотеке читальная зала) был на лекции у Давыдова Пушкин (сидел на креслах). По окончании ее взошел в аудиторию Каченовский и, вероятно, по поводу самой лекции заговорили о Слове о полку Игореве. Тогда Давыдов заставлял студентов разбирать древние памятники. Обращаясь к Каченовскому, Давыдов сказал, что ему подано весьма замечательное исследование, и указал на Бодянского, который, увлеченный Каченовским, доказывал тогда подложность Слова. Услыхавши об этом, Пушкин с живостью обратился к Бодянскому и спросил: „А скажите, пожалуйста, что значит слово ХАРАЛУЖНЫЙ?“ — Не могу объяснить. — Тот же ответ о слове СТРИКУСЫ. Когда Пушкин спросил еще о слове КМЕТ, Бодянский сказал, что вероятно слово это малороссийское от КМЕТЫТИ и может значить ПРИМЕТА. „То-то же, — говорил Пушкин, — никто не может многих слов объяснить, и не скоро еще объяснят“» (Бартенев 1925, с. 90).

Современная герменевтическая школа анализа текста и более общая теория сути и генезиса научного открытия вновь вернули интуиции право на существование и даже иногда на примарность по сравнению с индуктивистским подходом позитивистской школы. Возможно, Пушкину удалось увидеть и расшифровать многое в тексте до сих пор во многих местах темного памятника именно потому, что он был поэтом. Интересно, что подобную мысль нам довелось встретить дважды и оба раза у представителей писательского цеха — у поэта А. Н. Майкова: «Пушкин угадывал только чутьем то, что уже после него подтвердила новая школа филологов неопровержимыми данными» (А. Н. Майков. Полн. собр. соч. Изд. 8, т. 2. СПб., 1913, с. 505) и у писателя И. Новикова о том, что у Пушкина и автора «Слова» — «была полная родственность самой поэтики двух гениальных русских художников слова, разделенных между собою целыми столетиями» (Новиков 1951, с. 5).

## 2. Переключки текста «Слова» и пушкинских текстов: суммарное представление

В предыдущем разделе говорилось об отношении самого Пушкина к «Слову», о его непосредственной работе над текстом «Слова» — так, как это в настоящее время описано и изучено пушкинистами и зафиксировано в воспоминаниях современников.

Сейчас же мы считаем нужным остановиться на текстуальных фрагментах, на художественных образах и на чисто фактических упоминаниях, по мнению предшествующих исследователей так или иначе связанных с текстом «Слова».

Всего удалось обнаружить примерно сорок таких отмеченных переключек (кроме совпадений в «Воспоминаниях в Царском селе» 1815 г., о чем будет сказано ниже). Цифра 40 — это суммарное число по всем работам, на самом же деле одни и те же совпадения были обнаружены разными учеными, так что их число несколько меньше.

М. А. Цявловский пишет, что: «До второй половины 20-х годов у Пушкина нет ни прямых, ни косвенных упоминаний „Слова“» (Цявловский 1962, с. 208). Согласиться с ним нельзя, хотя бы даже потому, что он сам далее приводит примеры с упоминанием Бояна, «древнего поединка Мстислава» и под. По всей вероятности, М. А. Цявловский имеет в виду серьезное отношение к «Слову» как к древнему тексту, требующему внимательного филологического подхода. Иначе говоря, создается впечатление, что Цявловский говорит здесь о Пушкине-филологе, но не о Пушкине-поэте.

Как это показывают обобщенные данные, наибольшее число прямых текстовых переключек отмечено именно в «Воспоминаниях в Царском селе», прочитанных 8 января 1815 г.

Приведем эти отмеченные ассоциации, называя слева строку Пушкина (т. 1, с. 83–88), справа — предполагаемую текстовую аллюзию из «Слова», после этого — фамилию исследователя (полностью приводить текст «Воспоминаний», по нашему мнению, нет необходимости):

Здесь каждый шаг в душе рождает  
Воспоминанья прежних лет;  
Возрев вокруг себя, со вздохом росс  
вещает:

«Исчезло все, великой нет!»

*О стонати Руской земли,  
помянувшє първую годину,  
и первых князей.*

(Новиков)



Вознесся памятник. Ширяясь крылами,  
Над ним сидит орел молодой.

(Прийма)

*Яко соколъ на вѣтрехъ  
ширяся.*

И цепи тяжкие, и стрелы громовые...

(Николаева)

*Гримлютъ сабли о шеломахъ;  
летать стрѣлы каленые;  
Быти грому великому,  
итти дождю стрѣлами съ  
Дону великого.*

Ты видел, как Орлов, Румянцев и  
Суворов

Потомки грозные славян,  
Перуном Зевсовым победу похищали.

(Прийма)

*Преднюю славу сами  
похитимъ.*

Державин и Петров героям песнь  
бряцали

Струнами громкозвучных лир...

(Прийма, Новиков)

*Они же сами княземъ  
славу рокотаху.*

Зарделась грозная заря.  
И быстрым понеслись потоком  
Враги на русские поля.

(Николаева; Новиков подчеркивает,  
что здесь — русские, как в «Слове», а не россияне)

*Кровавыя зори свѣтъ  
повѣдаютъ...  
половци идуть отъ Дона, и  
отъ моря,  
и отъ всѣхъ странъ  
рускыя плѣкы отступиша.*

Пред ними мрачна степь лежит  
Во сне глубоком...

(Прийма, Новиков)

*Долго ночь мръкнетъ.*

Дымится кровию земля...

(Николаева)

*Чръна земля подъ копыты  
костью была посяна, а  
кровию поляна.*

И селы мирные, и грады в мгле  
пылають...

(Николаева)

*Смагу мычючи въ пламяхъ  
розѣ.*

- И праздный в поле ржавит плуг...  
 (Прийма, Новиков) *Тогда по Руской земли  
 рѣтко ратаевѣ кикахуть.*
- Но клики раздались! Идут в дали  
 туманной *Дѣти бѣсови кликомъ  
 поля прегородиша.*
- Звучат кольчуги и мечи!  
 (Николаева) *И поостри сердца своего  
 мужествомъ.*
- Летят на дерзновенных,  
 Сердца их мщеньем возжены...  
 (Николаева) *Лице жъ бы потяту быти,  
 неже полонену быти...*
- Их цель иль победить, иль пасть  
 В пылу сраженья...  
 (Николаева) *За землю Рускую, за раны  
 Игорева, бугега  
 Святъславлича...*
- За веру, за царя...  
 (Новиков) *Ту пиръ dokonчаша  
 храбрии русичи...*
- Летят на грозный пир;  
 Мечам добычи ищут...  
 (Прийма, Новиков) *Прыщещи на вои  
 стрѣлами*
- В сгущенном воздухе с мечами стрелы  
 свищут *И брызжет кровь на щит*  
 (Николаева; средневековые образы — Новиков)
- О бородинские кровавые поля!  
 (Николаева) *Немизѣ кроваве брезѣ...*
- В часы безмолвия прекрасной, летней  
 ночи *Невеслая година вѣстала;  
 тоска разлилася по Руской  
 земли.*
- Веселье шумное туда не полетит,  
 Не блещут уж в огнях берега, и светлы  
 рощи,  
 Все мертво, все молчит.  
 (Новиков) *Мѣгла поля покрыла...*
- Москва в унынии, как степь в  
 полнощной мгле  
 (неожиданный образ Москвы как степи в полнощной мгле — Новиков)



жетъ; Дятлове тектомъ путь к рѣцѣ кажутъ). Именно это словосочетание укрепило И. Новикова в мнении о том, что в стихотворении «К Жуковскому» (при жизни поэта не печатавшемся и написанном примерно осенью 1816 г.) слова «Лечу к безвестному отважною мечтою» означают автора «Слова», которого Карамзин в 1797 г. назвал «безвестным автором». Предыдущие строчки: «Творцы бессмертные, питомцы вдохновенья!... / Вы цель мне кажете в туманах отдаленья, / Лечу к безвестному отважною мечтой» (Новиков). Представляется, что значимо здесь и словосочетание *в туманах отдаленья*, то есть идеальный образец вдохновенья жил очень давно.

Это выражение — семантема «Вступить в стремя» — «Уж не ступит нога в твое позлащенное стремя» в «Песни о вещем Олеге» (Прийма — *Вступита, господина, въ злата стремя*) также относят к «Слову». Само название «Песнь о...» Прийма тоже приписывает названию «Слова» в первом издании — «Песнь о походе Игоря» или «Ироическая песнь».

Словосочетание в статье Пушкина о русской литературе *За нами темная степь* соотносят с образом степи в «Слове» (Новиков).

Н. Лернер считает, что словосочетание *пенье стрел*, которого нет у П. Мериме в стихотворении «Конь», соотносится с *Копья поют* в «Слове». См. также в «Сказке о царе Салтане» — «стрела за пела» (Лернер).

Со «Словом» связывает И. Новиков и выражение *смеркающаяся ночь* в стихотворении «Городок» (Новиков — *Дълго ночь мръкнетъ*).

И. Новиков считает влиянием «Слова» и серийные конструкции с *Уже* — например, в «Борисе Годунове» — «Уж носятся сомненья» (Новиков; см. об *уже*-конструкциях подробно в главе четвертой).

Серьезные соображения в пользу влияния «Слова» высказывались и по поводу употребления Пушкиным выражения «были» и «былины»: «Небылицы, былины / Православной старины» в «свят Иван» и «старинны были напевать» в «Руслане и Людмиле» (Прийма, Новиков). Ф. Прийма считает, что именно Пушкин впервые употребил слово «былина» для обозначения определенного вида фольклорных произведений. «Дело в том, что ни в одном из словарей русского языка допушкинской и пушкинской эпохи слово „былина“ не зарегистрировано» (Прийма 1980, с. 167). Бывший в конце

1830 — начале 40-х годов профессором Вологодской семинарии П. Саваитов фиксировал слово «былина» для обозначения исполняемых нараспев рассказов-стихов занимательного и печального содержания. Отмечено это слово в середине века и для Архангельской области, где БЫЛИНА — занимательная сказка, а БЫЛИНА — былина в нашем понимании и богатырская сказка вообще (Прийма 1962, с. 168.).

Но самое большое количество предполагаемых заимствований из текста «Слова» и переключек со «Словом», отмечаемых многими пушкинистами, относится к военно-боевой тематике. Напоминаем, что и «Воспоминания в Царском селе» 1815 г. тоже по сути есть воспоминания о войне — т. е. о войне с Наполеоном. Вопрос об источниках военно-батальной фразеологии того времени очень непрост и будет специально обсуждаться в главе третьей, § 5: «Тема *Битвы*»; принять решения по этому поводу, как будет видно далее, довольно сложно, однако можно привести все же эти предполагаемые заимствования.

Большая часть этих предполагаемых переключек относится к «Руслану и Людмиле». Прежде всего — это появление печенегов перед стенами Киева:

И день настал. Толпы врагов  
С зарею двинулись с холмов;  
Неукротимые дружины,  
Волнуясь, хлынули с равнины  
И потекли к стене градской;  
Во граде трубы загремели,  
Бойцы сомкнулись, полетели  
Навстречу рати удалой,  
Сошлись — и заварился бой.  
Почуя смерть, взыграли кони,  
Пошли стучать мечи о брони;  
Со свистом туча стрел взвилась,  
Равнина кровью залилась...

(т. 4, с. 96)

Это — описание поля былой битвы, каким его видит Руслан, где само поле «поросло травой забвенья», а «копья, стрелы / В сырую землю вонзены» (Новиков). К «Слову» возводит Новиков и образ Руслана в битве:

Где ни просвищет грозный меч,  
 Где конь сердитый ни промчится,  
 Везде главы слетают с плеч  
 И с воплем строй на строй валится...

(т. 4, с. 97),

а также восторг народа в конце поэмы:

Народ, восторгом упоенный,  
 Толпится с кликами кругом...

(там же, с. 98)

Со «Словом» связываются и образы битвы — как кровавого пира: «войны кровавый пир»; «Хмельна для них славянов кровь, / Но тяжко будет им похмелье» (Новиков) или пахоты — «Как пахарь, битва отдыхает». В одном из самых ранних стихотворений Пушкина 1815 г. «Сражающийся рыцарь» И. Новиков считает переключкой со «Словом» строки «И месяца рог над ним в блистании кровавом» (Новиков — *Смагу мычючи въ пламянъ розѣ*).

### 3. Трудности и проблемы выявления интертекстуальных сходжений

Интертекстуальные соотношения сейчас — это не набор выявляемых и выявленных цитаций. Это — проникновение на разных иерархических уровнях формально-содержательной структуры литературного произведения. Поэтому — как ни странно — прямая цитата может свидетельствовать как об отчужденном параллелизме, так и выступать в роли потаенного ключа, открывающего путь к глубинным смыслам включающего эту цитацию текста. Как найти оптимальное и верное решение, не приписывая конкретному влиянию те факты, существование которых основывается на неизбежной логике поэтических универсалий?

Обсуждая эти вопросы, В. Н. Топоров приходит к выводу о том, что «Исследования двух-трех последних десятилетий в области „интертекстуальности“ как особого раздела „сравнительной“ поэтики с необходимостью приводят к постановке вопроса и об интертекстуальности как некоей специфической категории коммуникации, игнорирование которой становится недопустимым. Есть основания предполагать, что эта категория играет фунда-

ментальную роль в структуре человеческого существования, и значение ее выходит далеко за пределы художественного творчества в слове — и сферы „художественного“ и сферы „Словесно-го“...» (Топоров 1993).

Решить поставленные задачи довольно трудно, поэтому мы перейдем к основной проблеме с позиций параболических, приняв, вслед за Топоровым, что «творчество русского поэта (Пушкина. — Т. Н.) — поразительно благодарный материал для интертекстуальных исследований. Ни до Пушкина, ни при его жизни равного ему в интертекстуальных «захватах» писателя в русской литературе не было. Но и последующие полтора века, исключительно богатые глубокими и блестящими опытами в этой области, не отменили и не изменили первенства «первого» поэта» (Топоров 1993, с. 21).

Поэтому обратимся в связи с проблемой «Слова» к текстам не-пушкинским; главное внимание при этом обращая на сходства в плане выражения и в плане содержания, и конечно на одновременные сходства и в том, и в другом.

В тексте «Слова» есть известное описание эффектно-победного и небережливого обращения русских с половецкими трофеями после первого, победоносного, сражения:

*Съ зараниа въ пятѣкъ потопташа поганья плѣкы половецкыя и рассушяь стрѣлами по полю, помчаша красныя дѣвки половецкыя, а съ ними злато, и паволокы, и драгыя оксамиты. Орьтѣмами, и япончицы, и кожухы начаша мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ и всякыми узорочьи половецкыми.*

И вот перед нами общепризнанное и отмеченное как влияние «Слова» аналогичное место у Н. В. Гоголя в «Тарасе Бульбе», когда описывается месть Тараса и его товарищей за Остапа:

*Много избил он всякой шляхты, разграбил богатейшие и лучшие земли, распечатывали и поразливали по земле козаки вековые меды и вина, охранно сберегавшиеся в панских погребах, изрубили и пережгли дорогие сукна, одежды и утвари... Не уважили козаки чернобровых панянок, белогрудых, светлоликих девиц <...> подымались к небесам крики, от которых подвинулась бы самая сырая земля и степовая трава поникла бы от жалости долу.*

Несомненно здесь и то, что последняя фраза является как бы интертекстуальным ключом (ср. *Ничить трава жалощами, а древо с тугою къ земли преклонилось*).

Однако где граница между реальной текстовой отсылкой и сформировавшимся литературным образом, даже — литературным штампом? Имеем ли мы право именно так трактовать сходный образ в романе писателя конца XX века? Что это — влияние «Слова» или уже определившееся некое развернутое литературное клише? —

*Помнит он, как неподалеку от села Ком-Кузнецкое, или попросу Кузнецовки, перехватил он на тамбе петлюровскую подводу, груженную награбленным господским барахлом из города Димитрова.*

*Петлюровцев тут же, несмотря ни на какие мольбы, шашкой порубал... а потом и до господского барахла очередь дошла. Пух из перин выпустил, бархатные платья с кружевами, платки, простыни, какие-то кацавейки тоже в куски, а серебряные рюмки и подсвечники в реку выбросил...*

(Ф. Горенштейн. Псалом // Октябрь, 1991, № 10, с. 14)

Иначе говоря, необходимо признать, что точного правила «шагов» в плане выражения для уточнения интертекстуального «захвата» нет.

Обратимся еще к одному примеру.

Употребление глагольных времен в «Слове», даже при изображении далекой от автора битвы — битвы на Немиге — определяется именно семантикой битвы, вводится, так сказать, Praesens битвы (см. об этом в части первой). Кроме того, в «Слове» много и серийных уже-конструкций, передающих ряды трагических событий. Поэтому и приводимый ниже другой отрывок из «Тараса Бульбы» тоже принято считать несомненно входящим в круг влияния «Слова»:

*Рубится и бьется Тарас, сыплет гостинцы тому и другому на голову, а сам все глядит все вперед на Остапа и видит, что... Но уже одолевают Остапа, уже один накинул ему на шею аркан, уже вяжут, уже берут Остапа...*

Но вот другое изображение сражения — «Бородино» М. Ю. Лермонтова, где так же, как и в «Слове», военный враг изображается не-индивидуализированно, нерасчлененной массой. Имеем ли мы



право на указанные ниже по-образные сопоставления, в которых отсутствуют корреляции чисто лексические? —

<p>Чуть утро осветило пушки И леса синие верхушки — Французы тут как тут.</p>	<p><i>Кровавые зори свѣтъ повѣдаютъ...</i> <i>половци идутъ отъ Дона и отъ моря...</i></p>
<p>И слышно было до рассвета, Как ликовал француз.</p>	<p><i>Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша...</i></p>
<p>...Сквозь дым летучий французы двинулись как тучи...</p>	<p><i>Чръныя туча с моря идутъ... и отъ всѣхъ странъ Рускыя плѣкы оступиша.</i></p>

Сказанное выше предполагает обращение к теме интертекстуальности при наличии переключек как в плане выражения, так и в плане содержания.

Между тем корреляция между планом содержания и планом выражения может ослабевать в том смысле, что подкрепляющих фрагментов поверхностной структуры становится меньше и речь идет в основном о смысловом соответствии.

Обратимся к одному из самых знаменитых романов XIX века. Герой хочет «испытать себя». Он проверяет свою психологическую подготовку, объявляет вызов Судьбе (об этой теме в связи с пушкинскими текстами см. главу третью, § 2: «Тема *Судьбы*»). Он попадает на каторгу (в плен?), состояние его души мрачное и тяжелое, и только мольба (молитва) и вера любящей женщины спасает его. Он расстается с индивидуальной гордыней, переживает катарсис, а в конце романа над ними сияет ослепительное Солнце. Понятно, что речь идет о «Преступлении и наказании». Можем ли мы говорить здесь о влиянии «Слова»? Не является ли тема изначального вызова Судьбе доминантной темой классической русской литературы? А если и является, то что такое «Слово» — первый феномен в ряду или определяющий источник влияния?

В каких случаях мы можем говорить о литературном влиянии, а в каком — о диахронических универсалиях этнолитературного менталитета, требующих многократной реинкарнации? И, наконец, быть может, это одна из общечеловеческих тем, воплощающихся лишь в каждой литературе в большей или меньшей степени?

Итак, мы можем говорить и о прямых цитациях, и о тематических схождениях, и о влияниях. В последнем случае существенно введенное В. Н. Топоровым понятие «резонантного пространства литературы» (Топоров 1993, с. 19): «Какой бы ни была «кросс-текстовая связь», она предполагает два или более связываемых текста (экстенсивный аспект) и сами связываемые элементы этих текстов (интенсивный аспект) как нечто особенно ярко отмеченное или, по крайней мере, долженствующее быть таким. Эти элементы представляются связанными друг с другом при том, что они изолированы и в разбираемых здесь случаях, как правило, лишены отсылок к прецеденту (и, значит, указаний на самое связь в эксплицированном виде) лишь в силу того, что они в некотором виде подобны, созвучны друг другу и в плане содержания и в плане выражения настолько, что одно (позднее) естественно трактуется как более или менее точный слепок другого (раннего), „рифменный“ отклик, отзыв, эхо, повтор. Именно это, собственно говоря, и вызывает эффект резонанса в том пространстве, которое выстраивается такими „кросс-текстовыми“ связями, подкрепляемыми, конечно, и внутритекстовыми связями (самоповторы, авторифмы).

В интертекстуальном пространстве особенно важны те повторы, которые выступают не просто как резонирующая материя, но и относятся к „высшим этажам“, субъективно окрашены, знаково отмечены, в той или иной степени анонимны (скрытость или затушеванность „перво-адреса“), характеризуются эктропической направленностью».

Если обратиться именно к переключкам на этом «высшем этаже», то в отношении: «Слово» — пушкинские тексты остановимся на трех основных понятиях, которым будет посвящена основная часть настоящей книги: Образы, Темы и Сходства Поэтики.

Первые два концепта относятся к области преимущественно содержания, последний — к области преимущественно формы. Очевидно, что выход за пределы билатерально подкрепленного подобия является в определенном плане доказательно зыбким. Поэтому в дальнейшем будет говориться не о «заимствованиях», а о «сходствах». На естественное возражение — А быть может, и другой поэт использовал те же приемы? — предполагается ответ: Да, возможно. Но если мы описываем, например, сходство двух жен-

щин — обе брюнетки, обе небольшого роста, обе одного возраста, обе учились на филологическом факультете, обе вышли замуж за видных физиков и в одно время, а их собственные родители — второстепенные писатели, мы ведь отнюдь не предполагаем, что всех этих признаков больше нет ни у кого или даже нет комбинаций этих признаков. Однако — по интуитивно большому числу совпадающих характеристик — говорить о сходстве этих женщин, как представляется, мы имеем право.

Кроме того, речь идет о Пушкине. А в поразительной, еще не изученной творческой лаборатории — том котле клубящихся, перерабатываемых и генетически откуда-то изначально заданных впечатлений, каким являлся его мозг, многое представало в сильно трансформированном виде. «Даже тогда, когда он просто „переводил“ — это никогда не бывало похоже на перевод „документа“, хотя бы и поэтического; это всегда была передача собственного поэтического восприятия» (Новиков 1951, с. 15).

Поэтому важно остановиться на понятиях и найти для каждого соответствующий предикат.

1) **Образы.** Говоря прямо, в текстологической теории и с т о ч н и к а, если речь идет о поиске этого источника, обычно объектом этого поиска является сюжет и его главные протагонисты. Но есть и совпадения иного рода.

*Встала Обида въ силахъ Дажьбожа внука, вступила дѣвою на землю Трояню, всплескала лебедиными крылы на синѣмъ море у Дону; плещуци, упуди жирня времена.*

Фигура Девы-Обиды, как видно, скорее, мрачная. Но остается романтический образ Девы с лебедиными крыльями, которыми она, видимо, красиво, может взмахнуть, отряхиваясь, выходя из синего моря. И вот, в «Сказке о царе Салтане» мы читаем:

Лебедь тут, вздохнув глубоко <...>  
 Тут она, взмахнув крылами,  
 Полетела над волнами  
 И на берег с высоты  
 Опустилась в кусты,  
 Встрепенулась, отряхнулась  
 И царевной обернулась...

(т. 4, с. 443)

Нам кажется, что именно эта Дева-Лебедь соотносится с Девой-Обидой с лебедиными крыльями из «Слова»<sup>4</sup>. Что может служить тому доказательством? Как представляется, такое доказательство есть, хотя, говоря математическим языком, его можно считать слабым. Самое большое число Образов в указанном выше смысле встречается в пушкинских сказках. Наиболее детально источники сказок Пушкина исследованы в предвоенное время М. К. Азадовским (Азадовский 1936). Сюжет «Сказки о царе Салтане», то есть сюжет об оклеветанной матери и о злых трех сестрах, в западноевропейской литературе распространен, и практически эти тексты сюжетно совпадают с текстовой тканью у Пушкина. Это — *Straparola. Le piacevoli notti. I–II, 1550–1553* и его французская обработка — *M-me d'Aulnoy. Contes de fées. 1698 (la princesse Belle-Étoile)*. Во французском переводе «Тысячи и одной ночи» (Galland 1704–1717) есть сказка, тоже совпадающая по сюжету с новеллой Страпаролы, но в основном составе «Тысячи и одной ночи» такого сюжета нет — источники такой версии до сих пор не обнаружены (Азадовский 1936, с. 153). Сходный по сюжету рассказ появился в Париже и в 1722 г. в книге «*Le gage touché*». Но вот — самое ценное свидетельство относительно этой сказки: «Очень любопытно, что ни в одном из этих источников, как ни в одной пушкинской записи, нет образа царевны Лебеди. Этот образ отсутствует обычно и в русских фольклорных редакциях данного сюжета. А. Л. Слонимский считает даже, что образ царевны Лебеди изобретен Пушкиным и что в его создании отразилось личное чувство Пушкина к жене» (Азадовский 1936, с. 154). Таким образом, как кажется, допустимо говорить о навейности этого образа образом Девы-Обиды в «Слове». (Упоминание прекрасных девушек-лебедушек в фольклоре не может, по нашему мнению, служить доказательством противного, так как диахронические соотношения фольклора и «Слова» еще окончательно не верифицированы.) Итак, далее будет представлен ряд таких Образов, точного аналога которых исследователи источников у Пушкина не обнаружили. Как правило, эти образы несколько изолированы, то есть необязательно коррелируют с другими персонажами и/или с общим сюжетом. Вместе с Образами во второй главе

<sup>4</sup> Неслучайным в этом плане мы считаем и замечание Н. Гаген-Торн (Гаген-Торн 1976) о том, что прообразом Девы-Обиды может являться Елена Троянская. То есть это, конечно, прообраз Беды, но и прекрасная женщина.

постараемся перечислить и некоторые текстовые фрагменты, не отмеченные предыдущими исследователями, которые тоже, как нам кажется, могут быть соотнесены с текстом «Слова». Основным предикатом для совпадений по Образам может служить слово НАВЕЯНЫ.

2) Темы. Следующий блок совпадений — это совпадения Тем. Их довольно много и — в отличие от Образов — это темы глубинные, определяющие всю семантическую нагрузку произведения. Можно также себе представить, что это совпадение Тем может быть оспорено — по тому принципу, что такие Темы есть и у других авторов. Безусловно, это так. Но не нужно забывать, что в данной книге говорится о сходстве, а не о точном заимствовании. В понятие сходства входит и доминантность данной темы в творчестве. То есть если два лица любят часто говорить об одном и том же, мы можем утверждать некое их сходство, хотя бы духовное, а если один из них предшествует другому и часто был им читаем, то уже понятие сходства можно усилить, считая и известным влиянием. Темы эти делятся на две группы. Две мы считаем самыми главными, как бы семантическим стержнем совпадения у двух поэтов. Это — тема Творчества (каким должен быть поэт) и тема Судьбы, возможности ее испытания, вызова, и предрешенности или ответной кары. Нельзя отрицать, что это основные доминанты «Слова». Они доминантны и для творчества Пушкина. Более подробно эти темы представлены рубриками: Как начать? и Пушкин и Боян — для темы *Творчества* (§ 1); Предзнаменование-Вызов-Возмездие, «Безвременно погибший юноша» — для темы *Судьбы* (§ 2). Остальные темы, если так можно выразиться, связаны с объектом — с денотативной стороной. Это Тема *Колдовского начала* (§ 3: Мгла. Летающий волшебник, Обратничество, Сны); Тема *Любящая женщина спасает героя* (§ 4); Тема *Битвы* (§ 5: Одиночка-герой, Сеча, изображение Восточного врага). Все эти темы также есть в «Слове».

Итак, для тем мы можем говорить о доминировании тех или иных из них, об этом говорится в главе третьей.

3) Сходства Поэтики — это следующая группа сходств. Здесь можно также сослаться на эмоционального Новикова, что было, скорее, не подражание, а «...полная родственность самой поэтики двух гениальных русских художников слова, разделенных между собой целыми столетиями» (Новиков 1951, с. 4).

В четвертой главе рассматриваются такие особенности поэтики Пушкина, как серийные *уже*-конструкции; симметричность текста; то, что мы назвали «смещенными повторами» (это одна из основных черт поэтики «Слова»); особого типа звукопись и под.

Наконец, в главе пятой, последней, приводится стратификация схождения пушкинских текстов со «Словом» как в диахронии: на каком этапе его творческой эволюции становится преобладающим тот или иной тип корреляций, так и в синхронии: какие именно схождения характерны для жанров пушкинских текстов. (Уже заранее, например, сообщаем, что Образы, в частности, характерны в основном для Сказок.)

## ≈ Глава вторая ≈

# Образы

Итак, Образ — как он представлен в описанном толковании — это некий персонаж пушкинского текста, действительно **Образ**, в той или иной степени навеянный образами «Слова», не обнаруженный в других источниках, исследовавшихся в связи с пушкинским текстом и не обязательно связанный в этом плане с другими образами того же текста (то есть другие персонажи могут быть со «Словом» как связаны, так и не иметь этой связи).

В основном подобные персонажные сходства представлены, как уже говорилось, в Сказках.

Перечислим некоторые из таких образов, по нашему мнению, вполне соответствующих указанным требованиям.

## Образы-персонажи

### 1. Золотой петушок — Див

Поскольку в дальнейшем именно об этом Образе в книге говорить не будет, целесообразно на нем остановиться подробнее и показать тем самым тип верификации предлагаемых нами сходжений.

Сказка Пушкина «Золотой петушок» в последние десятилетия стала привлекать все больший интерес и получила, по всеобщему мнению, титул «самого загадочного произведения» Пушкина. Бесспорно наблюдение Ахматовой о том, что источником сюжета сказки и ее основного действия служит произведение Вашингтона Ирвинга «Альгамбра», вышедшее в Лондоне в 1832 г. и известное Пушкину по французскому переводу того же года «Les contes d'Alhambra, précédés d'un voyage dans le province de Grenade» (Ахматова 1967). Эта книга была и в библиотеке самого Пушкина. Однако остается одно обстоятельство, на которое, естественно, не обращали внимания: у Ирвинга беду и войну вещает флюгер, то есть существо неживое. Возможно, поэтому Р. Якобсон в своей знаменитой статье об оживающих статуях у Пушкина (Jakobson 1975) по-

ставил этот образ наравне с Медным всадником и Каменным гостем. Однако у Пушкина говорится недвусмысленно — *Посади ты эту птицу...* и так далее.

Наиболее подробный анализ смысловых отношений в «Золотом петушке» проделан А. Коджаком (Коджак 1978). Не упуская важной для нас нити, скажем, что именно ему принадлежит важное наблюдение о том, что, в силу сложности семантики русских possessивных конструкций, неясно, отдает ли звездочет петушка царю навсегда в качестве обменного дара или, напротив, он представляет его к царю и тем самым царь сам становится объектом всевидящего ока петушка:

Петушок мой золотой  
Будет верный сторож твой.

См. у Коджака о том, что местоимение *твой* меняет свое значение. «В первом случае оно обозначает принадлежность петушка Дадону, а во втором случае оно обозначает объект наблюдений петушка, т. е. самого Дадона, за которым петушок будет приставлен следить. Оба эти значения сосуществуют в сказке, но развязка требует именно последнего понимания слов звездочета» (Коджак 1978, с. 352). Итак, если принять второе решение, Дадон по сути обречен. Петушок с самого начала вещает зло и беду, но и более — он вестник насылаемой им же беды. Более глубоко — он вестник Судьбы, которой Дадон по легкомыслию бросил вызов. «Традиционное сказочное „неосторожное обещание“ становится в „Сказке о золотом петушке“ чем-то совсем иным — неизбежным развитием событий в жизни царя Дадона. С самых первых шагов своего правления Дадон был уже обречен на порабощение злыми силами и, следовательно, на гибель: его вражда с соседями должна была повлечь за собой их ответные нападения, из-за которых Дадон был вынужден взять себе в союзники звездочета, который и подготавливает для него западню, из которой царь мог бы выскочить, только отказавшись от собственной воли оставаться пленником Шамаханской царицы, на что он, конечно, не способен. Таким образом, трагическая развязка по воле мудреца оказалась также и результатом своеволия Дадона» (Коджак 1978, с. 354). Именно так поступил и Игорь, именно за своеволие его упрекает князь Святослав. (Рассматриваемая ситуация смыкается в свою очередь с Темой *Судьбы*, о которой говорится в главе третьей.)



Еще и еще раз необходимо подчеркнуть, что мы не решаемся найти определенный ответ на вопрос — является ли «Слово о полку Игореве» первым образцом, истоком этой темы, или это просто первое по древности к ней обращение — но тема Вызова индивидуальности Судьбе, беспорна.

Див — загадочное существо (см. подробно о нем в части первой) в «Слове» *кличетъ врѣху древа*. Он обращается к разным землям:

*земли незнаемъ Влѣзѣ, и Поморию, и Посулию, и Сурожу, и Корсуню, и тебѣ, Тьмутороканьскый блѣванъ!*

Див возвещает войну, недаром именно в упомянутых землях проходит беда:

*А древо не бологомъ листовие срони: по Рси и по Суле гради подѣлиша; Уже бо Сула не течетъ сребреными струями.*

Когда же бояре сообщают князю о постигшем Русь несчастье, одно из самых мрачных и предвещающих беду сообщений — это то, что Див слетел (упал? бросился?) на землю:

*Уже снесся хула на хвалу; Уже тресну нужда на волю; Уже врѣжеса Дивъ на землю.*

Сказка Пушкина датируется 1834 г., когда его славистические занятия уже были серьезными. Как уже говорилось выше, сюжет сказки и ее основное действие восходят к книге В. Ирвинга, но, однако, описание действий Петушка явно напоминают Дива:

Но лишь чуть со стороны  
Ожидать тебе войны,  
Иль набега силы бранной,  
Иль другой беды незванной,  
Вмиг тогда мой петушок  
Приподымет гребешок,  
Закричит и встрепенется  
И в то место обернется.

(т. 4, с. 476)

Каждый крик петушка приносит беду — *Люди в страхе дни проводят*. Наконец, когда, лишившись сыновей, царь с Шамаханской царицей возвращается, происходит, после отказа скопцу в девушке, то страшное — о чем говорили бояре: петушок покида-

ет свое высокое место и несет смерть: *Петушок спорхнул со спицы... Дадон гибнет*. Колоритом «Слова» веет и от картины поля после битвы, напоминающей также аналогичные сцены в «Руслане и Людмиле»:

Перед ним его два сына;  
 Без шоломов и без лат  
 Оба мертвые лежат,  
 Меч вонзивши друг во друга.  
 Бродят кони их среди луга  
 По притоптанной траве,  
 По кровавой мураве...

(т. 4, с. 479)

Здесь вспоминаются и *А самъ подѣ чрълеными щиты на кровавъ травѣ*, а также — *Вонзите свои мечи верезени...*

## 2. Елисей — Ярославна

Источником «Сказки о мертвой царевне» М. К. Азадовский считает сказку братьев Гримм «Белоснежка» («Schneewittchen»). Но этот сюжет богато представлен и в русских сказках. Однако в них нет ключевого образа — белоснежности кожи царевны (у Пушкина — *Мать беременна сидела, / Да на снег лишь и глядела*). Но важно для нас следующее замечание Азадовского: «Отклонение от своего источника Пушкин сделал в образе королевича Елисея. И немецкая, и русская сказка не знают жениха. Сказочная традиция: царевич случайно наталкивается на гроб, видит в нем девушку, влюбляется в нее и т. д.» (Азадовский 1936, с. 147). Однако вообще обращение к трем стихиям в поисках возлюбленного (возлюбленной) встречается и в западноевропейской традиции, и в сказках братьев Гримм.

Ярославна и Елисей связаны формальными узами с Игорем и царевной. Совпадения их обращения неслучайны, хотя обращение Ярославны гораздо более мотивировано сюжетом. Ярославне помогает река, а Елисею — месяц, но в обращении к Солнцу оба подчеркивают всеобщую направленность его сил: *Всѣмъ тепло и красно еси; Всех нас видишь под собой*. Обоим помогает только одна из стихий.

Безусловно, эти обращения напоминают друг друга. Оба они как бы переламывают сюжет.

### 3. Царевна-Лебедь — Дева-Обида

Сходство образов Девы-Обиды из «Слова» и Царевны-Лебедь обсуждалось выше, в главе первой, когда формулировалось само понятие сходства по-Образам. Кратко повторим приведенные выше аргументы. Обида — Девушка; она всплескивает лебедиными крыльями на Дону у синего моря, *плещучи, упуди жирня времена*. И хотя, скорее, фигура этого окказионального мифологического персонажа негативная и настроенная против русского войска, но сам образ красивой девушки, выходящей из моря, потряхивая лебедиными крыльями, романтичен и привлекателен:

Глядь — поверх текучих вод  
 Лебедь белая плывет.  
 ...Тут она, взмахнув крылами,  
 Полетела над волнами  
 И на берег с высоты  
 Опустилася в кусты.

(т. 4, с. 442)

Далее приведены свидетельства М. К. Азадовского об источниках сюжета сказки — то есть в основном речь идет о злых трех сестрах, загадывании подслушанных желаний и об оклеветанной матери. Приводятся сходные сюжеты в западноевропейской литературе, начиная с *Le piacevoli notti* Страпаролы 1550–1553 и его позднейших французских обработок. Образ девушки с косой и звездой во лбу также отмечен Азадовским в западноевропейских источниках, а в русском фольклоре распространено сравнение прекрасной женщины с лебедушкой. Но все это — как бы порознь. Существенно приводившееся замечание Азадовского о том, что «ни в одном из этих источников, как ни в одной пушкинской записи, нет образа царевны Лебеди. Этот образ отсутствует обычно и в русских фольклорных редакциях данного сюжета» (Азадовский 1936, с. 154). Далее М. К. Азадовский приводит и мнение А. Л. Слонимского о том, что этот образ сочинен самим Пушкиным и в нем отразилось его чувство к жене и ее облик.

### 4. Белка с золотыми орехами — Боян

Это — вначале кажущееся очень странным сближение — аргументируется и выявляется достаточно подробно в главе третьей

(§ 1: Тема *Творчества*. Пушкин и Боян). Осознать это сближение возможно только через цепь связанных между собой выводов и рассуждений. Говоря более конкретно, речь идет о следующих взаимосвязанных линиях, каждая из которых развивается в указанном разделе достаточно детально:

1) Широко известное и многократно обсуждавшееся сравнение вещего Бояна с белкой/мыслью, скачущей от орла к волку по священному древу жизни (ближе всего к этому скандинавские белка Рататоск и ясень Иггдрасиль).

2) Выявляемое по тексту «Слова» не слишком позитивное отношение автора, стремящегося писать в новой манере, к признанному придворному певцу — Бояну, в известной степени архаическому и механистичному.

3) Угадывание этого отношения Пушкиным, что явно выражено в его статье о «Слове» (см. главу первую и указанный параграф третьей), ср. хотя бы фразу: «Ирония пробивается сквозь пышную хвалу».

4) Сформировавшееся к началу 30-х годов отрицательное отношение Пушкина ко всякому «ангажированному» поэту и придворной искательности.

5) Упоминание Бояна как реального певца в ранних произведениях Пушкина как поэта достаточно механистичного и в сущности безадресного (например, «Руслан и Людмила»).

Это все накладывается на несколько необычный образ Белки — поющей народные песни и сидящей среди золота при дворе:

Видит, белочка при всех  
Золотой грызет орех.  
...Кучки равные кладет  
И с присвисточкой поет  
При честном при всем народе:  
*Во саду ли, в огороде.*

(т. 4, с. 431)

Эти равные кучки — не напоминают ли они «бряцание» струн и отсутствие творческого поиска? «Во саду ли в огороде» — и до сих пор кажется чем-то настолько «народным», что становится как бы «квазинародным». Очень ценным является и здесь замечание М. К. Азадовского по поводу осыпанной золотом и изумрудами, методически складывающей свое богатство в кучку белки-архаистики: «Что же касается мотива белки, грызущей золотые орешки с

изумрудными ядрами, то его источник остается пока совершенно неясным: русскому фольклору он совершенно чужд» (Азадовский 1936, с. 152).

## 5. Народный поэт Архип Лысый — Боян

Этот образ также разбирается в третьей главе (§ 1 «Тема *Творчества*»). В настоящей главе перечислим кратко изложенную там аргументацию.

1. Наличие в «болдинской» повести «История села Горюхина» и самопародии — «Оконча свой трудный подвиг», и пародии на «Историю государства российского» Н. М. Карамзина, и пародии (или иронии) по отношению к широко известной истории нахождения «Слова» — герой Пушкина случайно находит рукопись с выдранными и перепутанными страницами. Рукопись эта оказывается древнейшим летописным текстом. «Летопись сия, приобретенная мною за четверть овса, отличается глубокомыслием и велеречием необыкновенным» (т. 6, с. 185).

2. Судя по найденному тексту, оказывается, что в древнем Горюхине был великий поэт — Архип Лысый, чьи произведения по нежности не уступают Вергилию, а в красоте воображения превосходят Сумарокова. «Доныне стихотворения Архипа Лысого сохранились в памяти потомства». Народ, выходя из кабаков, распевает песни Архипа Лысого. «Реальные» же стихи Архипа Лысого, приводимые Пушкиным, настолько убоги, что и здесь явно и подчеркнуто «ирония пробивается сквозь пышную хвалу»:

Ко боярскому двору  
 Антон староста идет (2),  
 Бирки в пазухе несет (2),  
 Боярину подает,  
 А боярин смотрит,  
 Ничего не смыслит... и под.

(т. 6, с. 190)

## 6. Дева на стене из «Руслана и Людмилы» — Ярославна

Этот образ, возможно, менее убедителен по сходству; однако, близкими поэтически ауре «Слова» кажутся: образ женщины на стене, за которой — долина; песнь, звучащая на заре; девушка, ко-

торая сравнивается — как бы предваряя образ Царевны-Лебеди — с одинокой лебедью в море:

И дева по стене высокой,  
 Как в море лебедь одинокой,  
 Идет, зарей освещена;  
 И девы песнь едва слышна  
 Долины в тишине глубокой.

(т. 4, с. 62)

## 7. Черномор — Всеслав Полоцкий

Об образе «летающего волшебника» будет подробно говориться в главе третьей (§ 3: Тема *Колдовского начала*), но сейчас уже можно сказать, что оба персонажа появляются из мглы, ночью, преодолевают большие расстояния (и Черное море близко к Тмуторокани, куда улетал князь Всеслав).

## Образы-впечатления

К образам, навеянными текстом «Слова», относим и образы-впечатления, характеризующие необязательно человека. Эти образы, возможно, менее убедительны, чем предыдущие, так как менее верифицируемы и более расплывчаты.

## 8. Выезд мужа Натальи Павловны на охоту

Этот раннеутренний торжественный выезд:

Пора, пора! рога трубят;  
 Псари в охотничьих уборах  
 Чем свет уж на конях сидят,  
 Борзые прыгают на сворах.  
 Выходит барин на крыльцо...  
 Чекмень затянутый на нем,  
 Турецкий нож за кушаком,  
 За пазухой во фляжке ром  
 И рог на бронзовой цепочке.  
 ...Вот мужу подвели коня,  
 Он холку хватъ и в стремя ногу,

Кричит жене: не жди меня!  
И выезжает на дорогу.

(т. 4, с. 237)

напоминает и «авторское» начало «Слова» — *Трубы трубятъ въ Новѣградѣ*, и боевую подготовку курян, и выезд вступившего в стремя князя Игоря.

## 9. Образ Рыдающего града

Города в «Слове» горюют и радуются, как люди.

*А възтона бо, братие, Киевѣ туюю, а Черниговѣ напастми;  
Се у Римѣ кричатѣ подѣ саблями половецкими; Страны ради,  
гради весели.*

Образ рыдающего града возникает в тексте ранней редакции «Руслана и Людмилы»:

Злочастный град! Увы! Рыдай,  
Твой светлый опустеет край,  
Ты станешь бранная пустыня...

(т. 4, с. 505)

Существенно для этого образа и то, что он возникает после описания появления восточного врага (печенегов) у стен Киева, а описание войска печенегов, по общему мнению, появилось под действием текста «Слова» (см. об этом в главе первой).

## 10. Образ поникших и падающих растений и деревьев

Несколько раз в «Слове», после эпизода трагического и грустно-го, появляется, как это демонстрировалось в первой книге, — каждый раз немного варьирующийся — образ склоняющейся перед горем природы:

*Ничить трава жалощами, а древо с туюю къ земли преклонилось;  
Уньша цвѣты жалобою, и древо с туюю къ земли прѣклонилось.*

Князь в «Русалке», вспоминая с тоской покончившую с собой возлюбленную, идет к дубу, где она, *Обняв меня, поникла и умолкла*, видимо, он идет навстречу своей смерти.

См. далее у Пушкина:

Идет к деревьям, листья сыплются.

Что это значит? листья,

Поблекнув, вдруг свернулись и с шумом

Посыпались, как пепел, на меня...

(т. 5, с. 445)

Подкреплением к этому является и отмеченное всеми пушкинистами упоминание Бояна в стихотворном отрывке 1826 года, предваряющем работу над «Русалкой» — «Как счастлив я, когда могу покинуть». Говоря о речи любимой, герой замечает, что сравниться с ней может

...младенца первый лепет

Журчанье вод, иль майский шум небес,

Иль звонкие Баяна Славья гусли...

(т. 5, с. 574)

## 11. Возлюбленная в степи

Сознавая некоторую натянутость этого образа, можно представить себе, что восточную любовь — степную Кончаковну, «опутавшую» князя Владимира, напоминают аллюзии знаменитого стихотворения «Не пой, красавица, при мне»:

...Увы! напоминают мне

Твои жестокие напевы

И степь, и ночь, и при луне

Черты далекой, бедной девы...

(т. 3, с. 66)

## 12. Образ географический — маршрут Лжедмитрия

Необходимо отметить и еще один образ, на этот раз достаточно бесспорный, хотя и почему-то не замеченный ранее в полном объеме. И. Новиков (Новиков 1951) обратил внимание на то, что в «Борисе Годунове» фигурирует равнина «близ Новгород-Северского», то есть вотчины князя Игоря.

Однако, «географический образ» в целом здесь гораздо интереснее. Лжедмитрий — пушкинский герой, бросивший вызов Судь-



бе, как и Игорь, и предупрежденный вещим сном (см. об этом подробнее в главе третьей (§ 2: Темы *Судьбы* и § 3: Тема *Колдовского начала*. Сны). Его победа связана именно с Новгород-Северским. См. у Пушкина (т. 5, с. 295):

## РАВНИНА

БЛИЗ НОВГОРОДА-СЕВЕРСКОГО

(1604 года, 21 декабря)

Далее Пушкин просто подряд упоминает топографию «Слова»:

## ЛЕС

(Лжедмитрий, Пушкин).

Самозванец

...Чем свет, мы в путь; к обеду будем в Рыльске...

(т. 5, с. 308)

Из Рыльска был один из «молодых месяцев» «Слова», племянник Игоря, князь Святослав Рыльский.

МОСКВА. ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ

(Борис, Басманов).

## Царь

Он вновь собрал рассеянное войско

И нам со стен Путивля угрожает...

(т. 5, с. 309)

Именно «со стен Путивля» обращалась с мольбой к трем стихиям-божествам о спасении мужа княгиня Ефросинья Ярославна.

Действительно ли Лжедмитрий проходил эти места? Да, действительно, но он проходил и другие города, и маленькие местечки. Между тем из топонимов, не относящихся к «Слову», назван Пушкиным только один — Севск.

Итак, представлены двенадцать образов, по нашему мнению, так или иначе связанных с текстом «Слова» или им навеянных.

Косвенным подтверждением может служить и отрицательное свидетельство — ряд из них оказывается в ранних редакциях, в не-введенных позднее отрывках и т. д.

Более подробно об этом будет говориться в последней главе: в связи с жанровой и хронологической дистрибуцией этих аллюзий.

у Пушкина. Но, возможно, ему, по мере движения к поэтическим вершинам, не хотелось прямых цитаций, которые оказываются более чужеродными своему тексту, чем импринтированные в него сложные смысловые переклички (именно поэтому более доказательны Образы в сказках — изначально предполагающих древность и «древнерусскость»).

## ≈ Глава третья ≈

### Темы

#### § 1. Тема *Творчества*

##### 1. Как начать?

А. С. Пушкин связывается со «Словом» темой Творчества, которая всегда была для него доминантной — равно как и тема Судьбы.

По тонкому замечанию одного из исследователей, при оценке другого поэта профессиональный момент для Пушкина настолько важен, что для него Овидий не «певец любви, а поэт элегий» (Якубович 1923, с. 283).

О меняющемся многократно мнении Пушкина о том, каким должно быть художественное произведение, написано к настоящему времени, наверное, не меньше, чем о «Евгении Онегине»; детально изучена и эволюция поэтической фразеологии самого Пушкина (см.: Григорьева 1969). Для нас же из всего этого комплекса важны два аспекта: **Как начать?** (фрагмент общей проблемы — Каким должно быть поэтическое произведение?) и **Пушкин и Боян** (в связи с более общей темой — **Каким должен быть поэт?**).

Разумеется, расцвет «метапоэтических интересов» — это XVIII век (см.: Жирмунский 1923, с. 324). Разумеется также, что Пушкин входил в литературу на волне второго этапа борьбы шишковистов и карамзинистов, то есть «архаистов и новаторов» (первая волна, примерно, отсчитывается с 1803 г., вторая — 1815 г., см. об этом, в частности: Цявловский 1962а). Разумеется, и в этом отношении загадочный текст «Слова» подоспел вовремя. Однако, совпадения есть совпадения.

Вопрос о том, как начать творимый текст и каким должен быть далее выбранный слог письма, обсуждается Пушкиным достаточно детально в трех произведениях: «Евгении Онегине», «Домике в Коломне» и «Истории села Горюхина». Примечательно, что два последних по времени просто примыкают друг к другу: это октябрь — начало ноября 1830 г.

Но, справедливости ради, нужно сказать, что в 1825 г. Пушкин перевел довольно близко к тексту начальные строки «Орлеанской девственницы» Вольтера. Вольтер также сравнивает двух поэтов и их манеры. Один — автор, делающий над собой некое усилие во имя требуемой словесной пышности, хотя ему это трудно:

Я не рожден святыню славословить,  
 Мой слабый глас не вздыт до небес;  
 Но должен я вас ныне приготовить  
 К услышанью Иоанниных чудес.  
 ... Я признаюсь — вечернею порой  
 Милее мне смиренная девица,  
 Послушная, как агнец полевой;  
 Иоанна же была душою львица.

(т. 3, с. 303)

Другой — быллой ее воспеватель, седой певец (в данном случае — Шаплен):

О ты, певец сей чудотворной девы,  
 Седой певец, чьи хриплые напевы,  
 Нестройный ум и бестолковый вкус  
 В былые дни бесили нежных муз,  
 Хотел бы ты, о стихотворец хилый,  
 Почтить меня скрипицею своей,  
 Да не хочу. Отдай ее, мой милый,  
 Кому-нибудь из модных рифмачей.

(там же)

Можно предположить, что в этом случае мы имеем контрдовод по отношению к влиянию «Слова». И да, и нет. По нашему мнению, скорее, нет. Ведь важно то, что Пушкин обратил внимание именно на этот небольшой текст в начале поэмы Вольтера и перевел его.

В первой главе «Евгения Онегина» Пушкин пишет:

Я думал уж о форме плана  
 И как героя назову...

(т. 5, с. 35)

В четвертой главе он сопоставляет элегии и оды: поэт — за право писать элегии, критик — за оды:

Тут бы можно  
 Поспорить нам, но я молчу:  
 Два века ссорить не хочу.

(т. 5, с. 90)

В «Слове о полку Игореве» сопоставляются именно два века, две эпохи.

В текстах ранних редакций «Евгения Онегина», впоследствии Пушкиным исключенных, очень большое место занимают проблемы выбора творческого стиля. Это — рассуждения о том, каким Ленский не был:

Не пел порочной он забавы,  
 Не пел презрительных Цирцей.

(т. 5, с. 515)

Сам же автор сообщает о себе, что:

От рифмы также я отвык,  
 На днях попробую, друзья,  
 Заняться белыми стихами

(т. 5, с. 519)

Именно в связи с этой декларацией естествен переход к началу «Домика в Коломне», где десять стоп начала посвящены именно поэтической технике.

М. Гершензон считает, что «Домик в Коломне» написан ни за чем, только как средство спасения от душевного надрыва, как воспоминание о простой и скромной жизни, как отождествление автора и Параша (Гершензон 1919, с. 146). С этим согласиться трудно — слишком много места в этой странной поэме отдано вопросам техники.

Четырехстопный ямб мне надоел...

Такое начало достаточно характерно. См. далее о технике стихосложения:

Вы знаете, что рифмой неглагольной  
 Гнушаемся мы. Почему? Спрошу.  
 Так писывал Шихматов богомольный.

(т. 4, с. 325)

Переход от обсуждения стихотворной техники к основному сюжету звучит — в призывании начать — как нечто близкое началу «Слова»:

Усились, муза, ручки в рукава,  
Под лавку, ножки! не вертись, резвушка!  
Теперь начнем...

(т. 4, с. 327)

Этого сходства еще больше в первоначальных набросках вступления к «Доміку в Коломне»:

Пока меня без милости бранят  
За цель моих стихов — иль за бесцелье.  
И важные особы мне твердят,  
Что ремесло поэта — не безделье...  
Пока сердито требуют журналы,  
Чтоб я воспел победы россиян.  
...Век не бывать. Не лучше ли назад  
Скорей вести свою дружину рысью?  
...На критиков я еду, не свищу,  
Как древний богатырь...

(т. 4, с. 524 и далее)

Особое место в этом плане в творчестве Пушкина занимает мало привлекавшая внимание как «пробы пера» «История села Горюхина». Выше говорилось об Архипе Лысом как об образе, навеянном Бояном. Говорилось также и о том, что можно предположить, что в текст этой повести включена и пародия на «Слово о полку Игореве»; на его запутанную историю нахождения, на преклонение вообще перед древними текстами; есть в ней и самопародия:

*Успехи мои, хотя и медленны, но благонадежны, ибо на десятом году я знал уже почти все, что поныне осталось у меня в памяти, от природы слабой.*

(т. 6, с. 173)

Сравни:

Немного лиц мне память сохранила  
Немного слов доходят до меня,  
А прочее погибло безвозвратно.

В доме героя имелась одна книга-образец: «Новейший письменник» Курганова:

*Курганов казался мне величайшим человеком... Мрак неизвестности окружал его как некоего древнего полубога; иногда я даже сомневался в истинности его существования. Имя его казалось мне вымышленным и предание о нем пустою мифою.*  
(т. 6, с. 174)

Не напоминает ли это легендарных поэтов в «Слове» — и Бояна, и Автора?

Герой решает стать сочинителем:

*Я непременно решил на эпическую тему, почерпнутую из отечественной истории. Недолго искал я себе героя. Я выбрал Рюрика и принялся за работу.*

*<...> Я думал, что эпический род не мой род и начал трагедию Рюрик <...> Трагедия не пошла <...> Вдохновение озарило меня, я начал и благополучно окончил надпись к поэту Рюрика.*  
(т. 6, с. 181)

Детальный анализ «Истории села Горюхина» был проделан Ч. Тиммером (Timmer 1968). Он обращает внимание на то, что в этой повести как бы наслаивается друг на друга множество текстов — это даже «не текст в тексте», а «тексты в текстах». Тиммер считает «Историю села Горюхина» как бы семантическим ключом к «Повестям Белкина», в которых на самом деле ничего не происходит, или, говоря иначе, горизонт читательского внимания все время обманут: Сильвио не стреляет, Бурмин и Марья Гавриловна, оказывается, женаты, ужасы только сняты Адриану Прохорову и т. д. Подлинным же ключом служит эпиграф самого Пушкина: *А вот то будет, что ничего не будет.*

Тиммер видит в этой повести и многочисленные и в то же время эксплицируемые «пробы пера». Безусловно, в этой повести много от пародирования «Истории государства Российского» Карамзина. Но выше уже говорилось, что возникают и иные ассоциации. Приведем тексты:

*Баба, развешивая белье на чердаке, нашла старую корзину, наполненную щепками, сором и книгами...*

(т. 6, с. 183)

*...Синие листы, обыкновенно влетаемые в календари, были все исписаны старинным почерком...*

*Первые листы были выдраны и употреблены детьми священника на так называемые змеи... Один из змеев падает... Я поднял его и хотел было возвратить детям, как заметил, что змей был составлен из летописи, к счастью, успел спасти остальные.*

(т. 6, с. 185)

Кажется, что это уже не Карамзин, а — судя по некоторым ключевым намекам — до сих пор неясная история нахождения рукописи «Слова».

## 2. Пушкин и Боян

1. В главе первой уже говорилось о том, что Темы, связывающие, по нашему мнению, Пушкина и «Слово о полку Игореве» и представленные в настоящей книге, по сути своей гетерофункциональны. Так, отношение Пушкина к Судьбе, ее значимости, было всегда неизменно важнейшим, а тексты Битвы и эта Тема не выходили для него за пределы внешней выразительности. Эта же Тема — Пушкин и Боян — неотделима в свою очередь от взглядов Пушкина на сущность поэта и его место в обществе, которые, оставаясь всегда неизменно важными, непрерывно эволюционировали.

Поэтому для развития этой темы важно осознать факты в следующем ряду явлений:

1) можем ли мы как-то судить — судя по тексту «Слова» — о том, как автор его относился к Бояну;

2) как связано отношение Пушкина к поэту, признанному и придворному, рассказывающему о событиях былого, с эволюцией его взглядов на бытие поэта в целом;

3) можем ли мы увидеть образ Бояна в некоторых персонажах Пушкина и аллюзивных намеках в его текстах?

Ответ на первый вопрос, проанализированный, как кажется, достаточно подробно, можно найти в первой книге, см. седьмую главу «Автор „Слова“ — Боян». Основной вывод: Автор относился к творчеству Бояна и к нему самому с большим скепсисом; по сути литературная полемика пронизывает весь текст «Слова», а не только его вводные фразы. В первой главе второй книги рассказывалось и о культе Бояна в начале XIX века — время, когда Пуш-



кин начинал входить в литературу, и даже раньше. Там же подробно приводится текст «статьи» Пушкина о «Слове», комментированный текст которого он готовил к изданию в последние годы. Особенно важна здесь интерпретация Пушкиным частицы *ли* в первой фразе, которую он толкует как утвердительную, а не вопросительную: ведь негоже писать по-бояновски! См. далее все высказывания Пушкина о «бояновской манере». Важна также и фраза Пушкина по поводу похвал Автора Бояню: «Ирония пробивается сквозь пышную хвалу». Пушкин первым заметил смену манер в «Слове» и определил «авторское» начало со слов: *Комони ржуть за Сулю, — звенить слава въ Киевѣ. Трубы трубятъ въ Новѣградѣ — стоять стязи въ Путивлѣ*. Именно здесь, как пишет Пушкин, «поэт говорит сам от себя не по вымыслу Бояню, по былинам сего времени. Должно признаться, что это живое и быстрое описание стоит иносказаний соловья старого времени» (т. 7, с. 510).

2. Тема «Пушкин и его взгляд на отношения общества и поэта» — одна из любимых в пушкинистике, наиболее разработанных и освещенных наиболее серьезно. Поэтому в данном разделе предлагается сообщение об эволюции Пушкина самое краткое и схематичное, но без него нельзя будет понять и эволюционирующее отношение Пушкина к поэту типа Бояна. Эту эволюцию мы будем рассматривать в хронологии его творческого пути (необходимо — относительной!) в отношении к следующим ключевым мировоззренческим концептам:

1) официально-придворная, государственная ангажированность и признанность;

2) допустимость внешнего заказа (внешней темы), откуда бы он ни шел;

3) необходимость (и/или достаточность?) высокого уровня техники;

4) существенность–несущественность реакции на творения внешнего мира (хотя бы на уровне не-я).

Еще и еще раз нужно оговорить то известное обстоятельство, что «новое» в мировоззрении Пушкина появлялось, если судить по его же текстам, не строго шаг-за-шагом, а часто и на сопровождающем фоне «старого», которое, может быть, уже становилось чем-то вроде чисто внешней литературной маски.

Для юного Пушкина как будто бы существует два типа поэтов. Один — это поэт общественного служения, воспевающий подвиги царей и героев. Такой поэт, естественно, окружен уважением общества и государственной и народной признанностью. Поэт такого типа обычно бряцает:

Державин и Петров героям песнь бряцали  
Струнами громкозвучных лир.

(«Воспоминания в Царском селе», 1814 г., т. 1, с. 77)

Также естественно, что поэты такого типа воспевают войну, например, тот же Державин:

Скальд России вдохновенный,  
Воспевший ратных грозный строй,  
В кругу товарищей, с душой воспламенной,  
Греми на арфе золотой!  
Да снова стройный глас героям в честь прольется,  
И струны гордые посыплют огонь в сердца,  
И ратник молодой вскипит и содрогнется  
При звуках бранного певца.

(там же, с. 80)

Но для юного Пушкина существовал и иной тип поэта: непридворный, социально свободный, житейски «ноншалантный». Такие поэты воспевают свои чувства и в первую очередь — любовь. Так, Пушкин призывает Батюшкова:

Настрой же лиру, по струнам  
Летай игривыми перстами,  
Как вешний зефир по цветам.  
Любви нет боле счастья в мире:  
Люби — и пой ее на лире.

(«К Батюшкову», 1814 г., т. 1, с. 69)

Итак, каким же поэтом быть лучше? Создается впечатление, что в юности для Пушкина — *tertium non datur*.

Ты хочешь, чтобы славы,  
Стезю полетев,  
Простясь с Анакреоном,  
Спешил я за Мароном

И пел при звуках лир  
Войны кровавый пир.

(«К Батюшкову», более поздний текст, т. 1, с. 112)

Амплуа поэта в принципе может меняться — так случилось, например, с Денисом Давыдовым при наступлении мирного времени:

С веселых струн во дни покоя  
Походную сдувая пыль,  
Ты славил, лиру перестроя,  
Любовь и мирную бутыл.

(«Денису Давыдову», 1821 г., т. 2, с. 90)

Итак, как же соотнести это деление с перечисленными четырьмя оппозициями?

Оппозиция первая — придворный поэт уважаем и многого достоин; веселый поэт любви тоже имеет право на существование, но уже, видимо, меньше — на общественное уважение.

Оппозиция вторая — внешний заказ допустим для поэтов обоих типов — ведь и приказ петь любовь тоже по сути есть некий диктат.

Оппозиция третья (техника) — в этот период для Пушкина она не так важна.

Оппозиция четвертая — внешняя реакция (хотя бы друга или любимой) не отрицается, для поэта она важна.

Каким же он видит в это время «народного певца»? Безусловно, он окружен ореолом общепризнанности:

И юные сыны воинственных славян  
Спокойной праздности с досадой предадутся,  
И молча некогда вдоль старца соберутся,  
Преклонят жадный слух, и ветхим костылем  
И стан, и ратный строй, и дальний бор с холмом  
На прахе начертит он медленно пред ними,  
Словами истины, свободными, простыми,  
Им славу прошлых лет в рассказах оживит  
И доброго царя в слезах благословит...

(«Александру», 1815 г., т. 1, с. 147)

Правда, уже в 1814 г. в ранней редакции стихотворения «Батюшкову» Пушкин изображает народного (или псевдонардного)

певца весьма иронически (предполагается, что здесь он имел в виду С. А. Ширинского-Шихматова):

...Что неуклюжий славянин,  
Изменник радостных дружин,  
Варяжски песни затевает  
Теперь на дудочке простой  
И слогом древности седой  
В деревню братьев приглашает.  
Сошел с ума — и в пастухи!  
Вот какво писать стихи!

(т. 1, с. 447)

У зрелого Пушкина система указанных оппозиций перестраивается. С. Г. Бочаров считает, что резкий перелом наступает после 1824 г. (Бочаров 1974, с. 9). Его взгляд на место поэта и его право на свободу внутреннюю и внешнюю выражено во многих, всем хорошо известных стихах (только набор их по разным исследователям меняется). Более поздние пушкинисты непременно включают в этот перечень знаменитое стихотворение «каменноостровского» цикла — «Из Пиндемонти».

Обратимся снова к перечисленным выше концептам-оппозициям. Третья из них (начнем с нее) — это техника, ремесло. Как будто бы, покинув юность, Пушкин не отрицает цеховой принадлежности поэтов.

В письме А. И. Казначееву в 1824 г. он пишет:

Ради Бога не думайте, чтоб я смотрел на стихотворство с детским тщеславием рифмача или как на отдохновение чувствительного человека: оно просто мое ремесло, отрасль честной промышленности, доставляющей мне пропитание и домашнюю независимость.

(май 1824 г., т. 10, с. 87)

Однако Ремесло — это ведь и Мастерство. Обратимся поэтому к «пушкинской» речи А. А. Блока: «Поэт — сын гармонии: и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, внести гармонию во внешний мир <...> Второе требование Аполлона заключается в том,

чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную осязательную форму слова: звуки слова должны образовать единую гармонию. Это — область мастерства» (А. Блок 1962, т. 6, с. 161 и далее).

И в этой связи важно сказать о развернувшейся дискуссии о том, почему самим Пушкиным в «Памятнике» были сняты строки:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что звуки новые для песен я обрел.

Они были заменены им на общеизвестные:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал.

Первым к этому расхождению серьезно подошел Владимир Соловьев, предположивший, что для Пушкина существовали два посмертных адресата, к которым он и обращался. Первый — поэты-избранники, способные оценить его, Поэта. Второй адресат — это народ, видящий в поэзии только содержание и неспособный понять поэта как творца: «„Памятник“ — самое важное для поэта — поэтическое вдохновение, заветная лира. Это и есть первое и главное основание его славы среди избранников: *И славен буду я/ Доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит.* — Но поэт, прежде забывавший даже о среде избранников, утвердившийся в своем безусловном одиночестве — *ты царь, живи один,* — он утверждает свою всенародную славу <...> Поэт знает <...> для него более ценно нравственное воздействие поэзии: *И долго буду тем любезен я народу...*» (Вл. Соловьев 1991, с. 369–370).

Мысль Вл. Соловьева была подхвачена и развита М. Гершензоном: «Пушкин отверг эту строчку, потому что она приписывала народу такое суждение о поэзии, до которого он едва ли способен возвыситься: он видит и ценит в поэзии гораздо более деловые ценности — «что чувства добрые я лирой пробуждал» (Гершензон 19196, с. 53).

Ставший более резким по сравнению с мыслью Вл. Соловьева, этот тезис М. Гершензона много лет спустя вызвал яростную отповедь М. П. Алексеева: «Этих цитат вполне достаточно, чтобы представить себе весь ход мыслей Гершензона и всю сугубо идеалистическую и реакционную подоплеку его догадок, меньше всего отвечающих действительному содержанию пушкинского стихотво-

рения. Перечитывая его статью в наши дни, поражаешься не тому, что в ней есть, а тому, какую длительную полемику она вызвала, какие странные и поистине бесплодные допущения она породила, насколько своим ложным мудрствованием она усложнила и запутала естественное понимание „Памятника“» (Алексеев 1967, с. 50).

Но является ли техника сама по себе, техника, за которой стоит труд, тяжелый и серьезный, явлением самодостаточным?

Ответом на это можно считать образ Сальери. Этот пушкинский образ, по нашему мнению, в своей далеко идущей прогностичности, по потрясающей ясности видения двух полярных миров созидания, еще не оценен полностью.

Артист-ремесленник — не просто отброшенный историей соперник, он о п а с е н. Представляется, что в мире существует два вида о б у ч е н и я: Первый. Сначала так, потом так, потом так... Все выверено точно! Второй. Делай, как я. Смотри на меня. И здесь обучиться может только равный или почти равный, и в этом мире царит Божество интуиции. Сальери — и индуктивист, и позитивист. Правда Неба и Земли сводится для него к простой гамме — к Ясности. Правда неба предполагается — им! изоморфной правде Земли. И тут Сальери предвосхищает образы более поздние — Базарова, Писарева, так не любившего Пушкина, эпоху *Stoff und Kraft* и даже позитивизм середины XX века. Он же отражает и прозрачный мир раннего и позднего европейского Просвещения. Но Сальери — еще опаснее. Впечатления о мировом космосе у него л и ч н ы е: Для Меня все это ясно..., но выводы у него — о б щ е с о ц и а л ь н ы е. Для таких людей Для Меня — это значит: Для Других, Для Всех. Поэтому он уже заранее самооправдан социальной миссией:

Я избран, чтоб его  
Остановить — не то, мы все погибли,  
Мы все, жрецы, служители музыки.

(т. 5, с. 362)

Именно так всегда действовали от-народа-идушие герои, например, Брут, убивший Цезаря тоже во имя В с е х (вплоть до примеров самых недавних).

Объясняя ментальность подобных людей, М. Гершензон пишет: «Сальери... убивает в сущности не Моцарта, а Бога (небо) и

спасает не себя, а человечество в его целесообразном труде... На такого, как он сам, „жреца, служителя музыки“ у него верно не поднялась бы рука, потому что для него человек — только геометрическая точка целесообразных усилий, там для него — человек, где таких усилий нет, — там марево, тень человека. Таков его глазам Моцарт, залетный херувим, но только не живая личность» (Гершензон 1919а, с. 116–117).

В другой работе «Тень Пушкина» (Гершензон 1926а) М. Гершензон подробно разбирает все случаи упоминания «теней» в пушкинских текстах и приходит к выводу, что они гораздо более «реальны», чем кажется. Эта мысль была разработана далее С. Сендеровичем (Senderovich 1980), сформулировавшим некую более абстрактную идею «тени» в образах пушкинской поэзии (как отражение внутренних «теней» поэта) и соотнесшим идею «тени» со статуарным мифом Пушкина у Р. Якобсона. Продолжая эту идею, можно предположить, что «теневого остаток» — это и есть загадочное Нечто, что отличает гениальность от способности и что постигается только интуицией. Творения бездарностей не отбрасывают «тени», потому что их нет в душе их творца.

Пушкин сам почти сформулировал это. Видимо, он много думал над проблемой: дано/не-дано. «В пьесе Пушкина мы имеем не историческую драму, основанную на темном биографическом эпизоде, но символическую трагедию: Пушкин воспользовался фигурами двух композиторов, чтобы воплотить в них образы, теснившиеся в его творческом сознании. Истинная же тема его трагедии не музыка, не искусство и даже не творчество, но сама жизнь творцов и притом не Моцарта или Сальери, но Моцарта и Сальери» (С. Булгаков 1990). Таким образом противопоставление этих двух образов приобретает характер философской антиномии. Дж. Волль считает, что именно Сальери — главный герой трагедии (Woll 1976). Она даже сравнивает Сальери с Великим Инквизитом в легенде Достоевского. Но, по ее мнению, Великий Инквизитор искренен и последователен, Сальери — нет, его раздирают сомнения (Woll 1976, с. 259).

Итак, Моцарт — это точка отсчета, таящая для Сальери сомнения в самом себе. Сальери способен к обучению: он готов был перенять « пленительные тайны великого Глюка ». Но если « этому » обучиться нельзя, тогда конец всем Сальери. Возможен и еще один путь — преклонения перед божественным даром Моцарта,

делающим его жрецом Музыки. Но тогда он и вести себя должен соответственно. Но Моцарт прост, *и божество его проголодалось*. Пушкин подмечает еще одну, внешнюю, особенность, людей бездарных: они не умеют (или не хотят) отделять себя от профессионального дара: Сальери ведь практически все время говорит о себе.

Итак, техника, ремесло недостаточны для истинного творца. Для него нужно иное. Но на этом этапе еще остается позитивной оппозиция вторая — *з а к а з* и его допустимость. Ведь и Моцарт может написать «по заказу».

У Пушкина возникает новое противопоставление: не уважаемый пиит, бряцающий при дворе монарха, противопоставляется беззаботному певцу любви, а свободный художник противостоит осыпанному наградами придворному барду. Именно так отличается Мицкевич от поэта типа Саади:

Любили Крым сыны Саади,  
Порой восточный краснойбай  
Здесь развивал свои тетради  
И удивлял Бахчисарай.  
Его рассказы расстилались,  
Как эриванские ковры,  
И ими ярко украшались  
Гиреев ханские пиры.  
Но ни один волшебник милый,  
Владелец умственных даров,  
Не вымышлял с такою силой,  
Так хитро сказок и стихов,  
Как прозорливый и крылатый  
Поэт той чудной стороны,  
Где мужи грозны и косматы,  
А жены гуриям равны.

(«В прохладе сладостной фонтанов»,  
1828 г., т. 3, с. 81)

Официальная ангажированность на этом этапе отрицается, но народный певец еще пока окружен уважением; более того, он, может быть, даже больше заслуживает уважения, чем пиит придворный:



Блажен в златом кругу вельмож  
 Пиит, внимаемый царями.  
 Владея смехом и слезами,  
 Приправя горькой правдой ложь,  
 Он вкус притупленный щекотит  
 И к славе спесь бояр охотит,  
 Он украшает их пиры  
 И внемлет умные хвалы,  
 Меж тем за тяжкими дверями,  
 Теснясь у черного крыльца,  
 Народ, гоняемый слугами,  
 Поодаль слушает певца.

(«Блажен в златом кругу вельмож»,  
 1827 г., т. 3, с. 33)

Однако и в народном певце есть что-то жалкое: он, хотя и не бряцает, но — бренчит:

Слепой украинский певец,  
 Когда в селе перед народом  
 Он песни гетмана бренчит.

(«Полтава», 1828 г., т. 4, с. 303)

Таким образом, Пушкин начинает отказывать поэту в любой ангажированности.

Этап следующий — отказ от з а к а з а, что не тождественно ангажированности. На среднем, промежуточном, этапе поэт у Пушкина все же может заказу следовать, но заказу как просьбе, мольбе и — по велению сердца.

Именно по заказу-просьбе поет в «Каменном госте» Лаура. Но и ее собственное пение — это не только выполнение просьбы, но и ответ ее сердца:

Я вольно предавалась вдохновенью,  
 Слова лились, как будто их рождала  
 Не память рабская, но сердце.

(«Каменный гость», 1830 г., т. 5, с. 380)

Итак, поэт не должен следовать внешнему заказу и даже внешней теме. И в этом отношении интересна судьба знаменитого от-

рывка, впервые появившегося в «Езерском» (1832–1833) и как бы искусственно в него вставленного:

Зачем крутится ветер в овраге,  
 Подъемлет пыль и лист несет,  
 Когда корабль в недвижной влаге  
 Его дыханья жадно ждет?  
 Зачем от гор и мимо башен  
 Летит орел, тяжел и страшен,  
 На ближний пень: Спроси его.  
 Зачем арапа своего  
 Младая любит Дездемона,  
 Как месяц любит ночи мглу?  
 Затем, что ветру и орлу  
 И сердцу девы нет закона.  
 Гордись: таков и ты, поэт,  
 И для тебя условий нет.

(т. 4, с. 347)

В «Египетских ночах» (примерно, октябрь–ноябрь 1835 г.) конец этого отрывка меняется:

Таков поэт: как Аквилон,  
 Что хочет, то и носит он —  
 Орлу подобно, он летает  
 И, не спросясь ни у кого,  
 Как Дездемона, избирает  
 Кумир для сердца своего.

(т. 6, с. 380)

А. Ильичев, занимавшийся этим отрывком, считает, что поэт сопрягает здесь одновременно две точки зрения — толпы, видящей лишь диссонанс в поступках персонажей, и поэта, способного увидеть во всем этом гармоническую целесообразность (Ильичев 1991). Идя далее, Пушкин совершает еще один шаг: поэт не должен принимать заказную тему даже у себя. Он не волен в своем творчестве: творчество управляет им, а его доля — пассивная реципиентность:

*Искать вдохновения всегда казалось мне смешной и нелепой причудой. Вдохновения не сыщешь: оно само должно найти поэта.*

(«Путешествие в Арзрум», т. 6, с. 640)

Пушкин формулирует эту разницу в позиции на новом этапе в терминах профессиональных — как разницу между восторгом и вдохновением:

*Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного.*

(т. 7, с. 41)

Именно в этом коренится различие импровизатора, пусть даже талантливого, и Чарского — поэта-аристократа:

*Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед Вами и Вы обретаете новые, неожиданные слова для воплощения видений Ваших, когда стихи легко ложатся под перо Ваше и звучные мысли легко бегут навстречу стройной мысли.*

(т. 6, с. 373)

Об этой поздней свободе Пушкина даже и от себя самого пишет Вл. Соловьев: «Пушкинская поэзия есть поэзия по существу и по преимуществу — не допускающая никакого частного и одностороннего определения» (Вл. Соловьев 1991, с. 318). «...Настоящая чистая поэзия требует от своего жреца лишь неограниченной восприимчивости душевного чувства, чутко послушного высшему вдохновению» (там же, с. 323), «Поэт не волен в своем творчестве. Это — первая эстетическая аксиома. Так называемая «свобода творчества» не имеет ничего общего с так называемой «свободой воли». Как ясно из гениально-простого свидетельства Пушкина, творчество свободно никак не в том смысле, чтобы ум поэта мог по своей воле, по своему заранее обдуманному выбору и намерению создавать поэтические произведения <...> Настоящая же свобода творчества имеет своим предварительным условием пассивность» (там же, с. 328).

Итак, Пушкин отвергает идею какого бы то ни было внешнего заказа, включая и свой собственный, сознательный — то есть не интуитивистски сделанный — выбор.

Следующий шаг — отказ от (или неприятие) внешней реакции, внешней оценки, то есть и славы.

«Пушкин постепенно отказывается от всех без исключений, мыслимых и придаваемых обычно искусству заданий и пролагает путь к такому абсолютному определению поэзии, согласно которо-

му та „по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме себя самой“» (Абрам Терц 1993, с. 135).

Разумеется, с наибольшей ясностью это воплощено в знаменитом стихотворении 1836 г. «Из Пиндемонти»:

...Иная, лучшая потребна мне свобода:  
Зависеть от царя, зависеть от народа —  
Не все ли нам равно? Бог с ними.  
Никому  
Отчета не давать, себе лишь самому  
Служить и угождать...

(т. 3, с. 372)

По замечанию одного из исследователей этапов пушкинской эволюции А. Фомичева, «Стихотворение написано словно от лица узника, лишённого прав» (Фомичев 1986, с. 280). Естественно, что крайняя точка этого пути — бездействие, статическое восприятие «иных» сигналов. Именно это противопоставление пассивности со знаком плюс и активного действия со знаком минус отмечали у позднего Пушкина многие и даже на просто сюжетном уровне. А. К. Жолковский считает это «инвариантом психологической зоны» (Жолковский 1979, с. 17). Естественно также, что при таком мировоззрении возникают особые отношения и с Высшим началом, потому что это ведь тоже Тема: В последние годы этим проблемам посвящены работы И. Сурат (Сурат 1994, Сурат 1995, Сурат 1996), «Творчество побуждается интуицией, а не готовым знанием, для которого нужно подобрать соответствующую форму; оно предполагает нераздельность и одновременность зарождения формы и смысла... Когда искусство пытается служить не только Богу, но и религии, оно уходит в сторону от творчества, изменяет своей природе» (Сурат 1994, с. 211). «...Пушкин был только поэт, во всем поэт — и к высшей Истине он был причастен как поэт». По точному выражению о. С. Булгакова, «Он знал Бога, но особым знанием художника... Поэзия Пушкина была рассмотрена как цельное метафизическое знание о мире, Боге, человеке, как откровение божественной Красоты в тварном мире, она помогла обосновать взгляд на творчество как особое религиозное призвание, особый путь к Абсолюту» (там же, с. 212–213).

Иначе говоря, Пушкиным отрицается и внешнее призвание — линия, наметившаяся уже давно:

А слава.. Луч ее случайный

Неуловим...

Мирская честь

Бесмысленна, как сон.

(«Сцена из Фауста», 1825 г., т. 2, с. 287)

Едва ли северная слава

Пустая притча, лживый сон.

(«Бородинская годовщина», 1831 г., т. 3, с. 225)

Ты царь: живи один.

(«Поэту», 1830 г., т. 3, с. 175)

Возможный суд коллег также не имеет значения: уже в письме к А. А. Бестужеву Пушкин пишет:

*Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собой признанным...*

(январь 1825 г., т. 10, с. 121)

Таким образом — постепенно — иногда возвращаясь с сомнением, поэт отказывается от:

- официальной ангажированности,
- внешней темы,
- внешнего заказа,
- ремесла как самодостаточности,
- собственного права на тему,
- права коллег на квалификацию своего труда.

Вслед за В. Ходасевичем мы придерживаемся того взгляда, что стихотворение «Пророк» есть стихотворение о пророке, каким он должен быть, но вовсе не о поэте и, может быть, в противовес ему. Так и текстуально пушкинский текст совпадает с библейским: текст VI главы пророка Исайи, как это показывает в деталях Б. И. Коплан (Коплан 1922).

Говоря языком современности, Пушкин отказывается от любых форм обратной связи.

Не обсуждая практически уже философский вопрос — может ли тогда поэт оставаться поэтом? — ясно осознаем, что царь быть один не может, ему нужны подданные.

Что же предполагает — как следствие — отсутствие обратной связи? — «Писание в стол», элемент незавершенности, большую дозу экспериментальности. Все это у позднего Пушкина было.

Но линия эта все же не была прямой: тема личной и творческой свободы все время не покидала его, но «Памятник» в каком-то смысле оптимистичен в своей трагичности.

Личность как будто бы еще более трагическая — А. А. Блок, говоря о Пушкине, казалось, понимал трагедию абсолютного отделения от всего и даже от своего Я. «На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком (курсив наш. — Т. Н.), на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, — катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объмлющим вселенную... Там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир» (Блок 1962, т. 6, с. 163). Задачу поэта Блок видел в том, чтобы «внести эту гармонию во внешний мир», то есть вернуться к людям и миру.

С определенной пронизательностью эту человеческую трагедию описал и В. Розанов: «Он все восходил в своем развитии; сколько «куколок», умерших трупиков оставил его великолепный полет; эти смертные остатки, сброшенные им с себя, внушают грусть тем, кто за ним не был в силах следовать. Где же конец полета? что, наконец, вечно и абсолютно? Атмосфера все реже и реже: Ты царь. Живи один...» (Розанов 1990, с. 168).

3. Как же, в свете вышесказанного, эволюционирует отношение Пушкина к Бояну, выраженное в его текстах, поскольку его исследовательское отношение, выраженное достаточно явно, было подробно рассмотрено в предыдущих главах?

Боян как личность более всего упоминается в «Руслане и Людмиле». Он появляется в начале поэмы:

Но вдруг раздался глас приятный  
И звонких гуслей беглый звук:  
Все смолкли, слушают Баяна:  
И славит сладостный певец  
Людмилу-прелесть и Руслана  
И Лелем свитый им венец.

(т. 4, с. 13)

И далее:

Не слышат вещею Баяна.

(там же)

...Поставят тихий гроб Русланов,  
И струны громкие Баянов  
Не будут говорить о нем.

(там же, с. 50)

Но наиболее яркое впечатление от исполнения Бояна создается при описании смертного сна Руслана — эпизода мрачного и какого-то безысходного. (Этот сон подробно рассматривается далее в настоящей главе, см.: § 3 «Тема *Колдовского начала*» в разделах «Оборотничество» и «Сны».)

Несомненно, что Пушкин описывает в этом сне переход героя, устремляющегося за женой в темную бездонную глубину, в некий новый мир, совпадающий лишь внешне с гридницей Владимира, где и князь, и его окружение сидят неподвижно, *не смея перервать молчанье*, среди них сидит и мертвый Рогдай:

Убитый, как живой, сидит,  
Из опененного стакана  
Он, весел, пьет и не глядит  
На изумленного Руслана...

Примечательно, что весел в этом страшном зале только заведомо мертвый — Рогдай.

... и вдруг  
Раздался гуслей беглый звук  
И голос вещего Баяна,  
Певца героев и забав.  
Вступает в гридницу Фарлаф,  
Ведет он за руку Людмилу;  
Но старец, с места не привстав,  
Молчит, склонив главу унылу,  
Князья, бояре — все молчат,  
Душевные движенья кроя.  
И все исчезло — смертный хлад  
Объемлет спящего героя.

(т. 4, с. 87)

Создается впечатление какой-то механистичности Бояна: как заводная кукла-автомат гофмановских историй, он ударяет по струнам в любой обстановке — и в веселом застолье, и в страшном

мертвом сне. Пушкин здесь предваряет суждения о Бояне Вс. Миллера, А. Веселовского, Д. Шарыпкина (см. выше).

Еще раз реальный Боян появляется в отрывке «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826), одном из предварительных этапов работы над «Русалкой» (см. упоминание об этом в первой главе). Описывается речь возлюбленной:

Какие звуки могут  
Сравниться с ней — младенца первый лепет,  
Журчанье вод, иль майский шум небес,  
Иль звонкие Баяна Славья гусли.

(т. 5, с. 570)

Интересно, что впоследствии в 1832 г., когда отношение Пушкина к функции поэта, как было сказано выше, менялось, это место не было включено в основной текст.

В нашей книге (глава вторая «Образы») уже приводилось сопоставление Бояна и загадочной Белки из «Сказки о царе Салтане». Надеемся, что в контексте данного раздела этот образ, это сходство будет еще более убедительным. Напомним основные приведшиеся аргументы:

1. В текст «Слова» «белка» входит неоднократно: то как белка, то как мысль; в обоих случаях с этим сопоставляется Боян.
2. В «Сказке о царе Салтане», тоже поздней — 1831 г., то есть когда отношение Пушкина к официально-народной ангажированности уже формируется — появляется несколько странный образ поющей народные песни Белки, сидящей при дворе среди золотых кучек орехов, из которых она вынимает изумруды:

Видит, белочка при всех  
Золотой грызет орех.  
...Кучки равные кладет  
И с присвисточкой поет  
При честном при всем народе:  
*Во саду ли в огороде.*

(т. 4, с. 431)

3. Песня Белки настолько «народная», что кажется уже квазинародной.
4. Кучки — равные, то есть без различия и без выдумки, но она при дворе и вся в золоте.



5. По свидетельству М. К. Азадовского (см. главу вторую) именно этого образа Белки в предполагаемом гриммовском источнике сказки Пушкина нет.

Добавим именно здесь некоторые дополнительные аргументы:

6. Рассказ о чудесной Белке повторяется в сказке с е м ь раз (см. перечень в главе четвертой «Поэтика»). Это значит, что сюжет этот или эпизод почему-то важен.

Именно с е м ь раз упоминается имя Бояна в «Слове».

7. Ключевым фрагментом можно считать фразу: *Князю прибыль, белке честь*. Ср. *Ищучи себѣ чти, а князю славу*.

Еще более, по нашему мнению, напоминает Бояна народный поэт Архип Лысый из «Истории села Горюхина». Архип Лысый (см. также главу вторую) — это народный поэт, упоминание о котором обнаружено в случайно найденной в семье разодранной и перепутанной рукописи без начала: это летопись, которая была приобретена героем за четверть овса. (Выше говорилось о том, что здесь как будто бы просматривается иронически поданная героем история нахождения и внешний вид рукописи «Слова».)

Именно из этой странной рукописи неожиданно выясняется, что:

*...поэзия некогда процветала в древнем Горюхине. Доныне стихотворения Архипа Лысого сохранились в памяти потомства.*

*В нежности не уступят они эклогам известного Вергилия, в красоте воображения далеко превосходят они идиллии г-на Сумарокова.*

*И хотя в щеголеватости слога и уступают новейшим произведениям наших муз (выделено нами. — Т. Н.), но равняются с ними затейливостью и остроумием.*

Приведем в пример сие сатирическое стихотворение:

*По боярскому двору  
 Антон староста идет (2)  
 Бирки в пазухе несет (2),  
 Боярину подает,  
 А боярин смотрит,  
 Ничего не смыслит.  
 Ах ты, староста Антон,  
 Обокрал бояр кругом,*

*Село по миру пустил,  
Старостиху надарил.*

(т. 6, с. 190)

Эти стихи кажутся столь же жестокими в пародировании банальности, трюистичности и бездарности, как и приписывание автором «Слова» Бояну мысли о том, что смерти никому не миновать и что телу без головы плохо. Итак, народ, выйдя из кабаков, громко распевает песни Архипа Лысого. Но после внедрения новой политической системы

*В три года Горюхино совершенно обнищало ...приуныло, базар опустел, песни Архипа Лысого умолкли.*

(т. 6, с. 196)

Таким образом, создается впечатление, что образ и тип певца Бояна — с развитием и эволюцией самого Пушкина — снижался так же последовательно, как снижался образ Бояна в самом «Слове».

## § 2. Тема Судьбы

### 1. Предзнаменование—Вызов—Возмездие

«С неутихающим любопытством Пушкин еще и еще зондирует скользкую тему — предсказанной в нескольких звеньях и предусмотренной в целом судьбы.

Чувство судьбы владело им в размерах необыкновенных» (Абрам Терц 1993, с. 25).

Тема Судьбы для Пушкина — одна из доминантных тем. Если вообще не ключевая — как и тема Творчества. Точнее, они связаны друг с другом через взаимно замыкающийся круг проблем: 1) можно ли узнать, разгадать свою судьбу? 2) можно ли ее изменить? 3) как связаны и определяют ли друг друга Судьба и Творчество?

Именно эти две темы в наибольшей степени связывают Пушкина с проблемами «Слова».

Однако в «Слове о полку Игореве» темы эти как бы разведены: Судьба выбирает себе Игоря и его войско, тема Творчества связывается с Бояном и безымянным Автором (хотя, быть может, автор хочет противопоставить свою судьбу легкости успеха Бояна).

Говоря о Судьбе, мы пользуемся привычным для русского речеупотребления семантическим ореолом этого слова. Однако внимательный анализ разнонациональных трактовок этого концепта (см. об этом: Понятие судьбы 1994) демонстрирует поразительную дифференцированность подходов. Поистине можно сказать: каждая нация имеет свою судьбу. И каждая конфессия тоже. Поэтому можно говорить о секуляризации личности в отношении к судьбе (см.: Цивьян 1994) — тогда у человека есть возможность выбора. Можно считать судьбой и всю его жизнь, включая и уже предрешенный выбор, который только иллюзорно кажется свободным. Можно считать судьбу связанной со Случаем, а можно — с Роком. По-разному тогда представлены в разных концепциях и знаки судьбы. Если считать судьбой просто жизнь, жизненный путь, то тогда об особых знаках говорить не приходится, так как любой поступок уже предопределен. Наконец, если не считать судьбу синонимом лотерейного случая, то ее можно воспринимать и как потенциально бесстрастного судью, и как злую враждебную силу.

Можно считать судьбу, как это делал, например, Владимир Соловьев, Божьим промыслом, которому необходимо служить: «Судьба вообще не есть простая стихия, она разлагается на два элемента: высшее добро и высший разум... А если так, то я думаю, что темное слово «судьба» лучше нам будет заменить ясным и определенным выражением — Провидение Божие» (Вл. Соловьев 1991, с. 300). Так же иногда считают и современные философы, см. у С. Г. Семеновой: «И тем не менее вечным, проклятым вопросом и индивидуального переживания, и экзистенциального философствования, и богословского умозрения остается вопрос о соотношении свободы воли человека и Промысла Божьего» (Семенова 1994, с. 30). Именно в связи с пушкинскими героями проблему эту ставил и М. Гершензон «Какому же закону довериться? Сложить руки и ждать всего от судьбы или, наоборот, утвердиться в причинности разума и строить безоглядно, стараясь забыть о страшных возможностях? Толпа живет под обоими законами, не сознавая этой двойственности, поминутно отдаваясь то одной, то другой волне; но в коллективном сознании человечества вопрос издревле ставился с полной отчетливостью и всегда был решающим. Например, в религии он гласил так: спасается ли человек своими заслугами или благодатью помимо заслуг?» (Гершензон 1919а, с. 114).

Самые последние лингвофилософские исследования сопоставительной семантики концептов показали, что нигде, пожалуй, слово «судьба» не значит так много, как в России, в русском языке и в русской ментальности. Приведем несколько тому доказательств и одновременно толкований русского слова «судьба». «Судьба — ключевой концепт русской культуры, — пишет известный исследователь языковой семантики А. Вежбицка. — Эквивалента ему нет ни в английском языке, ни в англоязычной культуре... Нельзя читать русский роман, мемуары или письма, не встречая постоянно слово судьба» (Вежбицка 1994, с. 85); «...подлинно идеалистическая психология должна признать существование у человека опыта подчиненности. Если судить по данным лексики и лексикостатистического анализа, придется заключить, что для русской психологии опыт „подчиненности“ особенно значим» (там же, с. 86); «В отличие от *destiny*, судьба не предполагает ни „хорошего“, ни значимого конца; в отличие от *fate* — ни плохого, ни бессмысленного исхода; в то же время она не является чем-то нейтральным — ни хорошим, ни плохим, подобно польскому *los*, которое мы обсудим ниже. В судьбе заключен намек на то, что человек может ожидать скорее чего-то плохого, чем хорошего, но в то же время это слово представляет жизнь человека скорее как непостижимую (и одновременно неподвластную его контролю), чем как бессмысленную и неизбежно трагическую» (там же, с. 88). Одним из компонентов семантики слова «судьба» А. Вежбицка считает: «Мне кажется, что с людьми что-то случается, потому что кто-то говорит: „я хочу этого“» (там же, с. 92). Определяя смысл концепта «судьба» через фольклорные и фразеологические данные, М. Л. Ковшова характеризует русскую судьбу так: «Судьба как власть, с одной стороны, и человек, подчиненный этой власти, с другой — такова стереотипная ситуация, характеризующая феномен судьбы в русской народной культуре. Эта власть (судьба) может быть олицетворена (высшая стихийная сила), может быть овеществлена (данное человеку богом) и может быть высказана/дана как предназначенное» (Ковшова 1994, с. 142). Наконец, приведем и лингвосемантическое толкование: «Слово СУДЬБА в русском языке употребляется, по меньшей мере, в двух разных значениях, которые, очевидно, соответствуют двум разным концептам: оно может обозначать олицетворенную воображаемую силу, определяющую важные для человека, но не зависящие от него события, а может указывать на сами эти события

или историю существования» (Шмелев 1994, с. 227). «Сам момент выбора судьбы (т. е. судьбы 2) может осознаваться различным образом. Случаи, когда судьба Y-а определяется самим Y-ом, понимаются как свобода Y-а. Однако нередко человек понимает, что какие-то „судьбоносные решения“ принимаются помимо его воли» (там же, с. 229).

Отличие подобного подхода от того, который чисто условно может быть назван «западноевропейским», просто разительное. Особенно это очевидно, если сопоставить концепт судьбы в трех разных и по времени, и по культуре, и по региональной прикрепленности описаниях «европейского» менталитета. С. С. Неретина пишет об Абеляре: «Для решения судьбы, таким образом, очень важен такой компонент, как усилие всех волевых душевных движений. Именно такое усилие дисциплинирует душу ради доведения ее до состояния видения, или до созерцания Высшего блага... Усилие такого рода предполагает, по Абеляру, «испытание морального выбора» перед лицом врага, т. е. зла, с которым необходимо бороться для овладения тем, что называется добродетелью... Но для формирования в себе добродетели необходимо понимание того, что именно есть добро и зло» (Неретина 1994, с. 7). «*Субъектность человека и делает его осознанно поступающим распорядителем собственной судьбы, т. е. поступком, свершающим собственный суд в преддверии Божьего суда* (курсив наш. — Т. Н.)» (там же, с. 9).

Темой А. Я. Гуревича является понимание судьбы у древних германцев: «Понятие судьбы у германцев и скандинавов индивидуализировано, в источнике неизменно речь идет об „удаче“ или „не-удаче“ того или иного конкретного лица, и отношение к судьбе выражает самое его сущность. Его удачливость или невезение проявляются во всем — в его поступках и речах и даже в его физическом облике... Но в любом случае нет и намека на пассивное восприятие судьбы, на покорность ей или смирение перед высшей силой» (Гуревич 1994, с. 152). Итак, А. Я. Гуревич видит две точки зрения на судьбу: «фаталистическую» и «активистскую»; последняя характеризует древних германцев (в отличие от греков); именно в германской среде, по его мнению, неслучайно возникли протестантские течения (там же, с. 155).

Т. К. Шах-Азизова уже говорит о Метерлинке: «Если Ибсен судит героев за уклонение от добра, то Метерлинк зовет их навести порядок в собственной душе. Он вводит понятия „внутренней“ и

„внешней“ судьбы: если вторая неподвластна человеку, то первая — в его силах. Следует знать о том, что суждено нам или угрожает, но жить так, будто этой угрозы нет» (Шах-Азизова 1994, с. 272).

Итак, в трех этих толкованиях концепта судьбы «на Западе» совпадает одно, самое кардинальное условие: первый ход в игре делает Человек.

В свете всего этого сказанного поэтому не так просто ответить на вопрос о том, Чему именно (или Кому?) бросает вызов герой в романе или человек в реальной жизни. Как ни странно, особенно трудно определить объект вызова в случае князя Игоря. Казалось бы, схема ситуации проста: Игорь хочет начать военные действия, а отчетливые знамения предостерегают его: *Тогда Игорь взрѣ на свѣтлое Солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя покрыты*. Знамение персонифицировано — источником предостережения является Солнце: *Тогда вступи Игорь князь въ златѣ стремя и поѣха по чистому полю. Солнце ему тьмою путь заступаше*. Вместе с Солнцем против русских войск выступает и природа: *Ночь стонуци ему грозю птичь убуди; свистѣ зверинѣ възта зби. Дивѣ кличетѣ врѣху древа*.

Как было показано ранее, Природа связывается с Половцами, звериным, стихийным, недифференцирующимся врагом, Природа и Враг входят и в поле Тьмы.

Выходя за рамки чисто художественного текста «Слова», позволим себе обратиться к летописным данным. Игорь выступил в поход в день своего святого — святого Георгия. В конце «Слова» он едет к храму Богородицы. Природу принято считать «равнодушной»; это как бы common place. Владимир Соловьев говорит о двух понимании судьбы — как о признании того факта, что наша жизнь зависит от чего-то, кроме нас самих, и как о некоей враждебной нам силе. «В первом случае понятие судьбы сливается с ходячим понятием о природе, для которой равнодушие служит обычным эпитетом... Во втором случае, — когда говорится о судьбе как враждебной силе, — понятие судьбы сближается с понятием демонического, адского начала в мире...» (Вл. Соловьев 1991, с. 273). Однако ситуация «Слова» уникальна: злым демоническим началом является именно Природа и персонифицирующие ее языческие стихийные божества во главе с Солнцем. Необходимо обратить внимание еще на одно обстоятельство. Обратим-

ся к словам Неретиной о высшей добродетели, по Абельяру: «Для решения судьбы, таким образом, очень важен такой компонент, как усилие всех волевых душевных движений» (Неретина 1994, с. 8). Сходные идеи высказывает и Т. В. Цивьян, говоря о механизме охраны, благодаря которому человек может «уйти от своей судьбы»: «Предприимчивости и другим качествам сказочного героя здесь (то есть в секуляризованной, личностной модели. — Т. Н) соответствует воля и мужество, и эта замена значима... Естественно, что самым действенным средством в таком случае должны быть „мужество, решимость и воля“» (Цивьян 1994, с. 128). Итак, князь Игорь как будто бы идеальный христианин и идеальный культурный герой секуляризованной модели: он поступает именно так, как рекомендовано выше, — *Иже истягну умь крѣпостию своею и поостри сердца своего мужествомъ; наплънився ратнаго духа*. То есть психологическая подготовка его безупречна. Столь же безупречна и воинская подготовка и состояние его войска (а о войсках его брата и самом брате и говорить нечего). Однако беспощадное демоническое начало «неравнодушной» природы оказывается сильнее: Игорь попадает в плен, а не оказывается убитым (то есть с ним происходит именно то, чего он и боится); спасение приходит только после обращения Ярославны к природным стихиям (и, как видно ниже, обращение очень продуманное и выстраданное, но где-то и предательское); спасенный Игорь бежит с Овлуром в какой-то странной ипостаси — волка? сокола?, заставляя исследователей позднейшего времени всерьез думать о его оборотничестве — по крайней мере, в этой ситуации (см. об этом подробнее ниже). Таким образом, силы Природы оказываются сильнее христианской убежденности в греховности суеверия, надежды на покровительство святого, концентрации всех душевных сил и блестящей воинской подготовки?

Но и это не совсем так. Поход Игоря и его товарищей — не благое дело, а желание испытать себя, поход, по сути лишенный смысла и ничем, кроме гордыни, не оправданный. Киевский князь Святослав говорит об этом прямо: *Нъ нечестно одолѣсте, нечестно бо кровь поганую пролиясте*. Аргументация Игоря в конце концов определяется словами, начинающимися с *Хочу...*<sup>1</sup>; Игорь ввергает

<sup>1</sup> И. П. Смирнов вводит в этом случае особую оппозицию для древнерусской литературы: ХОТЕТЬ/БЫТЬ (Смирнов 1991).

себя особому человеческому фактору, до конца еще не рассмотренному и в наши дни — Удаче. Поэтому не так просто ответить на вопрос — чему он бросает вызов: языческой стихии, разумному христианскому смирению, недополученной из предыдущих походов личной славе, или всему этому вместе. Вспомнить можно и процитированные выше слова А. Я. Гуревича о древних германцах, определявших удачливость уже по физическому облику. Но то, что его поведение — вызов, это несомненно. Итак, он бросает вызов всему, что не есть секуляризованная человеческая Личность. И в этом смысле он бросает вызов — Судьбе.

Какие же более дробные проблемы можно рассмотреть в связи с общим отношением к судьбе в «Слове о полку Игореве» и в текстах А. С. Пушкина? Это следующие подтемы:

1. Поведение Судьбы;
2. Поведение Человека.

Что может делать Судьба?

- 1) посылать Предзнаменования;
- 2) принимать решения в ответ на сознательный Вызов или на Нарушение гласного или негласного уговора;
- 3) карать: справедливо/жестоко и необъяснимо.

Что может делать Человек?

- 1) пренебречь Предзнаменованием;
- 2) не разобраться в Предзнаменовании;
- 3) сам послать Вызов первым;
- 4) смириться, поняв неотвратимость решений Судьбы.

1. Проанализируем сначала все типы поведения Судьбы.

Обратимся к типам Предзнаменований.

Зловещие предупредительные знаки князю Игорю посылает Природа, несомненно, вдохновленная (инспирированная) языческими божествами-стихиями. В пушкинских же текстах предзнаменований множество и они не гомогенны — как функционально, так и генетически. Первый тип предзнаменований назовем знаками. В этом смысле знаки входят в три архетипических контекста реконструируемого «языка судьбы»: «1) Судьба связывает (судьба предстает как связь); 2) судьба говорит, пророчит (судьба предстает как речь); 3) судьба пишет, чертит свои знаки (судьба как текст)» (Сахно 1994, с. 239).



Вера в приметы, знаки судьбы, как известно, проходила через всю жизнь самого Пушкина (напомним хотя бы опасение белого человека на белом коне). См., также, его письмо к жене от 2 октября 1833 г.:

*Въехав в границы болдинские, встретил я попов и так же озлился на них, как на симбирского зайца. Недаром все эти встречи.*

(т. 10, с. 449)

Почти такую же встречу переживает и молодой Дубровский:

*Навстречу Дубровскому попался поп со всем причетом. Мысль о несчастливом предзнаменовании пришла ему в голову.*

(т. 7, с. 247)

В определенном смысле Пушкин был в этом отношении и сыном своего времени. «A challenge to or an acceptance of „fate“ is, to be sure, an important theme of Romantic poetry and philosophy in general», — пишет Н. А. Нильсон, специально останавливаясь на теме Судьбы у русских романтиков (Nilsson 1979).

В предзнаменования и приметы верит Татьяна, в конце романа в них начинает верить и Онегин (в результате сложных личностных изменений, см. об этом ниже). Обращает не на добро себе внимание народа этой верой и Борис Годунов:

Второй

В своей опочивальне  
он заперся с каким-то колдуном.

Первый

Так, вот его любимая беседа:  
Кудесники, гадатели, колдуньи. —  
Все ворожит, что красная невеста...

(т. 5, с. 241)

В «Слове о полку Игореве» героям вещает беду не семиотическая система суеверий, а природа в ее непосредственном восприятии. Кличет, предвещая беду, Див, и обреченный на мучительную смерть король Стефан слышит: *воет ночная птица, она чует беду неминучу*. Именно так природа предупреждает Петра Гринева:

*Вдруг ямицик стал посматривать в сторону и наконец, сняв шапку, оборотился ко мне и сказал: «Барин, не прикажешь ли воротиться?» <...>*

*Я увидел в самом деле на краю неба белое облачко, которое принял было сперва за отдаленный холмик <...>*

*Облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело поднималась, росла и постепенно облегала небо. Пошел мелкий снег — и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл: сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло.*

(т. 6, с. 405)

Солнечное затмение, угрожавшее князю Игорю, — вещь довольно редкая, поэтому в текстах Пушкина предстает иной фрагмент природы «Слова» — МГЛА, а горизонт заволакивается МЕТЕЛЮ. «Жизнь — метель, снежная буря, заметающая перед путником дороги, сбивающая пути: такова жизнь всякого человека. Он — безвольное игральное метели — стихий: думает действовать по личным целям, а в действительности движется ее прихотью» (Гершензон 1919в, с. 132).

Знаки-предзнаменования могут возникать и в душе, то есть это то, что называют предчувствиями:

*Мрачное предчувствие тревожило меня. Сердце чуло новую бурю.*

(«Капитанская дочка», т. 6, с. 555)

Нам судьба грозит,  
Готовит нам неведомое горе,  
Разлуку, может быть.

(«Русалка», т. 5, с. 430)

Второй тип предупреждений — сны. Сейчас важно подчеркнуть не столько провиденциальность этих снов, их «вещность», сколько то, что они являются «снами-предупреждениями». Как и сон Святослава Всеволодовича в «Слове», композиционно сны в пушкинских текстах — это кульминационные точки<sup>2</sup>. Сны — это как бы испытание героя на способность понять намек сна и изме-

<sup>2</sup> В последнее время появилось большое исследование (Katz 1980) о снах у Пушкина в противовес мечтам и мечтаниям. В нашей работе такого тонкого различия, к сожалению, не производилось, то есть Марья Гавриловна, с нашей точки зрения, тоже видит, задремав, сон. Более подробно см. об этом: § 3 «Тема Колдовского начала», раздел «Сны».

нить судьбу; то есть судьба дает ему некий шанс. Алеко видит во сне, как он убивает Земфиру. Перед Григорием Отрепьевым предстает картина его собственной страшной гибели — именно так, как это и случилось. Марья Гавриловна в «Метели» видит своего жениха Владимира распростертым на траве и умирающим. Петр Гринев впоследствии узнает в Пугачеве страшного мужика, лежащего на постели вместо больного отца. Татьяне демонстрируется самое ближайшее будущее, страшное и возможное.

Но замечательно то, что герои Пушкина не делают никаких выводов из открывшихся им знамений. Татьяна, например, могла бы приложить какие-нибудь легкие светские усилия и исключить условия для ссоры, Григорий — отказаться от тщеславных замыслов и т. д. «Страсти» Алеко — его «судьба», которую он носит в себе, от которой «защиты нет», «они проснутся: погоди». «В Алеко совершается спор судьбы со свободой воли» (Бочаров 1974, с. 11).

Итак, пушкинские герои не умеют разгадать предупреждения судьбы; этого не происходит, и видимо потому в снах пушкинских героев часто возникает мотив потери пути, искривления дороги. И Марья Гавриловна, и Гринев теряют прямизну пути дважды: во сне и в жизни, в ее, так сказать, поверхностном воплощении, то есть — буквально! активным посланником судьбы является Метель. Как кажется, здесь можно говорить даже о тройном искривлении: потери пути в сне, потери пути в дороге и потери правды жизни. Марья Гавриловна едет на встречу не-к-тому-Жениху, но ошибочно венчается с Тем-женихом, который ей и предназначен. Но как раз она, в сущности, не так уж грешна. «Но власть имущий следил за милой, простодушной Марьей Гавриловной. Она, шала, готова была сбиться с пути — он пошлет своего слугу спасти ее. Его слуга — жизнь, метель» (Гершензон 1919в, с. 135). Не так уж прост и «розов» путь Гринева. Так, М. Дрозда пишет о двойственности поведения героя «Капитанской дочки» как о корреляте двуплановости повествования Пушкина: «Своеобразие повествования в КД состоит в том, что оба эти противоречащие друг другу плана совмещены в сознании одного лица, героя-рассказчика. Он рассказывает на временном расстоянии нескольких десятилетий от событий, т. е. тогда, когда в них уже все разъяснено; но рассказ все же сохраняет двойственность оценки случившегося. Соблюдение этой двойственности возможно благодаря особой нарративной маске повествователя» (Дрозда 1982, с. 153). Сбива-

ется с дороги во сне и Татьяна. Она мечтает об Онегине, но и он оказывается явно не тем, о ком думается девушке, «помогая бедным», во сне же ее встречает медведь, которого она боится, а он на самом деле как будто охраняет ее. Медведь — это «генерал» русских народных сказок; он-то, генерал, и становится ее верным спутником и мужем<sup>3</sup>.

Пожалуй, в традициях Christmas story, несколько исправляется после страшного сна только наш русский Скрудж — Адриан Прохоров-гробовщик.

Третьим типом предзнаменований можно назвать знак-тень, когда некая тень из будущего как бы уже ложится на судьбу героя. Знаком становятся его собственные слова и его же ассоциации. Так, перед тем, как выпить яд, Моцарт спрашивает:

Ах, правда ли, Сальери,  
Что Бомарше кого-то отравил?...

(т. 5, с. 366)

Интересна в этом смысле дискуссия, начавшаяся в конце XIX века о фразе Пушкина в «Сценах из рыцарских времен»: *Его червонцы будут пахнуть ядом, / Как сребренники пращура его*. Эту фразу Альбера обычно относили к еврею-ростовщику, а пращур тогда — Иуда. Однако, у Иуды не было яда. Предполагалось читать не яд, а ад. В. Е. Ветловская убедительно показывает, что это относится к самому Альберу, втайне мечтающему отравить скупого отца (Ветловская 1991)<sup>4</sup>. Точно так же знак-тень ложится и

<sup>3</sup> Между тем определенная двойственность отмечается и в облике мужа Татьяны, изображенного в опере П. И. Чайковского старым, но, благодаря строкам текста Пушкина, он может быть почти ровесником Онегина. Кр. Василев, анализируя и канонический текст, и черновики Пушкина, приходит к выводу, что обе точки зрения в текстах представлены и делают их противоречивыми (Vasilev 1969). Тут важно понять, какой признак мучительнее для Татьяны: быть замужем за стариком или за нелюбимым. Поэтому Пушкин и колебался в выборе возраста мужа Татьяны.

<sup>4</sup> На самом деле литература о «Скупом рыцаре» очень велика, так как сам Пушкин ввел в заглавие загадочное пояснение? «Сцены из ченстоновой трагикомедии The covetous knight». Но у Шенстона (в старом произношении — Ченстона) такой пьесы нет. Вопрос — зачем понадобилось Пушкину писать именно так? Этот вопрос активно обсуждался в американском пушкиноведении, где выдвигались и чисто «фрейдистские» (рыцарь — соперник) и биографические (отношения Пушкина с отцом) мотивы, см. об этом подробно: (Аринштейн 1980).

на мечты Евгения в «Медном всаднике»: он мечтает о доме, о том, что внуки его похоронят в этом доме — и его труп находят у домика и его похоронили *ради Бога*. «There is a painfully ironic distinction between this daydreamed idyll <...> and the actuality... It also contains a reference to trips out of a Sunday, which identifies Evgenii again with the Sunday / Resurrection reference to the end» (Briggs 1976).

Итак, Судьба предупреждает. Но она принимает и свои Решения. Здесь, пожалуй, можно говорить о трех типах решений: Перверсии, Возмездии (каре) и Прощении.

Перверсией мы называем такое решение жизни героя, когда она складывается — после его каких-то поступков или слов-поступков — именно тем способом, который герой отрицает заранее и/или объявляет это явно. Это как раз и происходит с князем Игорем: *Луцезъ бы потяту быти, неже полонену быти*, — объявляет он, начиная свой дерзкий поход «испытания», при котором ему в начале никто не угрожал. Имеет место именно нежеланный и объявленный исход: *Ту Игорьъ князь выстѣдъ изъ сѣдла злата, а въ сѣдло кощиево*.

Перверсивный тип решения судьбы встречается в пушкинских текстах очень часто — слишком часто, чтобы не вспомнить о судьбе Игоря.

Так, герой «Кавказского пленника», изверившись во всем, искал только свободы:

Покинул он родной предел  
И в край далекий полетел  
С веселым призраком свободы.

(т. 4, с. 109)

И именно он становится пленником; причем, судя по сюжету, вообще попадает в плен один он.

Петруша Гринев отказывается играть в бильярд из осторожности, после чего проигрывает сто рублей Зурину (т. 6, с. 400).

Надменно дававший уроки поведения Онегин сам становится объектом подобного нравочения:

Урок Ваш выслушала я,  
Сегодня очередь моя.

(т. 5, с. 187)

Франц в «Сценах из рыцарских времен» мечтает о чести, о рыцарской свободе — и попадает в положение униженного слуги:

*Вот наш домик... Зачем мне было оставлять его для гордого замка? Здесь я был хозяин, а там слуга... Я переносил унижения, я унился в глазах моих — я сделался слугою того, кто был моим товарищем... Я, который не хотел зависеть от отца, — я стал зависим от чужого.*

(т. 5, с. 471)

Особенно явна перверсия в «Полтаве»: Мазепа хочет быть властителем, а получает изгнание; и Кочубей, и казак хотят сказать правду Петру — Петр казнит Кочубея, а казак погибает от пули.

Перверсия часто смыкается с чистым Возмездием. Не то, что искала, получает Мария, дочь Кочубея. Анджело задумывает казнь Клавдио, а в результате сам приговаривается к смерти.

Угроза кары нависает и над князем из «Русалки», явно сделавшим поспешный вывод:

Я бури ждал,  
но дело обошлось  
Довольно тихо.

(т. 5, с. 431)

*Ни хытру, ни горазду, ни птицю горазду суда Божиа не минути,* — сказал Боян о князе Всеславе Полоцком. Именно эту фразу говорит Григорий Отрепьев про царя Бориса:

И не уйдешь ты от суда мирского,  
Как не уйдешь от Божьего суда.

(т. 5, с. 238)

И тут начинается виртуозный *danse macabre* пушкинской трагедии. Григорий предполагает, что мирской суд, то есть он сам как его воплощение, казнит Бориса. Но тень-предупреждение нависает и над ним самим: патер в доме Вишневецких обращается уже к нему, Григорию, с почти синонимичным текстом:

А между тем небесной благодати  
Таи в душе, царевич, семена.  
Твои слова, деянья судят люди,  
Намеренья единый видит Бог».

(т. 5, с. 269)

Тема возмездия возникает в «Борисе Годунове» трижды, третий раз в образе Юродивого: *нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит* (т. 5, с. 300). Судьбы Григория и Бориса сплетаются в пляске смерти в нечто единое: Григорий считает себя орудием судьбы, но тень ее нависла над ним самим, и он уже видел в пророческом сне свою собственную смерть.

Пожалуй, прощены судьбой немногие. Это «милая, простодушная» Марья Гавриловна, в конце концов нашедшая свое счастье, а вместе с ней и раскаявшийся Бурмин. Спасен любящей женщиной Гринев (об этой теме см. далее). Условия игры, в которую вступает судьба, могут быть обсуждены в следующем разделе, трактующем поведение Человека.

## 2. Каким же может быть его, Человека, поведение?

Он может пренебречь Предзнаменованиями судьбы — как и поступил князь Игорь. Однако, как ни странно, таких пренебрегающих актов в пушкинских текстах немного. Это не противоречит сказанному выше, поскольку там речь шла о немедленных реакциях, об акциях быстрого действия. Пренебрегла ли вещим сном Марья Гавриловна? Да, но в конце концов она вышла замуж за «суженого». Пренебрег ли своим пророческим сном Петр Гринев? Да, но сон как бы подсказал ему, что со «злодеем» Пугачевым нужно вести себя очень продуманно — он может и помиловать, как отец родной. Да и таким ли случайным оказался подаренный с барского плеча полушубок? Пренебрегает мелькнувшей зловещей ассоциацией Моцарт, идут навстречу судьбе Алеко и Отрепьев. В известном смысле пренебрегает сном и Германн, его реакция на все — это антиповедение по сравнению со сказочным героем, героем традиционной культуры (это прослеживается по-этапно Н. Петруниной — Петрунина 1980).

Наиболее сложным по трактовке оказывается, как это ни странно, поведение князя Олега «вещего». Прежде всего необходимо сказать, что внимательное чтение пушкинского текста вызывает сильные сомнения в признании им «вещести» именно этого князя или в точности толкования этого слова в словарях. Не обращаясь к более ранним словарям, посмотрим толкование слова ВЪЩИЙ в Словаре русского языка XI-XVII вв. (СлРЯ XI-XVII вв., т. 2, с. 136). Для слова ВЪЩИЙ предлагаются четыре значения: 1) сведущий, мудрый (и именно тут говорится о прозвании так Олега; 2) пред-

видящий, предсказывающий — *вѣщая Либуша и вѣщие птицы*; 3) наделенный сверхъестественной силой, волшебный — *вѣщий конь и вѣщая жонка, колдунья*; 4) красноречивый, наделенный даром слова — здесь приводится пример о вещем Бояне из «Задонщины» и о его вещих перстах из «Слова о полку Игореве». Создается впечатление, что эти толкования легко поменять местами. Так, в частности, почему нельзя назвать персты Бояна «волшебными»? («Красноречивые» — о пальцах как-то странно). Почему нельзя назвать Либушу «мудрой» — см. иллюстративный текст: *А после его остались три дочери... Тетка была чародейца, Каша была гадалница, Либуша была вѣщая*. Козм., 66. 1670 (там же, с. 136), то есть это значит, что именно Либуша не была ни чародейкой, ни гадалкой и этот пример не иллюстрирует таким образом указанное значение. Итак, Олег, как и волхв Всеслав из «Слова», не в состоянии разгадать знаки Судьбы и повести себя правильно, хотя он и сведущ, и мудр. Посмотрим на поведение Олега. Как будто бы сюжет «Песни» прост — от Судьбы не уйти. Именно такова судьба летописного князя Олега:

*И приспѣ осень, и помяну Олегъ конь свой, иже бѣ поставил кормити и не вседати на нь. Бѣ бо въпрашал волхвоу и кудесникъ: «От чего ми есть умрети?» И рече ему кудесник один: «Княже! Конь, его же любиши и ѣдиши на нем, от того ти умрети».*

(Памятники литературы 1978, с. 52)

Дальнейший сюжет совпадает с пушкинским текстом. Но Олег ошибается не только в попытке уйти от судьбы. Спрашивая о судьбе, он трижды оскорбляет ведающего ее волхва (чего абсолютно не делает, судя по тексту, князь Олег в летописи). По сути, это извечная война Царя и Жреца. Так, свободного ведуна он угаривает «не бояться», и не бояться его — Олега. А ведь ранее сказано — «покорный Перуну старик одному». Во-вторых, он предлагает ему «дар», то есть делает «вдохновение» объектом купли-продажи. И в-третьих, бредущему из леса «старикю» он предлагает именно коня, а не дар вообще, то есть как бы издевается над ним, явно как раз в коне-то и не нуждающемся. По всем трем пунктам Олег получает четкий ответ: *волхвы не боятся могучих владык (1); и княжеский дар им не нужен (2); особенно семантически емким является постпозиция посессива в третьем пункте — при-*



*мешь ты смерть от коня своего* (3). И так, узнал ли Олег свою судьбу или накликал? Видимо, эта мысль и преследовала Пушкина: предрешена ли наша судьба, создаем ли мы ее сами, творит ли ее чужая, но человеческая воля?

Владимир Соловьев считает, в частности, что сам Пушкин решил свою судьбу окончательно, когда, будучи уже раненым, «недрожащею рукою выстрелил в своего противника и слегка ранил его. Это крайнее душевное напряжение, этот отчаянный порыв страсти окончательно сломил силы Пушкина и действительно решил его земную участь. Пушкин убит не пулей Геккерна, а своим собственным выстрелом в Геккерна» (Вл. Соловьев 1991, с. 294).

«Проблему князя Олега», если ее условно так назвать, В. Н. Топоров описывает как ситуацию несвободного выбора: «Альтернатива несвободного выбора может быть сформулирована так: и ли насилие по отношению к будущему как зеркальное отношение того мнимого насилия, которое якобы будущее совершает по отношению к человеку, стремление устроить будущее по своему плану, чаще всего неотличимому от произвола, даже не всмотревшись в это будущее и не выслушав подаваемые им сигналы, и ли же пассивное принятие будущего, как бы „поддавание“ ему, готовность быть им взятым, также не потрудившись понять будущее и оставаясь к нему по существу безразличным» (Топоров 1994, с. 47).

«Проблеме князя Олега» в последние годы посвящено несколько специальных статей (Чурмаева 1975; Илюшин 1993; Смирнова 1985).

Н. В. Чурмаева считает, что для летописца, жившего не ранее рубежа XI–XII веков, то есть в христианскую эпоху, «слово ВѢЩИЙ связано с чем-то колдовским, языческим, а потому безбожным... Но в языке IX–X веков (когда жил Олег) это слово, вероятно, не имело такого оттенка. ВѢЩИЙ ...означало «сведущий, знающий то, что скрыто от других; умный, мудрый» (Чурмаева 1975, с. 151).

Несколько иной трактовки придерживается О. И. Смирнова. Она пересказывает различные версии происхождения этого атрибутивного определения. По одной, его так прозвали противники-греки, когда Олег поставил корабли на повозки, и они, раздув паруса, устремились по суше к Царьграду, а позднее Олег отказался от, вероятно, отравленных явств. По другой версии, Олега так прозвали сами славяне-язычники. Включение в летопись этого эпизода, слишком схожего с исландской сагой об Орвар-Одде, объясняется

некоторыми исследователями XIX века ненавистью летописца-христианина к язычеству и желанием опровергнуть народную веру в чудеса предсказания. О. Смирнова считает ВѢЩИЙ прозвищем именно данного князя, подобно другим: Мудрый, Калита, Грозный, Темный (Смирнова 1985, с. 151). Означало это прозвище представление о необычайных данных (вообще) такого князя. Именно так, по ее мнению, употреблял это слово и Пушкин.

Более подробно эту тему исследует А. А. Илюшин. Он тоже обращает внимание на несоответствие поведения Олега эпитету: «Уж если кто вещей, то не он, а предсказавший его кончину волхв» (Илюшин 1993, с. 3).

Стимулом к написанию этой баллады Илюшин считает полемику Пушкина с Рылеевым — автором строки *Прибил свой щит с гербом России / К царьградским воротам* (дума «Олег Вещий»). Пушкин отмечал, что в это время Россия еще не имела герба.

Однако и у Пушкина А. Илюшин видит нелогичность и ряд ярких противоречий.

Зачем Олег наступил ногой на прах любимого коня?

Видит ли Олег змею? Если да, то почему не пытается спастись?

К чему относится слово *внезапно*? Два ответа — две версии события. «Создается впечатление, что непроясненность этой картины преднамеренна: тьму стародавних времен все равно не осветишь лучом истины, так пусть описание их будет недосказанным или двусмысленным» (Илюшин 1993, с. 6).

Покидая столь на самом деле важную ситуацию с князем Олегом, можно еще раз поразиться пушкинской способности передавать в тексте тонкие «пресуппозитивные» нюансы. И в самом деле «вещность» Олега вызывает сомнений гораздо больше, чем «вещность» летающего по ночам волхва Всеслава — тот просто часто *бѣды страдаше*. Реальный летописный текст не снимает с Олега этой сомнительности:

*И приде Олегъ к Киеву, неся злато, и паволоки, и овощи, и вина, и всякое узорочье. И прозваша Олга — вѣщій: бяху бо людье погани и невѣгласи.*

(Памятники литературы 1978, с. 46)

Прежде всего очевидно, что толкование этого места в Словаре XI–XVII вв. логически неверно, так как значение «мудрый», «сведущий» в данном случае не требовало бы оспаривания (точнее, огова-

ривания). Этот контекст по сути двусмыслен: прозвали ли Олега «ведун», потому что русичи были язычниками и верили в ведовство, или его ошибочно, по малоразумению, признали тем, кем он на самом деле не был. Мог ли А. С. Пушкин читать этот текст? Да, поскольку он издавался (незавершено) с 1804 г. по 1811 г. и полнее в Москве в 1824 г. Итак, сомнительные «вещие» свойства Олега в пушкинском тексте определяют и его неразумное поведение и по сути оставляют вопрос о неизбежности судьбы открытым.

Линия князя Олега подводит к другому типу поведения человека по отношению к Судьбе — Вы з о в у. Вызов этот в большинстве пушкинских текстов столь часто можно определить как бессмысленный — от гордыни, от желания испытать судьбу, что именно в этой точке (как и выше, когда говорилось о перверсивном решении судьбы) сходство с семантической структурой «Слова» становится все более очевидным.

Так, бессмысленно с обыденной точки зрения поведение Дон Гуана:

Я, командор, прошу тебя прийти  
К твоей вдове, где завтра буду я.  
И стать на стороже в дверях.

(т. 5, с. 400)

Трудно придумать большее оскорбление всех нравственных законов, перечислять которые здесь нет необходимости; обратим только внимание на фразу *И стать на стороже в дверях*. Даже шекспировский злодей Ричард Третий, обвораживающий вдову леди Анну (совпадение?) у тела мужа, кажется проще, а поведение его — более логичным.

В интересной статье «Одиночество свободы», посвященной «Каменному гостю», современный исследователь В. Соловьев обращает внимание на то, что «в „Каменном госте“ дана система усиливающихся предупреждений, напоминаний, которые Дон Гуан игнорирует, обходит, отбрасывает... Система усиливающихся предупреждений действует на него почти незримо, но для читателя очевидна. Поэтому одновременно с неожиданностью движения судьбы Гуана для читателя возникает и ее причинно-следственная связь» (В. Соловьев 1974, с. 212). Выше говорилось о своеобразной страшной фуге, пляске смерти, в которую вовлекаются царь Борис и Самозванец. Это фугированное сплетение судеб проступает и в отноше-

ниях героев «Каменного гостя», как они обрисованы В. Соловьевым: «Судьба Карлоса повторена судьбой Гуана — оба они оторваны от любви и убиты; судьба Карлоса словно бы предупреждение Гуану; в этой композиции убийство Гуана — отмщение за убийство Гуаном Карлоса в подобной же „любобной“ ситуации. Более того, Карлос мечтает отомстить за брата, Дон Альвара, а выходит, что брат, Дон Альвар, мстит Гуану, в том числе и за убийство Карлоса» (там же, с. 214). Но в целом вызов Дона Гуана настолько бессмыслен, что кажется «зомбированным». Интересны наблюдения Л. Винн, что на самом деле пушкинский Дон Гуан не повторяет поступки Дон Жуана легенды и — прослеженные по мелочам — его акции специфичны, отражая сложные колебания его души (Wynne 1980). Несомненно, Дон Гуан бросает вызов. Но — кому? М. Шапиро, развивая далее идеи Р. Якобсона о статуарном мифе, считает, что важность этого — в снятии грани живого и неживого и тем самым Дон Гуан бросает вызов не Дону Альвару, а смерти. «The invitation to the Statue? therefore? is to be understood as an invocation of the supernatural» (Shapiro 1988, p. 50).

Столь же по сути бессмысленно уже разобранным в главе второй поведение астролога в «Золотом петушке» (какие бы аллюзии за этим ни стояли). Скопец, он просит именно прекрасную женщину и получает в наказание — смерть. Но и царь Дадон тут же гибнет, нарушив свое обещание; fuga их судеб опять напоминает отношения Бориса Годунова — Григория Отрепьева и отношения Гуана — Карлоса — Дона Альвара (Командора).

В сущности, бросает вызов небесам и Сальери:

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет — и выше.

Для меня

Так это ясно, как простая гамма.

(т. 5, с. 357)

Волей судьбы Сальери остается (таким он уже был в пушкинские времена, да и для нас тоже) убийцей Моцарта.

По сути ничем иным, как вызовом судьбе, является поведение Германна. И ему является пророческий сон-предзнаменование, когда груды золота и ассигнаций на зеленом столе оказываются эфемерными. Не поняв истинных знаков, он верит ложным, адским: словам убитой им графини о трех картах.

Мы говорили в главе первой о сходстве содержательного стержня сюжета «Слова» и «Преступления и наказания». В эту же цепочку включается безусловно и «Пиковая дама», но Германн отверг любовь Лизаветы Ивановны и, возможно, потенциальное спасение. Как пишет тот же В. Соловьев: «В „Пиковой даме“ герой заходит еще дальше Гуана. Германн сравнивается Томским с Наполеоном и Мефистофелем одновременно...» (В. Соловьев 1974, с. 255). Примыкают к этой линии и «Мертвые души» с тем же вызовом по отношению к традиционной для русских святости неприкосновенности судьбы ушедших в иной мир — и с тем же сходством с Наполеоном, мысли о котором сбивали с пути не только Жюльена Сореля. Как пишет Е. Маймин: «У Достоевского (как и у Тургенева, как и у Толстого и Островского) можно отыскать немало идей и образов, зачатки которых находятся у Пушкина. К ним относится и идея человеческой свободы-несвободы, особенно занимавшая и волновавшая Достоевского» (Маймин 1974, с. 221). Трудно осознать всю художественную и нравственную силу постановки вопроса о сути бессмысленного вызова — Пушкин усложняет эту задачу еще и тем, что, в отличие от Достоевского, вызов судьбе бросают люди часто здоровые и вполне благополучные.

Тема вызова судьбе тесно переплетается в русском сознании с идеей свободы. Как пишет в той же статье Е. Маймин: «...Слово „свобода“, вызывая у Пушкина и сильный порыв, высокие и положительные эмоции, не менее того вызывало поэта на трудные размышления. Часто не просто трудные, но и трагические» (Маймин 1974, с. 218).

Для пушкинских героев желание свободы не только иллюзорно, но и оказывается наказуемым:

Мне скучно, сердце воли просит...

(т. 4, с. 221)

— восклицает Земфира, над которой уже нависает призрак смерти.

Свобода! Он одной тебя  
Еще искал в подлунном мире...

(там же, с. 109)

— это о герое «Кавказского пленника», которому суждено свою свободу потерять и обрести снова ценой трагической жертвы.

В конце романа Онегин винит себя в том, что

Свою постылую свободу  
Я потерять не захотел.

Он верил:

Вольность и покой  
Замена счастью.  
Я так ошибся, так наказан.

(т. 5, с. 180)

О симметричных корреляциях в отношении-поведении Онегина и Татьяны см. ниже, но Татьяна, которая *сидит покойна и вольна*, — явно несчастна также.

Итак, тема судьбы в русском сознании и русской культуре неотделима от выбора личности, согласно которому она принимает то или иное решение по отношению к праву на внутреннюю свободу. То, что такой мучительный клубок проблем и составляет одну из характерных доминант русской ментальности, в эксплицитном виде стало высказываться не так давно: проблемы были настолько очевидны, что казались универсальными. Без преувеличения можно сказать также, что эти две темы в их сплетении восходят к «Слову о полку Игореве» — если говорить о текстах художественных.

Однако в отношении к судьбе пушкинских героев отличает еще одна, как кажется, еще никем не отмеченная особенность.

Просите, и дано будет вам; ищите и найдете; стучите и отворят вам; ибо всякий просящий получает, и ищущий находит, и стучащему отворят.

(Мф 7, 7)

И вот поразительно то, что пушкинские герои-мужчины по сути никогда не просят и не ждут, что им отворится. Делают это только женщины — вслед за Ярославной (см. о спасении через женщину ниже). Это отсутствие простой христианской мольбы особенно видно не в тех случаях, когда обуянный гордыней герой бросает вызов (как было показано, часто откровенно бессмысленный), а в тех, когда герой пытается узнать о своем будущем. Почти всегда — это не просьба, а альтернативный вопрос. То есть будущему предлага-

ется некая альтернатива самим протагонистом: *Лучше быть убитым, чем попасть в плен*, — возвещает Игорь, и, как было показано выше, именно он в плен и попадает, то есть судьба дает перверсивные решения.

Иль сам погибнет,  
Иль погубит...

(т. 4, с. 262)

— думает Кочубей.

Паду ли я, стрелой пронзенный,  
Иль мимо пролетит она...

(т. 5, с. 127)

— гадает о будущем дне Владимир Ленский. Но ближе всего к «Слову», даже текстуально, бригадир Моро де Бразе:

*Положение, в котором мы недавно находились, того требовало. Оно было ужасно. Смерть или рабство — не было середины.*

(т. 8, с. 455)

Естественно догадаться, что храбрый иноземец остается в живых.

Сложно понять — что причина таких не-просьб: гордыня или, напротив, нераздельность, слиянность с судьбой — ибо просить можно только в секуляризованной модели. Это в свою очередь ведет к сложной и необсуждаемой нами проблеме — о Пушкине-христианине (см. об этом работы И. Сурат).

Итак, видимо, ответ на вопрос: сам ли человек определяет свою судьбу, был для Пушкина важнейшим и ответ на него мучительно-сложным.

## 2. «Безвременно погибший юноша»

Среди нескольких внутренних «текстов» русской классической литературы, выделенных Московской семиотической школой (см. известные работы В. Н. Топорова, положившие этому начало), существует особый текст, который может быть назван по статье описавшего его В. Н. Топорова «Младой певец и быстротечное время» (Топоров 1983). Как пишет автор, Младой певец есть некоторая конструкция, быстротечность времени — ее идея, смысл, интер-

претация, внутренняя форма. (Топоров 1983, с. 409). В. Н. Топоров приводит огромный материал развития этой темы в русской поэзии начала XIX века.

Влияние на ее разработку оказали переводы английских сентименталистов, в особенности Юнга и Грея, из более ранних — Томсона: «Именно томсоновские „Времена года“ и юнговские „Ночные мысли“, многократно переводившиеся на русский язык, начиная с 70–80-х годов XVIII века, соединили для русского читателя тему времени с темами смерти, кладбища, уединения, „тоски“» (Топоров 1983, с. 416). У начала этого текста стоял В. А. Жуковский, но, по мнению В. Н. Топорова, «критической точкой, после которой кристаллизация схемы стала неотвратимой», была внезапная смерть двадцатилетнего Андрея Тургенева в 1803 г. В. Н. Топоров намечает линейно парадигматическую схему этого текста, в пределах которого нам важен «побочный мотив», связанный с безвременной смертью всеми любимого юноши — увядание цветка — падение листа (см. впоследствии пародийное доведение этого до предела у К. Пруткова: *Вянет лист, уходит лето...*).

Для нас важно в этой схеме и другое — инициальность вопроса, как правило, связанного с темой минувшего воспоминания.

Мы предполагаем, что свою роль в этой теме сыграл и текст «Слова». Обратимся к переводу В. А. Жуковского места о гибели в реке Стугне юного князя Ростислава:

А юноше князю Ростиславу  
 Днепр затворил брега зеленые.  
 Плачет мать Ростислава  
 По юноше князе Ростиславе.  
 Увянул лист жалобой,  
 А деревья печалью к земле преклонило.

Это — воспоминания о событии, имевшем место почти за столетие перед походом Игоря — в 1093 г. Вот текст самого «Слова»:

Не тако ти, рече, рѣка Стугна:  
 Худу струю имеа,  
 Пожрьши чужи ручьи и стругы,  
 Рострена к усту,  
 Уношу князю Ростиславу затвори  
 Днепрѣ темнѣ березѣ.



Плачется мати Ростиславля  
 По уноши князи Ростиславѣ.  
 Уныша цвѣты жалобою,  
 И древо с тугою къ земли прѣклонилось.

Это место представляется для автора «Слова» почему-то важным. Приведем в подтверждение этого ряд лингвотекстологических верификаций.

Смерть одинокого князя описывается в «Слове» еще раз — это смерть Изяслава Васильковича:

Единъ же изрони  
 Жемчюжну душу  
 Изъ храбра тѣла чресь злато ожерелие.  
 Уныли голоси,  
 Понице веселие,  
 Трубы трубятъ городеньскии.

В части первой говорилось о переключке концовок эпизода, входящих в четырехэлементный ряд. Это концовка эпизода, повествующего об окончательном и трагическом поражении русских:

*Ничить трава жалощами, а древо с тугою къ земли прѣклонилось; Уныша бо градомъ забралы, а веселие пониче.*

— концовка рассказа о пленении Игоря.

Все четыре концовки появляются после важных для текста эпизодов настоящего, они многократно объединены — по корню *уныл-*, по отрезку *древу с тугою к земле прѣклонилось*, а также по глаголу *никнуть*. Графическое изображение этих переключек дает очень красивое изображение креста, вписанного в квадрат (см. книгу первую).

Таким образом почему-то безвременная смерть сто лет назад погибшего молодого князя связывается с общерусскими печальными ситуациями.

Не имея возможности интерпретировать важность смерти князя Ростислава, обратим внимание на концепты безвременной смерти, уныния, увядания, дерева, склоненного над погибшим. В работе В. Н. Топорова таких компонентов много. Есть ли эти указанные ключевые фрагменты у Пушкина?

Уже в 1814 г. в стихотворении «Осгар» появляется тема безвременно погибшего юноши: *О рано юноше настал последний час!* (т. 1, с. 34). В лицейский период она возникает в послании А. А. Дельвигу (лицейский вариант), впоследствии переделанном и изданном в 1826 г. Приводимые ниже строки в окончательном варианте вычеркнуты (здесь и далее все курсивы наши. — Т. Н.):

Так рано зависти увидеть зрак кровавый  
И низкой клеветы во мгле сокрытый яд.  
.....певец,  
Враждою, завистью на жертву обреченный,  
Погиб на утре лет,  
*Как ранний на поляне цвет,*  
Косой безвременно сраженный.

(т. 1, с. 455)

Эта же тема представлена и в стихотворении 1821 г. «Гроб юноши»:

...старцы живы,  
А он увял во цвете лет...

(там же, с. 255)

Однако важные результаты, по нашему мнению, дает сравнение места вечного покоя этого юноши (по предположению, князя Корсакова) с описанием могилы Ленского:

Над ясными *водами*  
Гробницы мирною семьей  
Под наклоненными крестами  
Таятся в *роще вековой*.  
Там на краю большой дороги,  
Где липа старая шумит,  
Забыв сердечные тревоги,  
Наш бедный юноша лежит...

(«Гроб юноши», т. 2, с. 56)

Пойдем туда, *где ручеек*  
Виясь бежит зеленым лугом  
*К реке* сквозь липовый лесок.  
...На ветви *сосны преклоненной*,  
*Бывало, ранний ветерок*

Над этой урною смиренной  
 Качал таинственный веноч...

(«Евгений Онегин», т. 5, с. 514)

В обоих описаниях мы видим склоненное дерево, близость реки, рощу. В интересной работе В. С. Баевского о выделении разных топосов в «Евгении Онегине» — при этом одни топосы сближаются, а другие не пересекаются совсем — эта река у могилы Ленского соотносится с идеей Леты: «Обилие проточных вод, струящихся вблизи могилы Ленского, особенно знаменательно. Она соседствует с ключами, ручейком, рекой... Это напоминает еще об одной реке, неоднократно упоминаемой в романе. Поэты постоянно спорят с Летою о том, удастся ли им избежать ее власти... Ленский перед поединком грустно пишет, что *память юного поэта / Поглотит медленная Лета*» (Баевский 1985, с. 216). То, что Баевский связывает это место с более широким локусом Могилы у Пушкина, нисколько не препятствует видеть здесь и корреляции со «Словом».

Идея внезапного увядания отчетливо выражена и в картине смерти молодого поэта — Ленского:

Младой певец  
 Нашел безвременный конец!  
 Дохнула буря, цвет прекрасный  
 Увял на утренней заре,  
 Потух огонь на алтаре.

(там же, с. 132)

### § 3. Тема Колдовского начала

#### 1. Мгла. Летающий волшебник

Выше, в первой книге, говорилось о некотором, не сразу раскрываемом значении русского слова *мгла*. Была высказана гипотеза, что это русское слово означает и означало не только некоторую непрозрачность, затуманенность видения, но и элемент субстанциального заполнения, наличия некоей суспензии, создающей «мглистость». Кроме того, само появление мглы в текстах связывается и с темным, обычно не-дневным временем суток. Говоря иначе, мгла — это нечто вроде завесы, непрозрачной и мрачной, иногда

с психологическим налетом — ореолом грусти и печали. Было высказано предположение, что *мгла* в системе русского (и, возможно, славянского) менталитета могла восприниматься как нечто вроде *temps de passage*, состояние души и природы, при котором возможны «иномирные» контакты, неожиданные сведения и неожиданные визиты. То есть *мгла* — это завеса, скрывающая (или открывающая) иной мир, путь к нему и в него; при этом мир иной может быть воспринят как визионерски, так и чисто в ментальном плане.

В первой части приводилось много примеров из древнерусского языка, в том числе — *земля мглина*, означавшее ад, место для погибших душ. Приводились и контексты отдельного семантически употребления слов *мгла* и *облако*, *мгла* и *туман* и т. п.

Верифицировать нашу гипотезу можно и другими примерами. Начнем с демонстрации некоторых специфических текстов русской поэзии. В 1981 г. была опубликована статья (Николаева 1981), посвященная одному, ранее не отмеченному, сюжету в русской поэзии.

Речь идет о том, что в целом ряде стихотворений описывается то, как поэт в определенном душевном состоянии вдруг начинает воспринимать какие-то невербальные звуки, оказывающие на него воздействие: или они оказываются ярко стихогенными или только усугубляют тяжелое состояние души поэта. Была исследована и фоника этих звуков, и дистрибуция этой фоники в зависимости от времени суток и от состояния окружающей природы.

Особенно значимым оказалось то, что краски природы в таких случаях представляли не «чистыми», а были окрашены в какие-то сизо-багряные, дымно-алые, сумрачно-красные тона.

В указанной выше нашей работе не было обращено внимание, однако, на то, что при перцепции таких невербальных звуков часто присутствует параметр *мглы*. Приведем ряд примеров:

*Мир я вижу как во мгле / Арф небесных отголосок слабо слышу* (Баратынский); *Вечер мглистый и ненастный / Чу, не жаворонка ль глас? ...Гибкий, резвый, звучно-ясный, / В этот мертвый, поздний час, / Как безумья смех ужасный, Он всю душу мне потряс...* (Тютчев); *О чем в сей мгле безумной, красно-серой колокола? / — О чем гласят с несбыточной верой? / Ведь мгла — все мгла...* (Блок); *Но верится: пройдет сверкающий громами / Средь этой мглы божественный глагол* (В. Соловьев); *И звуки, как тайные знаки, / Пред нами кружились во мраке. / Мы были*

*с тобою в таинственной мгле, / Как будто бы шли по ничейной земле... (Ахматова); Мы были — сумеречной мглой, / Мы будем пламенные духи. / Миром испепеленный слой / Живет в моем проросшем слухе... (А. Белый) и т. д.*

Все-таки справедливым будет сказать, что во многих таких стихотворениях употребляются и синонимы мглы — *сумрак* или *туман*.

Итак, можно предположить некую идею, как бы заложенную в стихах, примеры из которых мы приводили, что сквозь мглу, туман и/или мрак, сумрак иногда к поэтам доносятся какие-то неясные, не облеченные в слова звуки, оказывающие на него безусловное воздействие.

Нечто подобное можно было увидеть в древнерусских текстах, приводившихся выше.

Интересным было и то обстоятельство, что то значение слова *мгла*, которое совмещается с употреблением облака и тумана, обычно иллюстрируется в «Словарях» примерами из «Слова о полку Игореве», что очень важно для излагаемой здесь темы (примеры см. в первой книге).

В тексте «Слова» слово *мгла* и эта лексема оказываются связанными с одним из наиболее ярких и функционально нагруженных образов — князем-волхвом Всеславом Полоцким, живущим двойной жизнью: днем он ведет обычный образ жизни князя, а вечером и ночью преобразуется в какого-то страшного волка-оборотня (подробнее об этой теме см. в следующем разделе «Оборотничество»).

Сейчас важно то, что этот князь *в полночь обесися синѣ мглѣ*. То, что, судя по тексту он за ограниченный срок преодолевает огромное расстояние от Киева до Таманского перешейка (Тмутарокани) и то, что он преграждает путь великому богу Солнца — Хорсу, заставляет не сомневаться в том, что его передвижение было не-наземным. Он — «летающий волшебник», мчащийся по небу колдун.

И тут выскажем предположение, что этот летающий волшебник нашел свое отражение у Пушкина. В «Руслане и Людмиле» находим князя Всеслава, хотя и в несколько гротескно-пародийном виде. И это отображение в свою очередь неотделимо от темы мглы:

Все смолкло. В грозной тишине  
Раздался дважды голос странный,  
И кто-то в дымной глубине  
Взвился чернее мглы туманной...

(т. 4, с. 15)

Образ этот повторяется не раз:

Взвился, как вихорь, к облакам,  
Сквозь тяжкий дым и воздух мрачный  
И вдруг умчал к своим горам...

(там же, с. 34)

Итак, появление Черномора — летающего волшебника — непременно сопровождается туманностью, мглистостью окружающего воздуха:

Но тот взвился под облака...  
На миг исчез...  
Уже колдун под облаками...

(там же, с. 73)

Остановимся и на имени колдуна — *Черномор*. Как всегда у Пушкина внешняя простота и прозрачность скрывает множество сплетающихся семантических нитей. Имя *Черномор* встречается у Пушкина и в «Сказке о царе Салтане», как имя морского дядьки. Разбирая семантику этого имени, В. В. Лопатин и Э. А. Григорян (Лопатин, Григорян 1985) показывают, что черное не есть эпитет к морю ни в сказке, ни в русском фольклоре: море — *синее*, даль его — *лазорева*.

Итак, Черное море — факт географический. Само это слово — сложное и корень *мор-* на самом деле восходит не только к концепту *море*, но и к компоненту *мор-* в словах *морока*, *морить*, *мор*, *смерть*. «Корень *мор-* связывается в этой традиции не только с понятием смерти, но и с понятием ночи, тьмы, мрака, с олицетворением сил, противоположных жизни и свету» (Лопатин, Григорян 1985, с. 127).

Само это имя заимствовано Пушкиным у Карамзина: оно появилось в его богатырской сказке «Илья Муромец», где Черномор тоже злой волшебник. Между прочим, сказка Карамзина совпадает по времени с первыми годами после открытия «Слова».

В данном случае важно то, что упоминание о Черном море связывает нас с ночным маршрутом князя Всеслава.

Изображение бесовской, демонической силы в литературе самых разных жанров обычно связывается с вертикалью: верх — низ. То есть они либо низвергаются с небес, либо существуют в хтоническом образе — как земные гады, или, наконец, сосуществуют на земле с людьми. Но пушкинские бесы кружатся в среднем воздушном мире — ни верха, ни низа. Их пространство — это пространство тумана, мутности, мглы: *Лишь глаза во мгле горят...*

Бесконечны, безобразны,  
В мутной месяца игре  
Закружились бесы разны,  
Будто листья в ноябре...  
Мчатся тучи, вьются тучи;  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна...

(т. 3, с. 178)

Само слово *мутный* тоже является одной из ключевых лексем «Слова».

Тот факт, что «Руслан и Людмила», произведение совсем молодого поэта, как бы переполнено лексемами со значением туманности, мглистости, мрачности, тьмы: то есть это повторяет ландшафтные краски «Слова», что как-то не замечали, привлек к себе внимание одного из пушкинистов (С. Соловьев 1974). Действительно, примеры такого колорита в этой поэме поистине неисчислимы:

*Тень обземлет всю природу;  
Плывет луна, царица ночи / Находит мгла со всех сторон /  
И тихо на холмах почила;  
Все мрачно, мертвое молчанье;  
Вдруг холм, безоблачной луною / В тумане бледно озарясь, /  
Яснеет...;  
Напрасно витязь пред собою / В туманы дальние смотрел;  
Тяжелый, пасмурный туман / Нагие холмы обвеваает;  
Окружены седым туманом, / Русалки тихо на ветвях...  
В ночной одетая туман, / Луна во тьме перебежала из тучи в тучу... и под.*

С. Соловьев объясняет множественность таких лексем-образов влиянием В. А. Жуковского: «Луна и туман, луна в тумане — частый и, пожалуй, излюбленный образ Жуковского». (С. Соловьев 1974, с. 342). Как, однако, представляется, сходства лексического характера здесь могут быть вторичными и объясняться сходством семантики, диктующим план выражения. Итак, эта средняя сфера — мгла, туман, сумрак — несомненно связаны и в поздней поэзии с каким-то таинственным, иномирным существованием.

Если еще раз обратиться к самой лексеме *мгла* у Пушкина, то она имеет, во-первых, пейзажное значение — и в этих случаях пейзаж очень похож на пейзаж «Слова»:

*Дымится кровию земля, / И села мирные, и грады в мгле  
пылают;  
Ненастный день потух / Ненастной ночи мгла / По небу  
стелется одеждою свинцовой;  
На мутном небе мгла носилась;  
И мнится, слышу их воинственные клики, / Кругом — густая  
мгла, — За ним — военный стан;  
Находит мгла со всех сторон / И тихо на холмах почила;  
Луна во мгле перебегала / Из тучи в тучу;  
Поля покрыты мглой.;  
Редает мгла ненастной ночи, / И бледный день уж настает;  
Ночная мгла на город трепетный сошла;  
Идет по снеговой поляне, / Печальной мглой окружена;  
Окрестность исчезла во мгле, мутной и желтоватой...*

Второе значение этой лексемы — ментального свойства: мгла — это некая завеса перед миром будущего, то есть миром, еще неизвестным здесь, но уже известным в за-мглой состоянии:

*Грядущие годы таятся во мгле;  
Что день грядущий мне готовит? / Его мой взор напрасно ловит.  
/ В глубокой мгле таится он...*

Мгла у Пушкина заслоняет от людей какие-то факты инобытия, но по отношению к ним она пассивна; она не ведет человека и не уводит его. Эту функцию выполняет другое явление, как бы активная ипостась мглы: слово-мифологема — Метель.



## 2. Оборотничество

О некоторых особенностях в поведении Игоря в момент побега из половецкого плена и сразу после этого подробно говорится в первой книге. Напомним некоторые положения:

1. Игорь пытается вскочить на коня, но сваливается с него *бусымъ влъкомъ*.

2. Высказывалось предположение (В. А. Гордлевский), что это связано с тюркским *bôz kurt* — оборотень. Как замечает В. А. Гордлевский, «Босый — таинственное, тотемное слово... Волки ходят кругом; волк был обыкновенное животное. А вот „босый волк“ — тюркский волк — наводил благоговейный трепет» (Гордлевский 1947, с. 333). Существенно также замечание, приведенное в этой статье, что Лиутпранд, епископ Кремонский (X век), ездивший послом к византийскому императору Никифору II Фоке, сообщал о болгарском князе Баяне, сыне царя Симеона, что он мог превращаться в волка и в любое другое животное.

3. Ряд исследователей высказывал предположение, что переправа Игоря через Донец означает некое его преобразование: И. Клейн сравнивает Донец со Стиксом (Клейн 1976); Н. С. Демкова — «Плен князя Игоря интерпретируется автором в системе образов „Слова“ как смерть, а его бегство из плена — выход, выход из смерти, из другого мира» (Демкова 1979).

4. Наш анализ текста «Слова» показывает симметричный «переворот» предикатов в поле: русские-половцы — в начале Игорь едет на коне, а половцы бегут подобно разным животным, после перелома — половецкие ханы едут на конях, а Игорь бежит серым волком.

5. Побег Игоря в тексте предваряется рассказом о князе-волшебнике Всеславе Полоцком, о котором уже говорилось неоднократно: днем он судит-рядит как князь, ночью мчится по небу колдуном-волхвом. Текст о князе Всеславе перекликается с текстом о побеге Игоря точным набором лексем: *полночь, мгла, скочить волком*. Все это наводит на мысль о неслучайном наложении на текст Игоря рассказа о князе-оборотне Всеславе, который даже не является предком Игоря.

6. Игорь находится перед побегом как бы в странном состоянии: между бытием и небытием: *Игорь спитъ, Игорь бдитъ...*

7. В тексте «Слова» при описании бегства Игоря появляется странная фраза *Князю Игорю не быть!* По этому поводу высказы-

валось много предположений, ни одно из которых не является интерпретативным.

8. Сама поэтика «Слова» в целом во многом опирается на суггестивность, многое нарочито остается неясным и недоговоренным.

И в тексте о Всеславе, и в тексте о побеге Игоря часто присутствует лексема *мгла*. Выше, в предыдущем разделе, высказывалась гипотеза о том, что эта лексема в отличие от тумана, облака и т. п. часто связывается в русских текстах, особенно поэтических, с завесой в некий иной мир; время мглы — это как бы *temps de passage*.

Обратимся к пушкинским текстам.

Как у большинства писателей этого времени, у Пушкина есть и простая сюжетная травестийность. Так, Дубровский называет себя Дефоржем, Дон Гуан — доном Диего, Григорий Отрепьев становится Лжедмитрием. Но в некоторых случаях возникает — такой же мерцающий, как и в «Слове», — намек на не совсем обычное преобразование героя, когда уже можно говорить о теме оборотничества.

Приведем, с разной степенью подробности, три таких сюжета.

А. Первый из них — в тексте «Руслана и Людмилы». В главе пятой настоящей книги будет показано, что именно эта ранняя поэма в максимальной степени конденсирует все виды корреляций со «Словом» и тем самым занимает первое место среди пушкинских текстов, рассмотренных в интересующем нас плане. Вступление к поэме было написано Пушкиным позднее основного текста, в 1824–1825 гг., в Михайловском. Обращает на себя внимание и само начало вступления: *У лукоморья... (ср.: А поганого Кобяка изъ лукуморя) отъ железныхъ великихъ плъковъ половецкихъ, яко вихрь, выторже)*. Но еще интереснее в этом вступлении определение волка: *бурый*. Как известно, слово *бурый* в русском языке связывается, скорее, с медведем, а волк — сер. Можно с осторожностью высказать гипотезу, что слово *бурый* было для Пушкина реминисцентной комбинацией из «Слова»: *бусый* + *серый*.

Тема оборотничества может возникнуть в этой поэме в связи с главным героем — Русланом, о загадочном сне которого еще будет говориться в следующем разделе «Сны».

Возвращаясь домой с усыпленной княжной Людмилой, Руслан, задремав в открытом поле, видит сон, который Пушкин именуется вещим.

Падая, Людмила исчезает в глубокой бездне:

Знакомый глас, призывный стон  
Из тихой бездны вылетает...  
Руслан стремится за женой;  
Стремглав летит во тьме глубокой...

(т. 4, с. 86)

Далее Руслан попадает в царство Владимира, которое по всем признакам напоминает царство мертвых (см. текст в следующем разделе). В частности, он

...видит среди гостей  
В бою сраженного Рогдая;  
Убитый, как живой, сидит;  
Из опененного стакана  
Он весел, пьет и не глядит  
На изумленного Руслана<sup>5</sup>.

(там же)

Загадочным в этом сне является и то, что читатель не знает точно, когда — по отношению к сну — Руслана убивает подкравшийся к нему Фарлаф. В момент убийства

Руслан не внемлет, сон ужасный, как груз, над ним отяготел.

Прерывается сон тем, что *Смертельный хлад обгемлет спящего героя*. Однако неясно, когда именно нанес свой смертельный удар Фарлаф, так как русское слово сон означает и состояние сна и то, что во сне видят. Н. Н. Петрунина называет точкой убийства «момент, когда Русланом овладевает волшебный сон (герой поддается волшебству)» (Петрунина 1980). То есть это также не отвечает на вопрос, видит ли он этот сон в данную минуту. То есть иначе говоря, протискивается ли он куда-то, в темную бездну, как бы сквозь колодец, уже умирая, или просто во сне (это интереснее, скорее, для вопроса о проскопических возможностях самого Пушкина). Но Петрунина четко говорит о смерти: «Фарлаф похищает спящую Людмилу, а самого Руслана убивает» (там же). М. Кац, наибо-

<sup>5</sup> По устному сообщению Т. В. Цивьян, Рогдай-мертвец не глядит на Руслана, так как мертвецы не видят живых, и это Пушкиным подчеркнуто.

лее подробно исследовавший сны у Пушкина в последние годы (Katz 1980), к работе которого мы еще будем возвращаться не раз в следующем разделе, не отвечает на этот вопрос и даже его не ставит, точнее, он пишет об ударе Фарлафа и об *agonizing tears* Руслана. В рассказе о сне Руслана упоминается и вещей Баян, певец героев и забав. Дальнейшая судьба Руслана как будто бы очевидна — он мертв. Под утро он *Пал недвижный, бездыханный*. И далее

Лежит он мертвый в чистом поле;  
Уж кровь его не льется боле,  
Над ним летает жадный вран...

(т. 4, с. 90)

Но вещей старец-финн кропит его сначала мертвой водой, затем живой.

И вот последующая его скачка с Черномором за седлом, как кажется, напоминает скачку князя Игоря после побега:

Уж князь готов, уж он верхом,  
Уж он летит, живой и здоровый,  
Через поля, через дубравы.

(там же, с. 96)

Б. Второй эпизод связан с «Полтавой». Подобно Игорю и Овлуру, скачут по степи Карл и Мазепа.

Верхом, в глуши степей нагих,  
Король и гетман мчатся оба...  
Пред ними хутор.

(там же, с. 298)

Снова возникает тема странного сна: то ли сон, то ли явь (такой же странный сон у Руслана; *спитъ-бдитъ* у Игоря):

Но сон Мазепы смутен был.  
В нем мрачный дух не знал покоя.

(там же, с. 299)

Сразу же после этого эпизода (а сон у пушкинских героев — это обычно кульминационная точка сюжета) возникает тема волка-оборотня. На этом хуторе Мазепа встречает обезумевшую от

горя Марию<sup>6</sup>. Сначала она говорит об отце, чью голову она принимает за волчью:

Она за тайну мне сказала,  
 Что умер бедный мой отец,  
 И мне тихонько показала  
 Седую голову — творец!  
 Куда бежать нам от злоречья?  
 Подумай: эта голова  
 Была совсем не человечья,  
 А волчья — видишь, какова!

(т. 4, с. 299)

Однако образ волка-оборотня начинает перемещаться: Мария начинает считать волком-оборотнем (вурдалаком) самого Мазепу:

Я принимала за другого  
 Тебя, старик, оставь меня.  
 Твой взор насмешлив и ужасен.  
 Ты безобразен. Он прекрасен:  
 В его глазах блестит любовь,  
 В его речах такая нега!  
 Его усы белее снега,  
 А на твоих засохла кровь.

(там же, с. 300–301)

В. Странное, близкое к чему-то нечеловеческому, начало в самом «Онегине» описывалось и анализировалось, как правило, в связи со сном Татьяны, когда Онегин является перед ней во время страшного, «босхианского» застолья (см. об этом подробно в следующем разделе «Сны»).

Остановимся на эволюции протагониста — Онегина. Путь Онегина в романе предстает чем-то вроде дуги: от страсти к бесстрастию и снова к мучениям чувства. Первый этап страстей Онегина — за кадром:

---

<sup>6</sup> Дж. Паульс (Pauls 1983), детально разбирая характер героини «Полтавы» и дальнейшую раздвоенность ее помутившегося сознания, объясняет это национальной спецификой — нельзя забывать о том, что она не русская, а украинская дочь и патриотка Украины.

Нет, рано чувства в нем остыли...

(т. 5, с. 26)

В любви считаюсь инвалидом...

(там же, с. 44)

Итак, это денди, одна из обязанностей которого — удивлять, не удивляясь!

Далее описывается то, что было наукой, постигнутой им в совершенстве. Это *наука страсти нежной*. Особенно удавалось Онегину (и это существенно для последующей линии):

Подслушать сердца первый звук,  
Преследовать любовь, и вдруг  
Добиться тайного свиданья...  
И после ей наедине  
Давать уроки в тишине!

(там же, с. 14)

Позднейший психоаналитик задумался бы над тем, почему эти упражнения были так важны для Онегина, почему это было — *И труд, и мука, и отрада*.

Итак, Онегин предстает как человек, которому

Друзья и дружба надоели...  
Ничто не трогало его,  
Не замечал он ничего.

(там же, с. 26)

По воле автора, из игрового мира светской жизни Онегин попадает в мир подлинный, связанный с Природой. Попав, подобно сказочному герою, на лоно Природы, Онегин оказывается на распутье и должен пройти инициацию-испытание. Он встречает девушку, мгновенно в него влюбившуюся и сказавшую об этом ему достаточно ясно. Однако — и это существенно — Татьяна не говорит ему, что она

Была бы верная супруга  
И добродетельная мать.

(там же, с. 70)

С самого начала ясно, что эти ее качества — для другого. Татьяна обращается к иным сферам, и речь ее никак не кажется умильным вздором:

То в вышнем суждено совете...  
 То воля неба: я твоя;  
 Вся жизнь моя была залогом  
 Свиданья первого с тобой;  
 Я знаю, ты мне послан Богом,  
 До гроба ты хранитель мой...  
 Ты в сновиденьях мне являлся,  
 Незримый, ты был мне уж мил,  
 Твой чудный взгляд меня томил,  
 В душе твой голос раздавался  
 Давно... нет, это был не сон.

(т. 5, с. 71)

Для провинциальной барышни это письмо кажется странным, но для квази-визионерки, с чисто внешней оболочкой социальности (*Вообрази: я здесь одна, / Никто меня не понимает*), это вполне правильное сообщение об у з н а в а н и и.

Представители французского структурализма полемизировали с В. Я. Проппом, говоря о том, что сказочный герой может поступить и иначе: падчерица оказаться грубиянкой, герой — пройти мимо лягушки (Царевны) и т. д. Но Пропп был, конечно, прав, имея дело с текстами культуры архаической и традиционной. Попадая из мира игрового и антропоцентрического в мир архаических реалий, Онегин оказывается антигероем: он проходит мимо своей Души, кем по сути и является Татьяна <sup>7</sup>.

В этом случае, согласно законам древнего и естественного мира, герой должен быть наказан: совершением преступления, изгнанием, потерей души и близкими к смерти страданиями или даже самой смертью. Все это, как известно, с Онегиным и происходит. Он убивает близкого друга, приближаясь к Каину (если именно так трактовать двусмысленное по семантике сочетание — *убийцу брата своего*). Он покидает свое имение и начинает ски-

<sup>7</sup> Интересно, что Пушкин обдумывал и иной вариант развития событий: в черновой рукописи главы III после пятой строфы следовали строки:

Проснулся он денницы ране  
 И мысль была все о Татьяне.  
 «Вот новое, подумал он, —  
 Неужто я в нее влюблен?»

(т. 5, с. 222).

таться, не получая от этого удовлетворения. Наконец, он возвращается на родину.

А перед ним воображенье  
Свой пестрый мечет фараон.

(т. 5, с. 184)

Как пишет Ю. М. Лотман: «Идея повторного переживания жизни воплощается в этой строфе в образе фараона — азартной карточной игры. Воображение выступает как банкотет, который мечет перед Онегиным-понтером вместо карт сцены из прожитой жизни. В черновой жизни банкотетом оказывается Рок» (Лотман 1983, с. 366).

Итак, Онегин потерял все человеческое.

Именно в эту минуту он вновь встречается Татьяну. Уже получив приглашение от мужа Татьяны, он — *в каком-то странном сне* (вспомним все «странные сны» предыдущих героев!). Во время визита он

Угрюмый,  
Неловкий, он едва-едва  
Ей отвечает.

(там же, с. 175)

Далее он пытается найти привычные светские средства обольщения:

...накинёт  
боа пушистый на плечо,  
Или коснется горячо  
Ее руки, или раздвинет  
Пред нею пестрый полк ливрей,  
Или платок подымет ей.

(там же, с. 179)

На Татьяну это поведение не действует никак. Онегин начинает бледнеть — *Уж не чахоткой ли страдает?* Постепенно чувства его и форма их выражения становятся серьезней: больной, измученный, он пишет письмо, где смешаны раскаяние, невыносимость искренних страданий, но и условия —

Я утром должен быть уверен,  
Что с Вами днем увижусь я,

(там же, с. 181)



но и что-то от первых этапов увлеченности:

Пылать — и разумом всечасно  
Смирять волнение в крови;  
Желать обнять у Вас колени...

(т. 5, с. 182)

Но и на это ответа нет. Он пишет второе письмо, третье. И тут наступает очень долгий период перерождения. Проходят долгие зимние месяцы чтения, подлинных страданий, размышлений и мечтаний.

И постепенно в усыпление  
И чувств и дум впадает он.

(там же, с. 184)

Вновь к Татьяне он едет весной, уже *на мертвеца похожий*. И только теперь, когда Татьяна видит

Его больной, угасший взор,

(т. 4, с. 185)

она начинает говорить с ним. Таким образом Онегин проходит длительный и мучительный путь какого-то близкого к смерти анабиоза. И наступает какое-то странное преображение. Онегин начинает читать без разбора (как будто бы повторяя свою юность). И здесь нечто из другого мира проступает в его душе:

Он меж печатными строками  
Читал духовными глазами  
Другие строки. В них-то он  
Был совершенно углублен.  
То были тайные преданья  
Сердечной, темной старины,  
Ни с чем не связанные сны,  
Угрозы, толки, предсказанья,  
Иль длинной сказки вздор живой,  
Иль письма девы молодой.

(т. 5, с. 184)

Таким образом Онегин входит в мир Татьяны, о котором, если следовать тексту романа, сообщить ему ранее она никак не могла:

Татьяна верила преданьям  
Простонародной старины,

И снам, и карточным гаданьям.

И предсказаниям луны.

(т. 5, с. 101)

То, что Онегин несколько месяцев не выходит из запертого дома (*Впервые свои покои запертые он оставляет...*) и едет к Татьяне весной, тоже напоминает древние обряды инициации. Высказывалось даже предположение, что последний визит Онегина к Татьяне воображаемый (Эмерсон 1995). Автор пишет, что странность этого визита была отмечена разными исследователями, в том числе и Набоковым. «Скорость, с которой Онегин мчится к любимой женщине, необъяснимое отсутствие кого-либо из лакеев у дверей в прихожей княжеского дома, невероятная легкость, с которой Онегин попадает в будуар Татьяны, — все это не раз расценивалось разными критиками как напоминающее описание сновидений, логику сказок или иронию рассказчика... Нас не должно удивлять, что Онегин проскользнул незамеченным в комнату Татьяны: это — воображаемое путешествие, которое он мысленно репетировал несколько месяцев подряд» (Эмерсон 1995, с. 38). С этим мы не согласны, но более подробная аргументация будет приведена в следующих разделах при обсуждении самой Татьяны.

Вячеслав Иванов считает, что ясновидение, обретенное Онегиным, это его подсознательное начало. «И однако как жутко-чуждо было все, что творилось потом с самим Онегиным, от появления „окровавленной тени“, которая гонит его из деревни в бесцельное странствие, до его странного появления в петербургских гостиных, где все сторонятся от него как от одержимого какой-то темной силой, и до загадочных состояний его, уже безумно влюбленного в Татьяну, в затворе его комнаты, когда говорят с ним голоса его подсознательной памяти, „тайные преданья сердечной темной старинной“» (Иванов 1990, с. 260). И тут можно тоже возразить: его голоса слишком напоминают все сказанное ранее Пушкиным о Татьяне.

Итак, Онегин обретает душу через подлинные страдания, по сути сломленный Женщиной и ею же спасенный, пройдя через нечто, подобное смерти, то есть переступив границы обычного человеческого существования. Природа и/или Жизнь побеждает артефакты игрового бытия. Но и в каком-то смысле эта жизнь кончена, недаром Пушкин колебался, что делать с Онегиным далее — отправить на Кавказ или сделать декабристом.

## 3. СНЫ

Сон киевского князя Святослава Всеволодовича занимает центральное место в композиционной структуре «Слова о полку Игореве». Именно он определяет поворот в движении основного «игрева» сюжета. Тектонически — это переход от четкой определенности первой части к почти фантастической и во многом неопределенной по трактовке второй, открывающейся обращением Ярославны к трем природным Божествам-Стихиям.

Сон Святослава Всеволодовича принадлежит к одному из самых неясных и по-разному толкуемых фрагментов «Слова», именно в нем много так называемых темных мест, хотя бояре поняли его сразу и предложили весьма простое объяснение.

А Святъславь мутен сонъ видѣ въ Киевѣ на горахъ.

«Си ночь съ вечера одѣвахуть мя, — рече,

чръною паполомою на кровати тисовѣ;

чръпахуть ми синее вино съ трудомъ смѣшено;

сыпахуть ми тѣщими тулы поганыхъ тльковинъ

великий женчюгъ на лоно и нѣгують мя.

Уже дьски безъ кнѣса

в моемъ теремѣ златовръсѣмъ.

Всю ночь съ вечера

бусови врани възгряяху у Плѣсньска,

на болони бѣша дебрь Кияня

и несошася къ синему морю.

Вот «объяснительный» перевод этого места, предложенный Д. С. Лихачевым:

*А Святослав смутный (непонятный, неясный для него) сон видел в Киеве на горах (где он жил). «В эту ночь с вечера одевали меня, — говорит (он), — черным погребальным покрывалом на кровати тисовой; черпали мне синее вино, с горем смешанное; сыпали мне пустыми (опорожненными от стрел) колчанами поганых иноземцев крупный жемчуг на грудь и нежили меня. Уже доски без князька в моем тереме златоверхом (как при покойнике, когда умершего выносят из дому через разобранную крышу). Всю ночь с вечера серые вороны грядли (предвещали несчастье) у Плесненска (под Киевом), в предградье стоял лес Кияни (Киянь — речка под Кие-*

вом), и понеслись (они) к синему морю (на юг, к местам печальных событий)».

(Д.С.Лихачев. Объяснительный перевод «Слова о полку Игореве» // Слово о полку Игореве. М., 1985, с. 175)

Так в этом сне возникают темы провиденья, вещицы, смерти (в данном случае собственного погребения, хотя и князя, и бояр это почему-то не пугает), смертоносных нехристей (*поганыхъ тльковинъ*), тьмы в природе и в душе.

Постараемся показать, что все эти темы есть в «снах» у Пушкина, всегда мрачных, провиденциальных, обязательно связанных с темой смерти.

Но эта тема входит в некое глубинное семантическое целое. Собственно говоря, очевидно нечто подобное имел в виду М. О. Гершензон, говоря о Пушкине: «Иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним написано: где тигр? Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды рассмотрев ее, потом видишь ее уже сразу и удивишься, как другие не видят» (Гершензон 1919, с. 122). Такой метод рассмотрения текста С. Бочаров увидел как поиск иносказаний, аллегорий (Бочаров 1985, с. 36), однако система аллегорий и символов — это другая система, как бы надстроенная над текстом и иной природы, между тем «тигр» также нарисован, то есть, говоря современным языком, это — текст в тексте.

О «снах» в пушкинских текстах писали не очень много, но и не мало. В основном анализировались отдельные сны, причем основная часть исследований, иногда очень виртуозно построенных и уводящих далеко, приходится на знаменитый сон Татьяны Лариной. И здесь, еще раз обращаясь к современной теории текста, можно сказать о гетерогенной открытости каждого отдельного текста. Как и в каждом отдельном языке, в тексте есть нечто индивидуальное, некая сокровенность его внутреннего духа, его смысловой имманентной структуры, есть универсальный пласт (в литературоведении изучаемый наименее охотно), но есть и пласт, выявляемый только при тотальном, а не попарном, сопоставлении всех текстов единой природы. При индивидуальном анализе этот пласт может быть вообще незаметен и в принципе не обнаруживаться.

Однако, общность ряда пушкинских снов все же не была скрытой. «...Подобно Татьяне, Пушкин верил в сны и приметы. На то, говорят, имел он свои причины. Не будем их ворошить. Достаточно сослаться на его произведения, в которых нечаянный случай заглянуть в будущее повторяется с настойчивостью идеи фикс. Одни только сны в руку сняты подряд Руслану, Алеко, Татьяне, Самозванцу, Гриневу» (Абрам Терц 1993, с. 25).

Шесть снов пушкинских героев: сон Татьяны, сон Григория, сон Марьи Гавриловны, сон Гробовщика, сон Германна, сон Гринева рассматривает А. М. Ремизов в книге о снах и «предсонье» в русской литературе. «И каждому из этих снов будет отклик», ибо «Со светом поэзии от Пушкина идет и „морозная тьма“ его снов — зловещее, ужас, угрызение, горечь...» (Ремизов 1954, с. 130). Сны пушкинских героев как некий единообразно построенный текст исследует и М. О. Гершензон (Гершензон 1926), он анализирует пять снов, точнее, «пять сновидений», которые «изобразил» Пушкин: сон Руслана, сон Марьи Гавриловны из «Метели», сон Петруши Гринева, сон Григория Отрепьева и сон Татьяны Лариной. Детально разбирая каждый из этих пяти снов, М. О. Гершензон находит в них общее. Прежде всего — это их двухчастность. Первая половина каждого сна есть вполне объяснимая реакция сновидца на переживания настоящего, как бы отражение пережитых ими волнений, событий, тревог в метафорической сонной форме. Зато вторая часть оказывается неожиданно пророческой, как будто бы никак не вытекающей из насущных ситуаций. Но эти неожиданные пророчества неслучайны. Они суть синтез накопленных в глубине души потаенных знаний о людях и их возможной судьбе. «Пять сновидений, изображенных Пушкиным, оказались как бы пятью вариациями одной и той же темы — до такой степени они совпадают в своих главных чертах <...>

Он понимал сон, очевидно, как внутреннее видение души... Человек воспринимает несравненно больше того, что доходит до его сознания; несметные восприятия, тончайшие, едва уловимые, непрерывно западают в душу и скопляются в темных глубинах памяти, как в море не прекращающимся и ровным дождем падают с поверхности на дно микроскопические раковины мельчайших инфузорий. Но эти бессознательные знания души не мертвы: они только затаены во время бодрствования; они живы и в сонном сознании — им раздолье. Татьяна знает многое такое об Онегине,

Марья Гавриловна — о Владимире, а Отрепьев — о самом себе, чего они отдаленно не сознают наяву. Из этих заповедных, тонких знаний, накопленных в опыте, душа создает сновидения: такова мысль Пушкина» (Гершензон 1926, с. 109). В этой интерпретации есть скрытая полемика с «потусторонностью» вещего сна. Не оспаривая это мнение и не присоединяясь к нему, скажем только, что и Татьяна могла ощутить ненависть Онегина к Ленскому (как считает Гершензон), и Отрепьев мог предвидеть свои фрустрации, но рану Владимира под Бородиным, его смерть в Москве синтезировать из мельчайших повседневных впечатлений Марья Гавриловна вряд ли могла.

Кроме того, Гершензон в своей книге дает и общую характеристику снов у героев Пушкина.

Наиболее подробное исследование этой темы за последние десятилетия проведено М. Кацем (Katz 1980). К сожалению, с этой работой удалось ознакомиться уже после окончания собственного анализа текстов, однако на ряд положений М. Каца хотелось бы обратить внимание. Он анализирует следующий «набор» снов: Руслана, Марии в «Гаврилиаде», Григория Отрепьева, Марьи Гавриловны в «Метели», гробовщика Адриана Прохорова, Германна, Петра Гринева и Татьяны. Важным является введенное М. Кацем разделение снов и мечтаний (сны/мечты). На самом деле, сны у одних героев сбываются, а у других — нет. А сбываются, скорее, мечтания. Впервые это отмечается в «Борисе Годунове». Сон видит и Пимен, и сон Пимена сходен с мечтаниями Григория:

Мне чудятся то шумные пиры,  
То ратный стан, то схватки боевые,  
Безумные потехи юных лет!

(т. 5, с. 233)

В сне же Григория пророческим оказывается «бесовское мечтание».

Особенно это отчетливо прослеживается в «Повестях Белкина», где именно сны — непророческие, а мечтание, например, Марьи Гавриловны, сбывается. Итак, по мнению М. Каца, мечты-сны связываются с мечтами вообще и он прослеживает это качество у героев — например, у Онегина — *мечтам невольная преданность*. Но сны, это то, что человек воспринимает, а мечты — сила, которая может стать демонической и далеко завести героя.

Такова, как показывает Кац, история Германна, и таковы уроки этой истории.

На этом уровне сон Святослава Всеволодовича неделим на две части: интерпретируемую и пророческую. Тем самым сходство со снами у Пушкина как будто и не обнаруживается. Мы же хотим показать текстовое совпадение снов на базе некоторого внутреннего, совпадающего интертекста. Кроме того, необходимо сразу четко обозначить, что мы понимаем сон несколько шире: так сном считаем и то, что видела Наташа в «Женихе», так как она объявляет это сном, сном считаем и «видение» короля Стефана в «Песнях западных славян»; естественно, сном является то, что объявлено сном — объявлено как самим героем, так и автором (речь идет о сне Адриана Прохорова в «Гробовщике»).

Ниже мы рассмотрим одиннадцать снов из пушкинских текстов. Порядок описания снов для нашей задачи достаточно произволен. Поэтому начать лучше именно со сна купеческой дочери Наташи в «Женихе». Об этой стихотворной новелле писали в основном, интересуясь ее источниками. Так, А. М. Кукулевич и Л. М. Лотман видят здесь отражение сюжета одной из сказок братьев Гримм (Кукулевич, Лотман 1941). Напротив, чисто народную русскую основу, связанную с миром русских народных сказок, отстаивает Р. В. Иезуитова (Иезуитова 1974). Писательница Вера Панова, слушающая Ф. Шаляпина, поняла, что в этой балладной стихотворной повести Пушкина скрыта песня о Кудеяре атамане (*Жили двенадцать разбойников...; Вождь Кудеяр выкрал девицу красную из-под Киева...; Много разбойники пролили крови честных христиан; Много богатства награбили, жили в дремучем лесу*) (Панова 1973). Однако посмотрим на текст сна Наташи с интересующей нас точки зрения. (Здесь и далее выделяться курсивом будут те фрагменты текста, которые кажутся в этом плане существенными):

*Недобрый сон меня крушит...  
Мне снилось, — говорит она, —  
Зашла я в лес дремучий,  
И было поздно: чуть луна  
Светилась из-за тучи;  
С тропинки сбилась я: в глуши  
Не слышно было ни души,*

И сосны лишь да ели  
 Вершинами шумели.  
 И вдруг, как будто наяву,  
*Изда передо мною...*  
 В избе свеча горит: гляжу  
*Везде серебро да золото,*  
 Все светло и богато...  
 ...На серебро, на золото  
 На сукна, коврики, парчу  
 На новгородскую камчу  
 Я молча любовалась  
 И диву дивовалась...  
 Вдруг слышу крик и конский топ...  
*...Взошли толпой, не поклонясь,*  
*Икон не замечая;*  
*За стол садятся, не молясь*  
*И шапок не снимая...*  
 ...Крик, хохот, песни, шум и звон,  
*Разгульное похмелье...*  
*...Идет похмелье, гром и звон*  
 Пир весело бушует,  
 Лишь девица горюет...  
 ...А старший брат свой нож берет  
*Присвистывая, точит;*  
 Глядит на девицу-красу,  
 И вдруг хватает за косу,  
 Злодей девицу губит,  
 Ей праву руку рубит.

(т. 2, с. 269–271)

Какие существенные вещи мы видим во сне Наташи, который, как уже многократно отмечалось, имеет много общего со сном Татьяны, к нему он примыкает и хронологически (кроме того, в первоначальном варианте Наташа называлась Татьяной<sup>8</sup>):

<sup>8</sup> *Ее сестра звалась Наташа...* «Нет, это не опечатка. В черновом наброске у героини романа „Евгений Онегин“ было именно такое имя. Зато героиня баллады „Жених“ первоначально называлась у Пушкина Татьяной...» (Медриш 1993, с. 111); автор этой цитаты детально исследовал перемещения этих двух имен в черновиках Пушкина.



- 1) самообъявленность сна;
- 2) мотив потерянного пути;
- 3) мотив дома (в данном случае — лесной избушки);
- 4) мотив богатства — серебра, золота и др.;
- 5) мотив шума — крик, *конский топ*, крик, хохот, песни, шум и звон;
- 6) мотив поганых, нехристей (кстати, тут есть что-то непонятное — если страшные гости (хозяева?) не замечают икон, то чьи же они?);
- 7) мотив страшного разгуля, похмелья шайки, хохочущего стана;
- 8) мотив выхватывания внезапно страшного орудия и злодейства как будто бессмысленного (ведь также непонятно, зачем убивать девицу именно так и, наконец, кольцо можно было просто и отнять); эта бессмысленность (кажущаяся) поступка для нас очень важна.

В этом сне на «Слово о полку Игореве» указывает не сюжет, а некоторые коннотации-аллюзии: *а злата и серебра ни мало того потрепати*, или: *а с ними злато, и паволоки, и драгья оксамиты*.

Набор мотивов-тем, перечисленных выше в связи с «видением» Наташи, проходит, варьируясь, через все сны Пушкина, причем варьируется в основном пророческая, прогностическая часть.

Первым из пушкинских героев подобный провидческий сон видит Руслан, возвращаясь домой с усыпленной княжной; об этом сне мы уже писали (см. предыдущий раздел «Оборотничество», а также в § 1 раздел «Пушкин и Боян»), но сейчас хотим обратить внимание на другие фрагменты цитируемого текста:

И снится вещей сон герою:  
 Он видит, будто бы княжна  
 Над страшной бездны глубиною  
 Стоит недвижна и бледна...  
 И вдруг Людмила исчезает,  
 Стоит один над бездной он...  
 Знакомый глас, призывный стон  
 Из тихой бездны вылетает...  
 Руслан стремится за женой;  
 Стремглав летит во тьме глубокой...

Далее он попадает в гридницу Владимира, которая, как тоже уже упоминалось, по многим признакам напоминает царство теней:

Он льет мучительные слезы,  
В волненьи мыслит: это сон  
Томится, но зловещей грезы,  
Увы, прервать не в силах он.

(т. 4, с. 87)

М. Кац в уже упоминавшейся выше работе о снах у Пушкина считает, что Руслан видит в этом сне в обратном порядке историю похищения Людмилы: «*Ruslan's dream recapitulates in reverse order the events of the narrative as presented in the first canto*» (Katz 1980). Он также отмечает сходство мотива падения в бездну у Руслана и смертного падения Григория Отрепьева. (Интересно также, что Кац говорит об обратном порядке событий во сне Григория. Ф. С. Крылов в устном сообщении заметил, что Татьяна в своем сне видит свою жизнь в обратном порядке: ее встречает медведь — будущий муж, генерал и ее опора, а лишь потом она попадает на роковое застолье.)

Здесь впервые возникают мотивы:

- 1) объявленного пророческого сна;
- 2) мотив собственного перехода к смерти? в царство мертвых?, связанный с темой бездны и падения в нее;
- 3) мотив застолья мертвых.

В рассказе о сне упоминается вещий Баян, певец героев и забав. Но сходство со «Словом» в этом эпизоде, как представляется, иное: оно идет по содержательной плоскости. Возникает такая же неопределенность статуса Руслана среди мертвых и живых, которая, как уже говорилось в предыдущем разделе, уже давно решается в связи с князем Игорем.

Страшный пророческий сон видит и Алеко. Об этом объявляет сама Земфира:

О мой отец! Алеко страшен:  
Послушай, сквозь тяжелый сон  
И стонет, и рыдает он.

(т. 4, с. 219)

Она пересказывает его и Алеко:

Во сне душа твоя терпела  
 Мученья; ты меня страшил:  
 Ты, сонный, скрежетал зубами  
 И звал меня.

А л е к о

Мне снилась ты.

Я видел, будто между нами...  
 Я видел страшные мечты!

(т. 4, с. 220–221)

Очевидно, что он видел смерть Земфиры и ее возлюбленного от своей руки, убийство ножом.

Так же страшен сон Луизы в пьесе «Пир во время чумы», которая считается переделанным переводом пьесы Вильсона:

Л у и з а

*Ужасный демон*

*Приснился мне: весь черный, белоглазый...  
 Он звал меня в свою тележку. В ней  
 Лежали мертвые — и лепетали  
 Ужасную, неведомую речь...  
 Скажите мне: во сне ли это было?  
 Проехала ль телега?*

(т. 5, с. 417)

Правда, в тексте «Пира во время чумы» Вильсона сон (или видение Луизы) близко по тексту к сну Луизы в передаче Пушкина — оба текста en regard и подробный анализ текста Вильсона см.: (Яковлев 1922). Но сам отбор — как и в случае с «Орлеанской девственницей» Вольтера — считаем существенным.

И здесь мы видим: смерть; страшные потусторонние существа, лепечущие неведомую речь (то есть как бы нехристи, чужестранцы); некое вместилище — тележка; о б ъ я в л е н н о с т ь сна, вероятно, пророческого.

Собственную смерть, страшную и неотвратимую, видит и король Стефан («Песни западных славян», «Видение короля»), хотя это не сон, а как бы видение в церкви.

Тут он видит чудное виденье:

*На помосте валяются трупы,*

*Между ими хлещет кровь ручьями...*

Горе! в церкви турки и татары  
 И предатели, враги богумилы,  
 На амвоне сам султан безбожный,  
 Держит он наголо саблю,  
 Кровь по сабле свежая струится...

(т. 3, с. 289)

Король видит и свою смерть — сдирание кожи с живого. Сон окazuje пророческим — видение подтверждается:

Вдруг взвилась из-за города бомба  
 И пошли басурмане на приступ.

(там же, с. 290)

Есть в этом видении и нехристи-басурмане, есть и переполненное мертвецами помещение — в данном случае церковь. Есть здесь и орудие убийства — сабля. И вот здесь, предваряя анализ снов Татьяны и Гринева, заметим, что в снах у Пушкина орудием убийства почему-то непременно выступает холодное оружие: нож, топор, сабля, тогда как в не-сонной ткани пушкинского текста оружие может быть разнообразным и вполне современным: пистолет, пушки.

Страшный пророческий сон трижды посещает Григория Отрепьева:

А мой покой *бесовское мечтанье*  
 Тревожило, и враг меня мучил.  
 Мне снилось, что лестница крутая  
 Меня вела на башню; с высоты  
 Мне виделась Москва, что муравейник;  
 Внизу народ на площади кипел  
 И на меня указывал со смехом,  
 И стыдно мне, и страшно становилось —  
 И, падая стремглав, я пробуждался...

(т. 5, с. 233)

И в этом сне мы видим те же мотивы: собственную смерть; указание на не-человеческое, бесовское присутствие; падение с высоты; хохочущую толпу, указывающую со смехом на героя; обьявленность сна. М. О. Гершензон проходит мимо этих совпадающих с другими снами мотивов; трижды повторенный сон Отрепьева, по его мнению, «совершенно психологичен, по форме символи-

чен; в нем нет ничего пророческого, потому что психологически — верен» (Гершензон 1926, с. 102). А. М. Ремизов, интересуясь в основном сходством — глубинным или чисто аксессуарно-внешним у Пушкина и других писателей, видит в «бесовском мечтании» Григория ту же трехступенчатую модель: подъем—падение—подъем, что и в сне Чарткова в «Портрете» Гоголя (Ремизов 1954, с. 132).

Нельзя в данном случае не обратить внимание и на текстовую особенность эпизода со сном Отрепьева. Этот эпизод включает — на этот раз почти цитатную, что уже отмечалось, переключку со «Словом о полку Игореве». Сцена заканчивается словами Отрепьева: *И не уйдешь ты от суда мирского, как не уйдешь от Божьего суда*. Ср. в «Слове»: *Ни хитру, ни горазду, ни птицю горазду суда Божиа не минути*.

Несомненно, что несмотря на многие усилия, сон Татьяны еще остается неразгаданной загадкой, разрешить которую мы и не пытаемся. Несомненно также, что сон Татьяны композиционно является центральным в романе, он безусловно пророческий, безусловно не может быть разгадан по-элементно, на это указывает и сам Пушкин.

Упомянуть хотя бы кратко все концепции, высказанные по поводу сна Татьяны, мы не находим возможным. Остановимся только на общих положениях, с одной стороны, и на специальных исследованиях на эту тему — с другой.

Прежде всего все отмечают параллелизм мира гостей-чудовищ во сне Татьяны и мира гостей именин — того дня, когда начинают разворачиваться предсказанные во сне события. И это верно почти до деталей:

[сон]

Тут остов чопорный  
и гордый;  
Другой с петушьей головой;  
Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,  
Людская молвь и конский топ.

(т. 5, с. 106)

[ИМЕНИНЫ]

Гвоздин, хозяин превосходный,  
владелец нищих мужиков;

Трике... в очках и рыжем парике;  
 Лай мосек, чмокание девиц,  
 Шум, хохот, давка у порога... и т. д.

(т. 5, с. 111)

Со сном Татьяны связана и сама дуэль. И здесь видно, как виртуозно умеет обыграть Пушкин нейтрализацию категории определенности-неопределенности в «неприкрытых» местоимениями именных конструкциях:

Ныне злобно,  
 Врагам наследственным подобно,  
 Как в страшном непонятном сне,  
 Они друг другу в тишине  
 Готовят гибель хладнокровно...

(т. 5, с. 131)

— Как в каком-нибудь или в том самом сне?

С какими мирами связывают сон Татьяны?

Прежде всего — это мир гадания, святок, когда «девушки, согласно фольклорным представлениям, в попытках узнать свою судьбу вступают в рискованную и опасную игру с нечистой силой» (Лотман 1980, с. 265).

Наиболее подробно за последнее время связь сна Татьяны, ее предшествующего сна гадания и каркаса концептов архаической русской культуры исследовала Е. Хеллберг (Hellberg 1989).

Она говорит о трех гаданиях Татьяны, связанных с зеркалом:

1) Татьяна смотрит на луну в зеркало; 2) гадает с зеркалом в бане; 3) ложится спать с зеркалом под подушкой (Hellberg 1989, с. 9).

Хеллберг отмечает именно те компоненты атмосферы, которые, как мы показываем, характерны для большинства снов пушкинских героев: «Во сне Татьяна попадает в заснеженное темное поле, где ей преграждает дорогу пустынный поток с тонким обледенелым мостком. Тьма, пустынность, мрачность — постоянные признаки „того света“, отделенного от „нашего“ водной преградой... Серьги, башмачок, платок как знаки женского пола и брачные символы входят в набор ритуальных предметов и в системе святочных гаданий, и в русском свадебном обряде» (Hellberg 1989, с. 10). Исследовательница демонстрирует и дальнейшую роль зеркала, которое все время сна лежит под подушкой у Татьяны: «Во сне Татьяны закрепляется мрачный смысл ее первого, подблюдного га-

дания. Зеркало под подушкой вещим сном как бы развертывает и смысл предыдущего, и содержание будущего, отражая в нем видение Светланы и зловещие строки эпитафии. Гадание, сон и реальность образуют в пятой главе систему зеркальных отражений — не только в содержании, но и в самой структуре романа. Именно в этом месте преломляется сюжет» (там же, с. 11).

Затем — это мир сказки, описанный В. Я. Проппом: вхождение сказочного героя в лес, переправа, лесная избушка, лесной жених, часто являющийся в виде чудовища (Лотман 1980, с. 269; Тамарченко 1987; Маркович 1980 и др.).

С этим связаны и мотивы нечистой силы, перехода в иной мир, определяющийся «переправой», лесной избушкой — «заставой» иного мира и т. д.

Основной же смысл сна Татьяны многие видят в перевернутом обряде свадьбы, свадьбы — оборачивающейся похоронами: «с того момента, когда Татьяна входит в лесную хижину... движение сказочного сюжета включает в себя элементы «перевернутого» свадебного обряда, совмещенного по „изнаночной“ логике с представлением о похоронах» (Маркович 1981, с. 72). Неоднократно отмечалось, что сон Татьяны Лариной, в наибольшей степени исследованный в пушкинистике, сюжетно близок ко сну Наташи в «Женихе», к которому он примыкает также и хронологически по времени написания (1825 и 1826 годы). В обоих снах мы видим заблудившуюся в лесу девушку, стоящий в лесу дом, шумное страшное застолье, кровавое и как будто бы немотивированное злодеяние (там же). Изнаночность свадебного обряда Ю. М. Лотман видит, например, и в том, что Татьяна прибывает до жениха в дом (Лотман 1980, с. 270). О трагичности свадьба-похороны писали много (см. хотя бы подробную статью об этом — Байбурин, Левинтон 1990). Но наиболее ясно отсутствие противоречивого стыка во сне Татьяны — стыка между нейтральным сказочным сюжетом и трагичной свадьбой, отмечаемого многими пушкинистами, осознается после знакомства с работой Л. Г. Невской, посвященной балто-славянским причитаниям (Невская 1993).

Все компоненты «сна», благодаря данным традиционной культуры, а именно — мотив дороги, мотив провожатого, тема дома, тема брака-смерти и — что важно — тема/концепт гостя органично входят в общую семантическую структуру смерти, ее мирских и не-мирских коннотаций.

Литературные ассоциации вводятся А. М. Ремизовым. Сон Татьяны он видит как систему семи зеркальных отражений — семи эпизодов (ведь под подушкой у Татьяны лежит зеркальце), эта зеркальная видимость мира связывается им с «семипоясным сном» пана Данилы в «Страшной мести», со знаменитым стихотворением Лермонтова, с гаданием Сони в «Воине и мире» (Ремизов 1954, с. 131).

Для текста сна Татьяны находят и более глубокие, не-славянские параллели. «Воссоздаются скорее некие обобщенные архетипы мифологического мировоззрения. Восстанавливается то, что можно бы назвать „темной памятью“ мифа — его особая, во многом иррациональная смысловая энергия» (Маркович 1980, с. 76).

Обнаруживают в тексте сна и западноевропейские культурные компоненты. Так, рисунки самого Пушкина страшных гостей лесного домика привели к сходству изображения с картиной И. Босха «Искушение святого Антония» (Боцяновский 1921; к сожалению, ознакомиться с работой не удалось). Наконец, в отношениях героев видят скрытые переключки с сюжетом Амура и Психеи у Апулея (Тамарченко 1987); с мифом о Нарциссе (Онегин) и Эхо (Татьяна) (Маркович 1980).

Связь с мифом о Нарциссе у Мальфилатра видит и Р. Пиккио (Picchio 1976). Но в еще большей степени Р. Пиккио замечает в этом сне влияние Данте. Вообще он находит сходство в отношении Пушкина к Татьяне и Данте к Франческе да Римини. Ср.: *Татьяна, милая Татьяна! / С тобой теперь я слезы лью* — и у Данте: *Francesca, i tuoi marituri / A lagrimar mi fanno tristo e pio...* (Picchio 1976, p. 47).

Отдельному подробному рассмотрению подлежат и протагонисты сна. Так, Онегин приобретает inferнальные свойства и качества негодяя: он ассоциируется с Ванькой Каином, главой шайки.

«Бесовское прошлое Онегина увидела Татьяна в сне, где он возглавляет адскую шайку» (Абрам Терц 1993, с. 118). Он — трикстер, двойник культурного героя, озорник, «непрерывно вносящий хаос в ту организацию, которую сам и создал» (Маркович 1981). И он же доктор Фауст, пирующий в кабачке Ауэрбаха; он же и святой Антоний. То есть, он как бы одновременно и Ангел-хранитель, и Коварный искуситель (Маркович 1980; 1981). Онегин идентифицируется и с медведем — «Онегин, хозяин лесного дома, в облике медведя приносит Татьяну в ее собственное пространство, хотя во сне оно зловеще наоборотное» (Чумаков 1993).



О сущностной интерпретации Татьяны и множества ее ипостасей будем говорить ниже (§ 4 «Тема Любящая женщина спасает героя»).

Непростым оказывается и образ Ленского, в частности, многозначна фраза: *Она должна в нем ненавидеть убийцу брата своего*. Чьего брата? — Брата (будущего зятя) Татьяны, тогда сюжет связывается с мотивом убийства свойственников на пиру. — «Ленского брата» самого Онегина? — тогда сюжет восходит к оппозиции Каин/Авель. И, напротив, М. О. Гершензон объясняет гибель Ленского его внутренней пошлостью, единством с убогим миром помещиков, что раздражает Онегина и что понимает в глубине души Татьяна: «Но Ленский хуже их, потому что он — плоть от плоти этого общества, он по духу — тот же Пустяков, Скотинин, Ларин, труп, как они, но подурмяненный молодостью, поэзией, Геттингеном» (Гершензон 1926, с. 106).

Отметим — также, как и в предыдущих снах, — интересующие нас ключевые аллюзии:

*И снится чудный сон Татьяне.*

Ей снилось, будто бы она

*Идет по снеговой поляне*

*Печальной мглой окружена <...>*

*Вдруг меж дерев шалаш убогий...*

И ярко светится окошко,

И в шалаше и крик, и шум...

*За дверью крик и звон стакана,*

*Как на больших похоронах*

<...>И что же видит?... за столом

*Сидят чудовища кругом:*

...Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,

Людская мольв и конский топ!...

Вдруг ветер дунул, загашая

Огонь светильников ночных;

Смутилась

*Шайка домовых <...>*

<...>дверь толкнул Евгений,

*И взорам адских привидений*

Явилась дева: ярый смех

Раздался дико <...>

<...>вдруг Евгений

хватает длинный нож, и миг  
 Повержен Ленский; страшно тени  
 Сгустились; нестерпимый крик  
 Раздался <...> хижина шатнулась  
 И Таня в ужасе проснулась.

(т. 5, с. 104–108)

В этом сне в максимальной степени (как и во сне Гринева — см. далее) представлены интересующие нас мотивы.

Прежде всего, по общему мнению, ключевым является слово *Мое!*, почти явно восходящее к: *То мое, а то мое же* в «Слове» (существенно, что это говорит именно б р а т б р а т у).

Какие же мотивы — концепты выделяются в этом сне?

- 1) мотив потери дороги;
- 2) мотив дома, убогого и разрушающегося;
- 3) мотив тьмы-снега-метели-мглы;
- 4) мотив нехристей, адских пришельцев;
- 5) мотив застолья;
- 6) мотив адского хохота;
- 7) мотив указующего на героя перста;
- 8) мотив немотивированного убийства холодным оружием.

Сон Германна в «Пиковой даме» можно считать дискретизированным: собственно сон и «видение», т. е. появление призрака старой графини. Основное внимание исследователей привлекает обычно вторая часть, или второй сон. Между тем первая часть сна примечательна не менее. Германн видит этот сон вскоре после рассказа о чудесном знании старой графини.

Поздно воротился он в смиренный свой уголок; долго не мог заснуть, и, когда сон им овладел, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы *ассигнаций и груды червонцев*. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе *золото*, и клал ассигнации в карман. Проснувшись уже поздно, *он вздохнул о потере своего фантастического богатства*, пошел опять бродить по городу и опять очутился перед домом графини.

Таким образом, «пророческая часть» этого сна реализуется — во вздохах Германна об утрате богатства, это как бы катафора семантического содержания. Вторая часть — «видение» содержит, по нашему определению, тоже гостя-мертвеца.

В большинстве пушкинских снов-видений перед героями являются убиваемые (умирающие) близкие люди — возлюбленная в «Наташе», Ленский, Земфира, Владимир, отец Гринева или даже сам герой. Сон Германна — как будто бы исключение: графиня ему никто. Однако, существуют и иные точки зрения. Как считает А. Л. Слонимский, Германн — вообще не человек своего времени, а герой XVIII века и потому близок к графине, к которой он и испытывает чувство особого рода. «У Германна является дикая мысль „сделаться любовником 87-летней старухи...“ Со старой графиней у него более глубокая связь, чем с Лизой, горе которой он едва замечает после сцены с графиней» (Слонимский 1922, с. 179).

Интересно для нашей общей темы и то, что, по А. М. Ремизову, сон Германна соотносится со сном Раскольников (Ремизов 1954, с. 132). Это важно потому, что мы считаем несомненной глубинную содержательную связь сюжета «Слова о полку Игореве» и «Преступления и наказания»: немотивированный прагматически вызов, желание «испытать себя», плен (каторга), спасение через молитву любящей женщины.

У Игоря было три талисмана, на которые он рассчитывал, выходя в поход: мужество сердца, ратный дух и храбрые полки (так перечисляется в «Слове»). Именно три свойства — внутренняя опора Германна: *Расчет, умеренность и трудолюбие* — вот мои три верные карты. Это опять возвращает нас к теме Судьбы.

Признавая композиционную и содержательную центральность сна Адриана Прохорова «Гробовщике», С. Г. Бочаров выводит его из общего ряда других пушкинских снов по следующим причинам. Во-первых, это сон «необъявленный» — не вводится через зачин, как сон Татьяны. Во-вторых, его провиденциальность неочевидна, его нельзя назвать вещим сном (Бочаров 1985). Между тем именно в этом сне мы находим все те же мотивы.

...Покойница лежала на столе, *желтая как воск*, но еще не обезображенная тлением <...> Было поздно. Гробовщик *подходил уже к своему дому*, как вдруг показалось ему, что кто-то подошел к его воротам, отворил калитку и в нее скрылся <...> *Комната была полна мертвецами*. Луна сквозь окна освещала их желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные полужакрытые глаза и высунувшиеся носы <...> «Видишь ли, Прохо-

ров, — сказал бригадир от имени всей честной компании, — все мы поднялись на твое приглашение» <...>

<...> Между мертвецами поднялся ропот негодования; все вступились за честь своего товарища, пристали к Адриану с бранью и угрозами, и бедный хозяин, оглушенный их криком и почти задавленный, потерял присутствие духа...

И в этом сне представлены все те же мотивы-концепты:

- 1) тема пути;
- 2) тема дома — дважды: дом Трюхиной и дом самого Прохорова; кроме того, этот дом, желтый новый дом Прохорова, отождествляется с гробом, так что мотивы дома и смерти объединяются, см. об этой концепции: (Шмид 1993);
- 3) мотив смертного ложа;
- 4) мотив застолья;
- 5) мотив страшных гостей;
- 6) мотив брани и угрозы.

Каких-либо переключек со «Словом» в этом тексте мы не обнаруживаем. Их гораздо больше в сне Марьи Гавриловны из «Метели». Вообще в «Метели» проглядывает — в большей степени, чем, например, в «Гробовщике», двойное дно философской установки и понимания жизни, и страшной, и направляющей. «Но Власть-имущий следил за милой, простодушной Марьей Гавриловной. Она, шая, готова была сбиться с пути — он пошлет своего слугу спасти ее. Его слуга — жизнь, метель» (Гершензон 1919в, с. 135). Но так ли все это оптимистично? Эпиграфом к «Метели» Пушкин взял отрывок из баллады Жуковского «Светлана»:

Кони мчатся по буграм,  
Топчут снег глубокий...  
Вот, в сторонке божий храм  
Виден одинокий...

.....  
Вдруг метелица кругом;  
Снег валит клоками;  
Черный вран, свистя крылом,  
Вьется над санями;  
Вещий стон гласит печаль...

## Героиня Марья Гавриловна

...задремала. Но и тут *ужасные мечтания* поминутно ее пробуждали. То казалось ей, что в самую минуту, как она садилась в сани, чтоб ехать венчаться, отец останавливал ее, с мучительной быстротой тащил ее по снегу, и бросал в *темное, бездонное подземелье* <...> и она летела *стремглав с неизъяснимым замиранием сердца*; то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного <...> другие безобразные<sup>9</sup>, бессмысленные видения неслись перед нею одно за другим.

(т. 6, с. 104)

Дело в том, что в тексте сна Святослава Всеволодовича одно из самых темных мест — это: *Бѣша дѣбрь Кисани, и несошася къ синему морю*. Оно толковалось и как «дебри слез» от сербского *кисанье*, то как «дебрьски сани». Д. С. Лихачев передает это как *лес Кияни* («Слово о полку Игореве», 1985, с. 66), но признает это место одним из самых темных в «Слове». Может быть, эти сани можно сопоставить с санями Марьи Гавриловны. Но безусловно видение лежащего на траве Владимира, бледного и окровавленного, вполне сопоставимо с умирающим князем Изяславом Васильковичем: *а самъ подѣ чрълеными щиты на кровавѣ травѣ...*

В сне Марьи Гавриловны мы видим:

- 1) мотив падения в бездну;
- 2) мотив метели—снега—мглы;
- 3) мотив потери пути (во сне и наяву);
- 4) смерть близкого человека.

Близким к сну Татьяны по насыщенности этими «интертекстуальными» мотивами является сон Петра Гринева в «Капитанской дочке».

Приведем наиболее важные для нас фрагменты этого сна.

*Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое*, когда соображаю с ним странные обстоятельства моей жизни <...>

Мне казалось, буран еще свирепствовал, и мы все еще блуждали по снежной пустыне <...> Вдруг увидел я ворота, и въехал

<sup>9</sup> Разумеется, видения Марьи Гавриловны безобразные, а не безобразные, см. (Шульгин 1989).

на барский двор нашей усадьбы <...> матушка встречает меня на крыльце с видом глубокого огорчения. «Типе, — говорит она мне, — отец болен при смерти и желает с тобой проститься». — Пораженный страхом, я иду за нею в спальню... Я встал на колени и устремил глаза мои на больного. Что ж? <...>

Вместо отца моего, вижу в постеле лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая... Я не соглашался. Тогда мужик вскочил с постели, *выхватил топор* из-за спины, и стал махать во все стороны. Я хотел бежать <...> и не мог: комната *наполнилась мертвыми телами*; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах <...> Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: «Не бойсь, подойди под мое благословение»...

(т. 6, с. 408–409)

В этом тексте сна представлены и объявленность сна именно как пророческого, и трагичность персонажей, превращение в бесовского двойника (см. выше об этом в связи с Онегиным). Основные мотивы «интертекста» представлены почти все:

- 1) потеря пути (на яву и во сне);
- 2) смерть близкого человека;
- 3) тема метели–(бурана)–снега;
- 4) тема дома — родная усадьба;
- 5) тема смертного ложа;
- 6) тема холодного оружия — орудия убийства (топор);
- 7) мотив наполненности помещения мертвецами.

Итак, выше было рассмотрено одиннадцать снов, представленных в пушкинских текстах — как поэтических, так и прозаических.

Что объединяет все эти сны?

Во-первых, эти сны пророческие. И даже сон Адриана Прохорова можно вполне считать провиденциальным — на уровне «Рождественских рассказов» Ч. Диккенса.

Во-вторых, они и объявляются как пророческие: это может быть сказано непосредственно в сонном тексте, может быть авторской ремаркой.

В-третьих, все они повествуют о мертвецах и о смерти, что не одно и то же.

В-четвертых, в шести из них есть переключки со «Словом»: упоминание о Баяне в сне Руслана; воющая и накликающая беду ночная птица в сне короля Стефана; сентенция о неотвратимости

Божьего суда после сна Отрепьева; «Моё! Моё!» — в сне Татьяны; окровавленный Владимир на траве поля боя — в сне Марьи Гавриловны; описание злата-серебра и других богатств в сне Наташи.

Как представляется, внутренний «текст» этих снов может быть выявлен и описан посредством обобщающей символики метаязыка — подобно описанию структуры волшебной сказки у В. Я. Проппа. Мы выделяем два ряда событий.

Ряд I — Тема смерти как процесса, изображаемого в сне. Она разделяется на:

I1 — собственная смерть;

I2 — смерть другого.

Ряд II — внешние обстоятельства и происходящие явления:

II1 — потеря пути;

II2 — падение с высоты;

II3 — тьма-мгла-метель-снег;

II4 — дом или некое помещение (телега у Луизы или храм у Стефана);

II5 — застолье;

II6 — нехристи-гости-мертвецы (мы в данном случае, опираясь на описание славянской народной культуры, позволяем себе объединять эти концепты; см. об этом подробнее — Невская 1993а).

II7 — золото-серебро — деньги;

II8 — хохот или брань, обращенные к сновидцу (как сказано в одном из исследований, посвященных сну Татьяны, что за столом мы видим «смеющуюся смерть»);

II9 — тема смертного одра;

II10 — холодное оружие как орудие убийства;

II11 — тема пространства, заполненного мертвыми телами.

Как видно из перечней компонентов обоих рядов, в снах описывается смерть на фоне смерти.

Представим описание каждого из снов в пушкинских текстах в системе введенных символов:

1. Сон Наташи — I2 — II1 — II4 — II7 — II6 — II8 — II10;

2. Сон Руслана — (I1) — II2 — II3 — II4 — II5 — II6 — (II10);

3. Сон Луизы — (II1) — II4 — II6 — II11;

4. Сон Стефана — I1 — II4 — II6 — II10;

5. Сон Отрепьева — I1 — II2 — II6 — II8;

6. Сон Алеко — I2 — II10;

7. Сон Татьяны — I2 — II1 — II3 — II4 — II5 — II6 — II8 — II10;
8. Сон Германна — (0)<sup>10</sup> — II4 — II5 — II6 — II7;
9. Сон Прохорова — (0) — II3 — II5 — II6 — II8 — II11;
10. Сон Марьи Гавриловны — I2 — II2 — II3 — II9;
11. Сон Гринева — I2 — II1 — II3 — II4 — II9 — II10 — II11.

Попытаемся описать в этих же символах и сон Святослава Всеволодовича — I1 — II3 — II4 — II6 — II9.

Какие же мотивы оказываются наиболее частыми, т. е. присутствуют в большинстве снов? Разумеется, это сама смерть в сневидении; кроме того, это — комплекс: потеря пути (включая и падение в бездну) + тьма, мгла, метель; тема дома; тема страшных гостей: нехристей-мертвецов (в том числе и наполняющих помещение, а не только сидящих за столом); тема холодного оружия.

На естественный вопрос: не натянута ли предложенная нами связь снов пушкинских героев и сна Святослава Всеволодовича? помогает ответить уже многократно упоминавшаяся книга А. М. Ремизова: «Русская литература, как и литература всякого народа, едина. И как едина стихия слова, едина и стихия сна: Толстой перекликается с Пушкиным — сон Анны Карениной и сон Гринева, Тургенев с Гоголем, Толстой с Тургеневым» (Ремизов 1954, с. 170). И, однако, более мелкая оптика позволяет резко отличить сны Пушкина от тридцати, например, снов у Тургенева, разобранных Ремизовым. Сходство других писателей, но не Пушкина — как правило, в изображении в о п л о щ е н н о й смерти: это маленькая кошечка у Гоголя, погибшая Клара Милич у Тургенева и многие персонифицированные или неясные призраки сна, олицетворяющие смерть. У Пушкина нет смерти — символа, образа, а есть смерть как событие, как действие, и есть мертвецы. Нет у Пушкина и любви, а, по Ремизову, «пол связан с кровью». Нет в снах не только любви-в-смерти, соединяющей с каким-то иным миром, но нет и иного мира. Как будто бы с этой идеей не соотносится работа М. Шапиро (Shapiro 1990) о сверхъестественном у Пушкина. Именно в этом плане его интересуют сны: «Since dreams and hallucinations are also part of actual human experience, they serve as a bridge connecting the real with the unreal. The cumulative result of constructing a narrative in which alethic modalities are principally at stake is the creation of what has been called an „alternative pos-

<sup>10</sup> 0 — так как ни графиня, ни Трюхина не были близкими протагонистам.



sible world"» (Shapiro 1990, p. 48). Это, по мнению Шапиро, связывается с важнейшей для Пушкина темой — отношением жизни и смерти. Однако, как кажется, речь идет в таком случае о «возможных мирах» человеческой психики и человеческого мира, а не о неких «пришельцах», являющихся у других писателей. Актанты пушкинских снов — в этом мире, хотя бы события и были самыми неожиданными, действительно, это тигр, которого нужно рассмотреть на хитроумном рисунке, но это не тень, тигр не покидает рисунка. Иначе говоря, в пушкинских снах не проглядывает символика, нечто вроде *récit de passage*, а возникает впечатление, что его герои видят части какого-то одного реконструируемого сна, каким бы ни был он индивидуально пророческим. И с этим связано и второе отличие, особенность пушкинских снов: эти сны сводимы друг к другу через систему выведенных выше «проповедских» компонентов, тогда как трудно себе представить, каким образом можно сопоставить на уровне сюжета, например, сон Свидригайлова и сон Раскольникова у Достоевского, или сон Даниила и виденье Пульхерии Ивановны у Гоголя.

Также спокойно видит свое погребение и страшных нехристей князь Святослав, здесь есть иносказание, но нет символика и связи с иным миром.

#### § 4. Тема *Любящая женщина спасает героя*

##### «Женщина-спасительница»

Русская литература сильна образом женщины, не только любящей, но и спасающей. Она — персонификация Спасения и редко — Гибели. Безусловно впервые в этой роли спасительницы предстает Ярославна в «Слове о полку Игореве». Уже не раз говорилось о двух «обращениях» в «Слове». Это — безрезультатное обращение князя Святослава Всеволодовича к князьям, то есть к людям, и обращение княгини Ефросиньи Ярославны — к трем стихиям, то есть к природе.

О теме спасения благодаря любящей женщине, насколько известно, специально в связи с отношением «Слова» к пушкинским текстам не говорилось. Между тем именно эта линия представлена у Пушкина явно и серьезно. Непосредственное влияние текста

адорации Ярославны прослеживается при обращении к трем стихиям любящего жениха — королевича Елисея (см. об этом в главе второй), а также обращении к волне царевича Гвидона.

Пять женщин, по-своему ярких и разнообразных, спасают своих возлюбленных у Пушкина, но спасают их по-разному, если так можно выразиться, проще или сложнее.

Начнем со «спасений» концептуально более «простых», отмечая по ходу изложения возможные переклички со «Словом».

1. В «Слове о полку Игореве» дважды возникает некий образ «поющих дев». В первом случае — это готские девы Крыма, венчающие своим пением страшную картину развала Русской Земли — *Се бо готъскыя красныя дѣвы възпѣша на брезѣ синему морю, звоня рускымъ златомъ...* Второй образ композиционно строго симметричен: это поют русские девушки, заканчивая цепь событий, уже оптимистических и связанных с возвращением Игоря домой — *Игорь князь въ Руской земли. Дѣвици поютьъ на Дунаи, възются голоси чрезъ море до Киева.* Эти экзотические поющие девы слышатся в стихотворении Пушкина 1819 года «Всеволожскому»:

А там египетские девы  
Летают, вьются пред тобой;  
Я слышу звонкие напевы,  
Стон неги, вопли, дикий вой.

(т. 1, с. 369)

И вот снова пенье дев появляется в «Кавказском пленнике», они поют черкесскую песню. Герой поэмы, как и Игорь, устремляется на Кавказ с одной целью — испытать себя, найти «свободу»:

Покинул он родной предел  
И в край далекий полетел  
С веселым призраком свободы...  
Свобода! Он одной тебя  
Еще искал в подлунном мире...

(т. 4, с. 109)

Как и Игорь, именно свободы он и лишается. Его спасает — ценой собственной жизни устраивая ему побег — любящая его черкешенка. Она является первой спасительницей в ряду пушкинских героинь.

Любимых спасают и три русских Марии.

2. Наиболее простой является ситуация в «Выстреле», когда графа спасает молодая жена.

*Сильвио стал в меня прицеливаться. Вдруг двери открылись, Маша вбегает и с визгом кидается мне на шею. Ее присутствие возвратило мне всю бодрость. «Милая, — сказал я ей, — разве ты не видишь, что мы шутим? Как же ты перепугалась! Поди, выпей стакан воды и приди к нам; я представлю тебе старинного друга и товарища». Маше все еще не верилось. «Скажите, правду ли муж говорит? — сказала она, обращаясь к грозному Сильвио, — правда ли, что вы оба шутите?» — «Он всегда шутит, графиня, — отвечал ей Сильвио; — однажды дал он мне шутя пощечину, шутя прострелил мне вот эту фуражку, шутя дал сейчас по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить...» С этим словом он хотел в меня прицелиться... при ней! Маша бросилась к его ногам. «Встань, Маша, стыдно! — закричал я в бешенстве; а вы, сударь, перестанете ли издеваться над бедной женщиной? Будете ли вы стрелять или нет?» — «Не буду, — отвечал Сильвио»...*

(т. 6, с. 100–101)

3. Сложнее квалифицировать как спасительницу Марью Гавриловну из «Метели». Строго говоря, ее жизненная ситуация очень интересна: она едет венчаться — с «как бы» любимым, но все-таки Не-с-тем женихом, а попадает на случайного, но — Суженого. Несчастный не-тот Жених вскоре погибает, но подлинного суженого она спасает, но спасает от висящего над ним с той поры ощущения совершенного неискупимого греха. Неизбежность возмездия — один из самых важных мотивов в пушкинском творчестве. Бурмин женится в первый раз более чем легкомысленно: *Девушку подняли. Она показалась мне недурна. Причин обморока невесты он тогда не выясняет, мысли о странности ситуации в целом ему в голову не приходят — Непонятная, непростительная ветренность...* Потом приходит к нему настоящая любовь и вместе с ней отсутствие надежды *отыскать ту, над которой подшутил я так жестоко и которая теперь так жестоко отомщена.* Марья Гавриловна становится не только истинной женой, но как бы и вестником прощения грешнику из высших сфер.

4. Петр Гринев как будто лишен гордыни и явного вызова Судьбе не бросал. Но и жизнь ставит его в обстоятельства весьма двусмысленные. Два зеркала, как две возможных персонификации и два возможных пути, стоят перед ним — капитан Миронов и Швабрин. Недаром в начале повести Петруша дважды сбивается с пути: в жизни, на пути в крепость и во сне, где потерянный путь приводит его к родному дому, где в постели отца он видит страшного мужика. Как и Марью Гавриловну, загадочный поводырь — Метель выводит его на некий путь, одновременно и ошибочный и верный: дареный полушубок спасает ему жизнь, но дар этот потом ставит его в положение сомнительное и легко оборачивающееся клеветой. Как и Игорь, он попадает в плен. Но в данном случае это не пугачевский подвал, а царский каземат. И здесь его спасает любящая женщина — невеста Маша Миронова, дерзнувшая обратиться к самой высшей «силе» — императрице Екатерине. В отличие от «Слова», в «Капитанской дочке» как будто бы нет преобразений и травестий. Но — нет ли? Гринев натягивает на себя тулуп Пугачева, в «чужом» одеянии скромной придворной дамы предстает и императрица. Да и природа, в начале повести встретившая героя страшной все затемняющей непроглядной метелью, после его спасения в конце явно благоприятна:

*Утро было прекрасное, солнце освещало вершины лип, пожелтевших уже под свежим дыханием осени. Широкое озеро сияло неподвижно.*

(т. 6, с. 535)

5. Значительно сложнее определить подлинную функцию последней «спасительницы» — Татьяны. В разделе «Оборотничество» уже говорилось о несколько странном преобразении протагониста — Онегина, прошедшего сложный путь какого-то преображенья, болезни, сломленности, пребывания в «запертых покоях», начавшего сквозь «печатные строки» видеть некий иной мир и видеть его глазами Татьяны.

«У Пушкина женщина всегда права», — замечает А. Ахматова (Ахматова 1977, с. 190).

Онегин обретает душу через подлинные страдания. Природа и/или Жизнь побеждает артефакты игрового существования. Но и в каком-то смысле «эта» жизнь кончена.

В течение многих лет Пушкин обращался к образу Клеопатры, именно она должна была быть противопоставлена Татьяне — *с блестящей Ниной Воронскою, / сей Клеопатрою Невы* (по поводу «Клеопатры» в пушкинистике существует слишком большая литература, поэтому на ней мы останавливаться не будем).

Как кажется, инвариант «Клеопатры» сложен — он амбивалентен; Татьяна — Душа героя, она возвращает ее Онегину через соприкосновение со своей, ранее им не узнанной, в общем, преврав его жизнь (или ее закончив).

В дальнейшем изложении тема Клеопатры будет подспудным двигателем иллюстративных фрагментов. Намек на Клеопатру в Татьяне находим у Д. Мережковского, в котором эта тема в дальнейшем заслоняется провозглашенной «русскостью» Татьяны: «Трудно поверить, что художник, который воплотил в этом видении царицу смерти и нег, создал и чистый образ Татьяны. Всего любопытнее, что эта уездная барышня, подобно Клеопатре, любит загадочный мрак, любит ужас. Поэт говорит о Татьяне: *Но тайну прелесть находила / И в самом ужасе она...*» (Мережковский 1990, с. 139).

О симметрических построениях Пушкина писали очень много, см. из последних работ: (Эткинд 1988); в романе «Евгений Онегин» есть и особое пространство, определяемое бинарной связкой текстов — письменного и устного. Проще говоря, симметрично повторяются в пространстве текста: письмо + устная беседа (разговор) после письма. В первом случае пишет Татьяна, во втором — Онегин; в обоих случаях имеет место монолог-отказ (в первом случае — Онегина, во втором — Татьяны).

Однако эти бинарные связки не равным образом воспринимаются по искренности чувств и по простоте употребляемых слов.

В письме Татьяны много от тех романов, которыми она увлекалась, но, как верно пишет Ю. М. Лотман, «Обилие литературных общих мест в письме Татьяны не бросает тени на ее искренность... Для романтического сознания реальностью становились лишь те чувства, которое можно было сопоставить с литературными образцами» (Лотман 1983, с. 229). Ту же идею высказывает и К. Поморска, анализируя литературные источники письма Татьяны: «В письме Татьяны можно найти стилистическое выражение этих двух типов: литературности и искренней, оригинальной

„отсебятины“, „умильного вздора“, как это определяет поэт» (Pomorska 1980) <sup>11</sup>.

Абсолютно искренней явилась, по мнению Ю. М. Лотмана, и «отповедь» Онегина, с той только особенностью, что он повел себя не как «спаситель», не как «соблазнитель», а как человек определенного круга — порядочный и джентльмен. Безусловно, Онегин был искренним — говоря то, что, как ему казалось, он и думает.

Совершенно иное, и даже странное, впечатление производит вторая связка текстов: письмо Онегина и монолог Татьяны. Проницательная Ахматова (Ахматова 1936) (о работах которой и будет идти речь далее) обратила внимание на несколько фальшивое в письме Онегина:

Какому злобному веселью,  
Быть может, повод подаю?

(т. 5, с. 180)

Собственно говоря, именно необъяснимая грубость и как бы несвойственная Татьяне манера говорить заствила К. Эмерсон предположить, что последний визит Онегина был чисто воображаемым: «Наиболее серьезная проблема, однако, у меня связана с восьмой главой, Татьяниным превращением в княгиню N. Это наша первая возможность услышать вне всякого сомнения ее собственный голос, без „перевода“ автора (т. е. не посредством письма). Особенно меня раздражает одна неприятная деталь — какой-то неподходящий, грубо-нравоучительный и ханжеский тон в последней сцене, где она отчитывает Онегина. Можно поспорить, что Татьяна ни при каких обстоятельствах не могла бы читать ему мораль в такой форме» (Эмерсон 1995, 32).

Но и далее. Объясняясь в любви, Онегин приводит довольно оскорбительную мотивацию:

Мне дорог день, мне дорог час:  
А я в напрасной скуке трачу  
Судьбой отсчитанные дни.  
<...>

<sup>11</sup> Интересна мысль К. Поморской, что ключом отделения «литературного» и искреннего является употребление Татьяной местоимений Ты и Вы. Ты — высокопарная литературность. Вы — нейтрально. Но здесь разница может объясняться и стиливой установкой, необязательно неискренней.

Но чтоб продлилась жизнь моя,  
Я утром должен быть уверен,  
Что с Вами днем увижусь я...

(т. 5, с. 181)

— это можно, скорее, назвать требованиями и довольно жесткими.  
Далее идет презумпция ее возможного восприятия:

Боюсь: в мольбе моей смиренной  
Увидит Ваш суровый взор  
Затеи хитрости презренной...

(там же)

На это можно заметить, что такой женщине или при таком родстве душ лучше вообще не писать <sup>12</sup>.

Когда б Вы знали, как ужасно  
Томиться жаждою любви

— замечает далее Онегин, по-видимому, полностью забывший не только о ее письме, но и о предыдущих строках своего.

Не менее странными кажутся и ответные слова Татьяны.

Тогда — не правда ли? — в пустыне,  
Вдали от суетной молвы,  
Я Вам не нравилась... Что ж ныне  
Меня преследуете Вы?  
Зачем у Вас я на примете?  
Не потому ль, что в высшем свете  
Теперь являться я должна?

(т. 5, с. 188)

Неужели она действительно так думает! — воскликнет читатель.

А текст ведет его к еще более странному концу:

А нынче! — что к моим ногам  
Вас привело? какая малость!  
Как с Вашим сердцем и умом  
Быть чувства мелкого рабом?

(там же)

<sup>12</sup> Пушкин сам как бы дает ключ к некоторой неестественности слов Татьяны. Ср. *Ей внятно все*.

И когда в конце Татьяна говорит: *Я Вас люблю (к чему лукавить)*, читателю делается жаль этих запутавшихся в словах влюбленных, автоматически — как в самых модернистских пьесах XX века — выбрасывающих в трагический диалог какие-то фальшивые и легко объясняющиеся механизмом психологической защиты «чужие» трафареты. А то, что чувства не изменились, являет симметрия пушкинского авторского решения. См. в письме Татьяны — *В вашей воле*, презренье, просьба-мольба о возможной регулярности встреч (*хоть в неделю раз*), отдача своей судьбы в «его» руки. Повторяется все — вплоть до рифмующихся *блаженство/совершенство* в давнем монологе Онегина и в его письме. Он мечтал о «вольности и покое» — Татьяна *сидит спокойна ивольна* (наблюдение Ю. М. Лотмана о том, что Онегин как бы отдает Татьяне свой покой и волю)<sup>13</sup>.

Откуда, Зачем и Как появляются в завершающем диалоге эти чужие и бьющие мимо цели трафареты? Ответ на это находим в работах о Пушкине А. А. Ахматовой. «Петербургский» эпизод «Евгения Онегина» был детально ею проанализирован в связи с вопросом о влиянии на Пушкина романа Бенжамена Констан «Адольф», вышедшего в 1815 г. и сразу же ставшего книгой этой эпохи (Ахматова 1936). Ахматова демонстрирует и количество упоминаний «Адольфа» у Пушкина, отзывы его современников о главном герое, характеристику его в самом романе. Замечательна и ремарка Пушкина (по-русски): «*Вранье*» на полях романа по поводу фразы Адольфа о том, что, притворяясь, мы начинаем испытывать чувства, изначально только внешне декларируемые. По верному наблюдению Ахматовой, «сходство Онегина с Адольфом возрастает к концу пушкинского романа, и в особенности явственно в VIII главе» (Ахматова 1936, с. 107). Здесь совпадает и возраст героя — 26 лет, и томительное и пустое бездействие, и сходства внешнего сюжета: родственник героя, граф П., в любовницу которого — Эленору —

<sup>13</sup> Однако и это наблюдение можно продолжить и оспорить. Ведь Онегин говорит о том, что он думал

...вольность и покой  
Замена счастьем. Боже мой!  
Как я ошибся, как наказан...

Тем самым нам дано понять, что Татьяна, которая *сидит спокойна ивольна* — тоже ошибается и тоже несчастна.



влюблен Адольф, приглашает его на вечер; точно так же приглашает Онегина муж Татьяны. Ахматова приводит поразительное сходство речей и поведения Адольфа и Онегина (петербургский эпизод):

Слова нейдут из уст Онегина / Tous mes discours éxpiraient sur  
mes lèvres

Не решаясь объяснить, Адольф посылает Элленоре письмо, из которого, как показывает Ахматова, Пушкин почерпнул очень много почти буквально совпадающих оборотов — необходимость ее видеть, необходимость быть в этом уверенным (*mais je dois vous voir s'il faut que je vive*), боязнь презрения, рефлексивный вопрос — *Чего хочу?* — *Qu'est-ce que j'exige?*, выражение: *милая привычка* — *cette douce habitude*. И, наконец, письмо Адольфа к Элленоре (гл. 3), вторая половина которого в пушкинском экземпляре «Адольфа» перечеркнута карандашной линией от слов *tout près de vous* и до конца, содержит одно место, очень близкое к «письму Онегина», написанному 3 октября 1831 г. (Ахматова 1936, с. 109). Далее Ахматова приводит отрывок из письма Онегина от: *Желать обнять у Вас колени до: А между тем притворным хладом вооружать и речь, и взор.*

Строго говоря, Ахматова не декларирует сюжетно-смыслового сходства «Онегина» и «Адольфа», но это явно ею подразумевается, судя по тому месту, которое она уделяет влиянию «Адольфа» на Пушкина.

Увидеть не только принципиальное, но и функциональное отличие «адольфовских» мест помогает представление текста как пространства, в пределах которого движутся — и располагаются на определенных точках общей схемы — минитексты, в данном случае «адольфовские» трафареты. Ситуации любви в этих двух романах и эволюции протагонистов во времени зеркально противоположны. Линия Адольфа довольно банальна: сначала он влюбляется, потом обольщает, затем, когда охваченная пылкой страстью Элленора все бросает и хочет жить лишь им, она надоедает герою. Но совсем бросить ее ему жаль, и он остается с ней вопреки мольбам отца и гибнущей карьере; она угасает у него на руках. В конце XX века трудно понять, почему Адольф считался уж «таким» безнравственным и бессердечным — скорее самой Элленоре не хватило ни достоинства, ни самоотверженности.

Важно другое: все совпадающие с «Онегиным» тексты «Адольфа» написаны в начале увлечения героя Констана, к этому же времени относятся и переданные сложные чувства. Линия Эленоры довольно однообразна и универсально предсказуема — линия «надоевшей любовницы».

В «Онегине» все перевернуто: первой объясняется в любви Татьяна. В петербургском же эпизоде Пушкин последовательно показывает, как тактика *à la Adolphe* не имеет никакого успеха, проваливается полностью! Как мы старались показать выше, Татьяна просто игнорирует эти фатовские приемы во всем их возможном разнообразии. Только Онегин сломленный, как бы прошедший инициацию, «на мертвеца похожий», становится ей близким и допущен к общению.

В любом случае, «Онегин» — это перевернутый «Адольф», крах тактики Адольфа перед Женщиной-Судьбой.

Таким образом, наверное, можно благодаря находке Ахматовой ответить на вопрос: Откуда? Теория текста как пространства и движения в нем минитекстов позволяет ответить на вопрос: Зачем? увидеть функциональную нагрузку «адольфовских» мест.

Можно по этому поводу заметить, что Пушкин в конце романа — вольно или невольно — сталкивает три культуры со своими стереотипами поведения. Первая — это образ английского *dandy*, каким является Онегин в начале. Вторая воплощена во французской культуре. Это не только «Адольф», но и многое другое. Это культура продуманного обольщения, в основном через словесные приемы, — культура, в которой жизнь неотделима от словесной игры (особое место занимает культура немецко-романтическая, то есть Ленского, но о нем сейчас не говорим). Этим двум-в-одном образам Онегина противостоит новый тип, почувствованный Пушкиным и предугаданный — как и многое в будущей русской классике. Это тип Русской женщины литературы XIX века. Определить этот литературный тип можно словами: Она выбирает, но не — Ее выбирают.

Но как и почему Пушкин вводит в текст последних глав «Онегина» именно «адольфовские» тексты?

Действительно, ведь трафареты обольстителя Пушкин, так много читавший, мог почерпнуть и из любого другого романа того же направления? Ответом на это, как представляется, могут служить более поздние работы той же Ахматовой. Они связаны еще с од-

ним типом концептуального движения, отраженным в тексте, — с биографией самого Пушкина.

Как считает Ахматова, глубинная эмоциональная жизнь Пушкина во многом связана с не истребляемым годами чувством к женщине обольстительной и отвратительной по существу, но, вероятно, подлинно неотразимой и очень жестокой — Каролине Собаньской, урожденной Ржевусской, польке. Последнее обстоятельство в данном случае очень важно. (Реальная жизнь этой обворожительной осведомительницы русской тайной полиции, очаровавшей Пушкина, Мицкевича и Сент-Бева, в последний раз вышедшей замуж в 56 лет за французского писателя Лакруа, свояченицы Бальзака, дожившей до 1885 г. и любившей слушать «Евгения Онегина», описана Р. О. Якобсоном в специальной статье — Якобсон 1987.)

Стало известно, что ей посвящено «Что в имени тебе моем?», но существуют гипотезы и о том, что к ней взывал Пушкин и в «Я Вас любил», и «На холмах Грузии» и во многих других самых знаменитых стихотворениях. В связи с Собаньской в творчестве Пушкина возникает некий обобщенный и в то же время конкретно привязанный образ — полька, «прекрасная полячка».

Имя Собаньской возникает в нескольких работах Ахматовой, посвященных Пушкину («Болдинская осень», «Две новые повести Пушкина», «Пушкин в 1928 г.», см. — Ахматова 1977 а, б, в). 2 февраля 1930 года ей адресовано «единственное дошедшее до нас любовное письмо» Пушкина. Существенно то, что обращается к ней он: *Chère Ellenore*, то есть называет ее именем героини Констан, поскольку они вместе читали «Адольфа» в далекий одесский период, когда Пушкин имел несчастье ее встретить. То есть — Собаньская ничуть не похожа на увядающую и влюбленную Элленору; но они читали о ней в месте и Элленора Констан была полька. Дрейф пушкинской жизни приводит его в конце 20-х годов снова к ногам Собаньской — уже в Петербурге. Как будто бы счастливым женихом, в Болдине он кончает 8-ю главу «Онегина». Как пишет Ахматова, письмо Онегина очень схоже по выражениям с письмом самого Пушкина Собаньской. Оно похоже и на первые признания Адольфа, который в свою очередь связывает Пушкина с Собаньской — воспоминаниями. Ахматова пишет и о неслучайном текстуальном и смысловом сходстве «Онегина» и «Каменного гостя», писавшихся почти одновременно осенью 1830 г. Оба они повествуют о трагедии по-настояще-

му влюбившегося Дон-Жуана. «Поэтому Гуан похож на Онегина — вернее, оба они похожи на Адольфа, то есть на Пушкина» (Ахматова 1977 а, с. 182).

Итак, в 8-й главе сходятся три линии: 1) сложная линия сложно эволюционирующей в тексте жизни протагониста — Онегина; 2) функционально нагруженное движение некоторых литературных масок-трафаретов с их литературными клише — dandy, Адольф; однако их «неправильное» и тем самым фрустрационное расположение на текстовом пространстве обеспечивает дополнительное и более глубокое прочтение романа; 3) линия жизни самого Пушкина, еще раз, — теоретически случайно — встретившего женщину, *femme fatale*, перед которой он оказался беспомощным и которой потаенно посвятил последнюю главу «Онегина».

Но Ахматова идет еще далее. Многие от «демона»-Собаньской она усматривает в Татьяне петербургского периода, как будто бы идеальной. *В сей величавой, в сей небрежной*, — пишет Пушкин о Татьяне. Вяземский к жене от 5 апреля 1830 г.: «Собаньска умна, но слишком величава». Известно, что именно Собаньска носила столь потом знаменитый малиновый берет.

Пушкин был у Собаньской 5 января, канун Крещения —

— У! Как теперь окружена  
Крещенским холодом она!

Уехал он 4 марта 1830 г. по старому стилю —

В воздухе нагретом  
Уж разрешалась зима.

Как тонко замечает Ахматова: «Так бывает...» (Ахматова 1977 а, с. 185).

Необходимо заметить в заключение, что уже после подготовки к печати настоящей книги удалось ознакомиться с работой С. Хойзингтон: «„Евгений Онегин“ — сотворен „Адольфом“ или это, напротив, вызов ему?» (Hoisington 1977). Автор этой статьи также видит несходство Онегина и Адольфа, но несколько иначе: она анализирует несходство их характеров, не обращая внимания на текстовую функцию совпадающих отрывков и их дистрибуцию в текстовом пространстве, тем самым свидетельствующих о «провале» в данной ситуации «адольфовской» (французской) тактики куртуазно-словесного поведения влюбленного.

Теперь можно, обрисовав эти необходимые линии развития онегинского текста, обратиться к образу и функции Татьяны. Существует линия движения в романе, которую можно назвать движением-раскрытием. Это: двойное движение — образа в романе и раскрывающегося или формирующегося подсознания, которое можно назвать «авторским», если бы оно не было в такой степени связано с самым глубинным и архаическим Коллективным Бессознательным.

Воплощается оно в образе Татьяны. Татьяну принято всегда хвалить, и в первом ее воплощении, и во втором. И действительно, это тонкая, глубокая и благородная девушка из провинции и очень нравственная и достойная жена, а также безупречная светская дама столицы, *comme il faut*; и ничего от vulgar. И в то же время в ее облике проскальзывает что-то очень древнее и потому страшное. Например, как-то никто не обратил внимания на то, что сон Татьяны — это её сон и тем самым её внутренний мир. Интересно, что, проснувшись, она ищет в Словаре Мартына Задеки много слов, в том числе и слово ведьма, каковой во сне нет (т. 5, с. 110). Есть там и ёж, появляющийся только в черновиках, но ведьмы нет.

Это архаическое, колдовское начало в Татьяне заметил Д. Мережковский, но трактовка его несколько противоречива и исходит из того, что быть ближе к архаическому, «народному» началу — это безусловно и всегда хорошо: «Татьяна вся родная, вся из русской земли, из русской природы, загадочная, темная и глубокая, как русская сказка <...> Душа ее — проста, как душа русского народа. Татьяна из того сумеречного, древнего мира, где родились Жар-Птица, Иван-Царевич, Баба-Яга, — „там чудеса, там леший бродит, русалка на ветвях сидит“, „там русский дух, там Русью пахнет“. Единственный друг Татьяны — старая няня, которая нашептала ей сказки волшебной старины» (Мережковский 1990, с. 119).

Итак, в облике Татьяны есть нечто противоречивое. Так, она видит страшный пророческий сон. Насколько можно понять, она видит его за несколько дней до дуэли. Она думает о нем:

Но сон зловеший ей сулит  
 Печальных много приключений.  
 Дней несколько она потом  
 Все беспокоилась о том.

(т. 5, с. 110)

Она как будто —

Верила преданьям простонародной старины  
и снам...

(курсив наш. — Т. Н.)

Но ничего не сделала, чтобы предотвратить уже увиденную смерть хотя бы простыми светскими уловками. Ее функция — иная.

В. Марковичу принадлежит интересное наблюдение о том, что с Татьяной всегда связан контекст зимы, тьмы, холода, луны, сумерек — недаром тьма в хижине во сне воцаряется именно с приходом Татьяны (Маркович 1980). Эти наблюдения легко можно продолжить.

Она любила на балконе  
Предупреждать зари восход...

(т. 5, с. 48)

Зимой, когда ночная тень  
Полмиром доле обладает...  
В привычный час пробуждена  
Вставала при свечах она...

(там же, с. 49)

...страшные рассказы  
Зимой в темноте ночей...

(там же, с. 48)

Какой у дочки тайный том  
Дремал до утра под подушкой.

(там же, с. 49)

Создается впечатление, что у Татьяны было две ночных жизни — народная и дворянки-читательницы и что она как бы вообще не спала, поскольку и вставала на заре.

См. далее:

Настанет ночь; луна обходит  
Дозором дальный свод небес,  
И соловей во мгле древес  
Напевы звучные заводит.  
Татьяна в темноте не спит  
И тихо с няней говорит.

(там же, с. 62)

И между тем луна сияла...  
 И все дремало в тишине  
 При вдохновительной луне  
 И сердцем далеко носилась  
 Татьяна, смотря на луну...

(т.5, с. 100)

Татьяна (русская душою,  
 Сама не зная, почему)

С ее холодною красою любила русскую зиму.

(там же)

И мглу крещенских вечеров.

(там же, с. 101)

Морозна ночь, все небо ясно;  
 Светил небесных дивный хор  
 Течет так тихо, так согласно...  
 Татьяна на широкий двор  
 В открытом платье выходит,  
 На месяц зеркало наводит;  
 Но в темном зеркале одна  
 Дрожит печальная луна.

(там же, с. 103)

В этом удивительном гаданье все странно и все значимо: 1) Татьяна, видимо, не холодно при морозе и она знает это, выходя «в открытом платье»; 2) никто не отражается в ее зеркале, только луна — Диана. Так, может быть, она видит — Себя?; 3) кто этот странный прохожий, идущий около барского дома, не крепостной, незнакомый, идущий ночью пешком и носящий значимое имя — Агафон? Не вестник ли это какой-то силы, даже — Добра?

И во сне она видит деревья в снегу, «луч светил ночных», потерянную дорогу, метель, она падает в снег, но медведь ее выхватывает (сон ее как будто бы психоаналитически прозрачен). Она входит в хижину, ветер загашает светильник, за столом — чудовища, а ведь это — её сон. И они сами кричат: *Мое! Мое!* Это — какая-то охота за ней или плод её воображенья?

Опять возникает образ Дианы:

И, утренней зари бледней  
 И трепетней гонимой лани...

(там же, с. 112)

Далее лик Дианы проступает отчетливей:

Одна, печальна под окном,  
Озарена лучом Дианы,  
Татьяна бедная не спит  
И в поле темное глядит...

(это после именин. — *Т. Н.*; т. 5, с. 120)

Далее идет несколько противоречивое замечание Пушкина:

Когда бы ведала Татьяна,  
Когда бы знать она могла,  
Что завтра Ленский и Евгений  
Заспорят о могильной сени.

(там же, с. 126)

Но ведь она — знала, и/или ей были даны все возможности — догадаться!

Визит ее к дому Евгения по сути удивителен. Татьяна, девушка из барской семьи, 17-ти лет пускается в путь достаточно далекий — см.:

Они дорогой самой краткой  
Домой летят во весь опор...

(там же, с. 56)

В поле чистом  
Луны при свете серебристом  
В свои мечты погружена,  
Татьяна долго шла одна.

(там же, с. 146)

А возвращается она —

Темно в долине. Роща спит  
Над отуманенной рекою;  
Луна сокрылась за горою.

Как это реально можно себе представить? Никто не хватился юной барышни у Лариных, не прислал за ней карету или хотя бы дворового? Никто в доме у Онегина (управляющий? экономка?) не отправил с соседской барышней карету или тоже слугу? Да был ли



этот визит? <sup>14</sup> Или в Татьяне есть нечто «супернатуральное», и Пушкин это дает понять читателю, обращаясь к фоновым знаниям помещичьего этикетного поведения у своего читателя? Реплика: *Пора, давно пора домой* — не уводит читателя: Татьяна слита с ночной порой и вне людской опасливости.

Выше говорилось о «крещенском холоде» петербургского эпизода.

Итак, Татьяна — это мороз, зимняя ночь, луна, холод.

Но в то же время именно Татьяна — это жар и огонь!

Свой тайный жар, свои мечты,  
Плоды сердечной полноты...

(т. 5, с. 59)

(См. у Пушкина о себе — *Плоды сердечной пустоты.*)

И сердцем пламенным и нежным...

(там же, с. 65)

Она дрожит и жаром пышет...

(там же, с. 75)

И не проходит жар ланит,  
Но ярче, ярче лишь горит...

(там же, с. 76)

И, как огнем обожжена,  
Остановилась она.

(там же, с. 77)

Нет, пуще страстью безотрадной  
Татьяна бедная горит.

(там же, с. 85)

...какая рана  
моей Татьяны сердце жгла!

(там же, с. 126)

Итак, Татьяна — мороз и огонь, холод и жар. Что же это такое?

Ответ, как кажется, находим в теории архетипов К. Г. Юнга.

Это — душа, Анима. «По Гераклиту, на высших уровнях душа

<sup>14</sup> См. выше мысль К. Эмерсон о том, что последняя встреча Онегина с Татьяной была лишь плодом его воображения, так как обстоятельства его проникновения в ее дом и прохода к ней более чем странны.

огненна и суха, так что  $\phi\upsilon\chi\etá$  — близкородственно „холодному сухому дыханию“,  $\phi\acute{\upsilon}\zeta\epsilon\iota\nu$  — значит „дышать“,  $\phi\upsilon\chi\rho\acute{o}\varsigma$  — это холод,  $\phi\acute{\upsilon}\chi\omicron\varsigma$  — сухость» (Юнг 1991, с. 116). А дальше можно узнать многое от Анимы Юнга в Татьяне и тем самым понять ее, ее функцию в романе: «она живет из самой себя и делает нас живущими. Это жизнь под сознанием, которое не способно ее интегрировать <...> Образ Анимы, как правило, проецируется на женщин <...> Все относящееся к Аниме нуминозно, то есть безусловно значимо, опасно, табуировано, магично... Желая жизни, Анима желает и добра, и зла <...> Анима верит в  $\kappa\alpha\lambda\omicron\nu\ \chi\acute{\alpha}\gamma\alpha\tau\omicron\upsilon$ , а это первобытное состояние, возникающее задолго до всех противопоставлений эстетики и морали <...> Анима консервативна, она в целостности сохраняет в себе древнее человечество» (Юнг 1991, с. 116–117).

Итак, Природа и Древнее начало вовсе не так просты, как это казалось Мережковскому в простом силлогизме: Природа проста, Все что ближе к Природе, — просто. Несомненно, что Пушкин давал возможность воссоздать часто пугающий и страшный, но влекущий образ Женщины–Природы–Судьбы<sup>15</sup>, равно близкий и старой няне, и царице Клеопатре.

Интересно, что позднейшие исследователи находят и антипод Татьяны, уже по другим причинам влекущий героя с заплутавшей судьбой. Это — донна Анна (вспомним замечание Ахматовой о двойничестве сходстве Дон Гуана и Онегина). Образ донны Анны подробно исследует Р. Грегг (Gregg 1976). Она именно — «the stereotypic Perfect Wife as conceived by a Superior Male» (Gregg 1976, p. 189). Грегг перечисляет ее качества, иллюстрируя их примерами: очаровательно эгоцентрична, труслива, любопытна, кокетлива. «To measure the distance that separates Dona Anna from a woman of authentic originality and depth of character only try to imagine Tat'jana exclaiming to Onegin during their last encounter: *Какой Вы неотвязный!*» (Gregg 1976, p. 189).

Ответ на многие терзания героя и поэта можно найти опять в лингвистике — сфере грамматической категории обладания (посессивности), особенно в русской системе ее выражения. Суть парадокса в том, что самое важное для нас, то, что мы и м е е м, — родители, гла-

<sup>15</sup> См. также у Блока тема Женщины-Судьбы (и вообще Судьбы) связывается также с Метелью, снежной Пургой.

за, сердце, душа и под., — нам не принадлежит, то есть мы не можем это ни приобрести, ни отказаться от этого. (В лингвистике это называется «неотчуждаемой принадлежностью», и такие объекты часто вообще не оформляются через посессив.)

Это значит, что Женщину-Судьбу нельзя ни обольстить, ни купить, ни ввести в круг своей принадлежности — именно потому, что это Твоя судьба, Твоя Душа, Анима.

Все это сказано и самим Пушкиным в начале четвертой главы, писавшейся уже в Михайловском, после Одессы:

Чем меньше женщину мы любим,  
Тем легче нравимся мы ей.

Современная теория пресуппозиции подсказывает: *Меньше* ведет нас в горизонте ожидания к *Больше*, но неожиданное *Легче* опрокидывает назад, к *Трудно* или *Тяжело*, и все вместе прочитывается как — Как же тяжело и мучительно понравиться той, кого любишь по-настоящему!

## § 5. Тема *Битвы*

### 1. Отчаянный одиночка-герой

Сходство Тем, как уже говорилось, определяется глубинно-семантической доминантой — так описывались темы Судьбы, Колдовского начала, Любящей женщины, Творчества. Но сходство может определяться и фразеологической насыщенностью словесной ткани текста.

В последнем случае такая Тема обычно не бывает доминантной для данного автора.

Во времена Пушкина о войне писали много, богатое фразеологическое наследие было получено от второй половины XVIII века, в свою очередь русские поэты этой имперской поры, как правило, во многом опирались на заимствованный и во многом клишированный французский багаж. Поэтому очень важно при обращении к военной теме отделить специфические совпадения от фразеологически не-индивидуальных общих мест. Таких военных клише более всего бывает при описании битвы как п р о ц е с с а — к этому вернемся в следующем разделе.

Яркой чертой «Слова» как памятника является описание героического боя война-одиночки. Этих героев по сути два. Один — князь Всеволод, храбрость которого заставляла сравнивать и с отчаянными берсерками, и с героями тотемно-мифическими (недаром он «Буй-тур»). Но есть и второй герой — князь Изяслав Василькович, сраженный вражескими мечами, — и описание его смерти ничуть не менее «красиво».

Приведем оба текста, так как именно их фразеология окажется для сравнения необходимой.

1. Ярѣ туре Всеволодѣ!

Стоиши на борони,  
 Прыщещи на вои стрѣлами,  
 Гремлещи о шеломы мечи харалужными!  
 Камо, турѣ, поскочяше, своимѣ златымѣ шеломомѣ посвѣчивая,  
 Тамо лежать поганыя головы половецкыя.  
 Поскепаны саблями калеными шеломы оварьскыя,  
 От тебе, ярѣ туре Всеволоде!  
 Кая раны дорога, братие, забывѣ чти и живота,  
 И града Чрънигова отня злата стола,  
 И своя милыя хоти, красныя Глѣбовны  
 Свычая и обычая?

2. Единѣ же Изяславѣ, сынѣ Васильковѣ,

Позвони своими острыми мечи о шеломы литовьскыя,  
 Притрепа славу дѣду своему Всеславу,  
 А самѣ подѣ чрълеными щиты на кровавѣ травѣ  
 Притрепанѣ литовьскыи мечи  
 И с хотию на кров, а тѣи рекѣ:  
 «Дружину твою, княже, птицѣ крылы приодѣ,  
 А звѣри кровѣ полизаша».  
 Не бысть ту брата Брячяслава, ни другаго — Всеволода.  
 Единѣ же изрони жемчюжну душу  
 Изъ храбра тѣла чресѣ злато ожерелие.  
 Уныли голоса, пониче веселие, трубы трубятъ городеньскыи!

Разумеется, слова о том, что *есть упоение в бою и бездны мрачной на краю* из «Пира во время чумы» более подходят князю Всеволоду. Пушкин любил отчаянную храбрость, хотя в зрелом возрасте уже иронически относился к собственному воспроизведению «кровавых» сцен:

*А. Раевский хохотал над следующими стихами:*

Он часто в сечах роковых  
Подъемлет саблю — и с размаха  
Недвижим остается вдруг,  
Глядит с безумием вокруг,  
Вледнеет...

*Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрагаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама.*

(т. 7, с. 170)

Одиноким герой появляется у Пушкина еще в лицейском стихотворении «Кольна» (1814). Могучий царь говорит герою:

Там с верной, храброю дружиной  
Полки врагов я расточил.

(т. 1, с. 34)

Ср.: *На Немизѣ на тоцѣ животѣ кладутъ.*

«Осгар» — из лицейских стихов того же года:

Здесь меч его сверкнул, и смерть пред ним бежала;  
Покрытый ранами, здесь пал на груди тел.  
Он пал — еще рука меча кругом искала.

(там же, с. 35)

Князю А. М. Горчакову Пушкин предлагает пожелать, чтобы славой

Ты увлечен был в путь кровавый,  
Чтоб в битвах гром из рук метал.

(там же, с. 49)

Здесь можно вспомнить *Гримлютъ сабли о шеломы; Гремлеши о шеломы мечи харалужными* из «Слова», но в военной фразеологии «Слова» и конца XVIII — начала XIX вв. есть одно — казалось бы, чисто грамматическое — отличие, на котором мы остановимся в следующем разделе. Пока же можно говорить о чисто по-корневом сходстве.

Но ближе всех к упоенному боем Всеволоду, конечно, Руслан:

В поле меж врагами,  
 Блистая в латах, как в огне,  
 Чудесный воин на коне  
 Грозой несется, колет, рубит,  
 В ревуший рог, летая, трубит...  
 То был Руслан <...>  
 Где ни просвищет грозный меч,  
 Где конь сердитый ни промчится,  
 Везде главы слетают с плеч  
 И с воплем строй на строй валится.

(т. 4, с. 98)

Ср.: *Камо, туръ, поскочяше... тамо лежатъ поганья головы половецкыя.*

См. у Пушкина также:

И кругом свистали стрелы,  
 Не касаяся его,  
 Мимо дротики летали,  
 Шлемы меч не рассекал.

(т. 3, с. 35)

Ср.: *Идти дождю стрѣлами; И рассушась стрѣлами по полю; Прыщеть стрѣлами; Гремить о шеломы мечами.*

Упоенным боем собратом князя Всеволода предстает и молодой Курбский в «Борисе Годунове»; однако, подобно Изяславу, он гибнет:

С а м о з в а н е ц

Что ж Курбского не вижу между вами?  
 Я видел, как сегодня в гущу боя  
 Он врезался; тьмы сабель молодца,  
 Что зыбкие колосья, облепили;  
 Но меч его всех выше поднимался,  
 А грозный клик все клики заглушал.  
 Где ж витязь мой?

Л я х

Он лег на поле смерти.

(т. 5, с. 397)

(Ср.: *Кликомъ плзкы побѣждаютъ.*)

С такой же безумной и несколько восточной храбростью умирает Кантагони из повести «Кирджали»:

*Кантагони ранен был копьем в брюхо. Он одной рукою поднял саблю, другою схватился за вражеское копье, всадил его в себя глубже и таким образом мог достать саблю своего убицу, с которым вместе и повалился.*

(т. 6, с. 361)

## 2. Сеча

Сходство пушкинских «военных» текстов и «Слова», как говорилось выше, коренится скорее во внешней ткани, в системе образов, во фразеологии.

Поэтому важно сравнить фразеологии битвы (сечи) у Пушкина с аналогичной системой выражений у его современников и — что важнее — у его предшественников (Хераскова, Озерова и др.), писавших еще до опубликования «Слова». Большой материал, связанный с темой «война», собран А. Д. Григорьевой и опубликован в специальной коллективной монографии «Поэтическая фразеология Пушкина» (Григорьева 1969).

В системе образов — в основном французского происхождения — обращает на себя внимание образ богини войны Беллоны, изображающейся бегающей или мчащейся посреди сражения с факелом или светильником в руках, которым она потрясает:

Беллону вижу я в полках —  
Берет копье и шлем взолагает,  
Имея пламенный в руках,  
Сердца россиян возжигает...

(Херасков, «Ода российскому воинству»)

Во французских текстах: *Seouant dans ses mains ses flambeaux allumés.*

Для Пушкина эта система мифологических образов — Беллоны, Марса (Арея) и персонифицированных явлений — Раздора, Вражды — не является поэтически близкой. Но общие смысловые компоненты, по нашему мнению, можно увидеть в образах «Сло-

ва» — Карны и Жли: *За нимъ кликну Карна, и Жля поскочи по Руской земли, смагу людемъ мычючи въ пламянѣ розѣ.* Это персонифицированные окказиональные персонажи, а образ пламенного рога, из которого разбрасываются огонь и пепел, — это и есть пылающий светильник Беллоны. Как соотносятся генетически эти образы — сказать трудно.

Что же отличает, и довольно сильно, военную фразеологию «Слова» от русской системы «военных» выражений конца XVIII — начала XIX вв.? Неожиданным образом основное различие оказывается лежащим в сфере грамматики. А именно — все фразеологизмы «Слова» (кроме параллельных сравнений, о чем будет говориться ниже) глагольны, не персонифицированы и соотносятся с действиями героев «Слова» и сюжетными ситуациями. Характерно то, что в соответствии с высказанной нами ранее и здесь — в следующем разделе — основной концепцией «Слова» эти воинские фразеологизмы, напоминающие военные команды, относятся только к миру русских — половцы воюют как-то стихийно, как будто бы без разработанной военной стратегии. См. хотя бы краткий список военных фразеологизмов «Слова»:

*летятъ стрѣлы каленыя; наведе свои храбрыя плѣкы; наполнися ратнаго духа; копие приломити конец поля; трубы трубить; сѣдай свои брѣзые комони; подѣ трубами повити; подѣ шеломы вѣзлѣѣяни; конецъ копия вѣскормлени; луци напряжени; тули отворени; сабли изострени; ищучи себѣ чти, а князю славѣ; вѣступи въ златѣ стремя; вои ведетѣ; поля чрѣлеными щиты прегородиша; ту ся копиемъ приламатити; позвони своими острыми мечи о шеломы; ту ся саблямъ потручатити о шеломы; стоиши на борони; прыщещи на вои стрѣлами; гремлеши о шеломы мечи харалужными; гримлютъ сабли о шеломы; поскочяше своимъ златымъ шеломомъ посвѣчивая; поскепаны саблями калеными шеломы оварьскыя; стрѣлы по земли сѣяше; трещатъ копиа харалужныя; падоша стязи; побѣдами нарищуще; притрепа своими сильными плѣкы и харалужными мечи; на кровавѣ травѣ притепанѣ литовскыми мечи; мечи цвѣлтити; дотчеша стружиемѣ.*

Фразеология предпушкинского времени строится на персонификации и абстрактных существительных «военного семантического круга»:



*перуны войны, слава бранных дел, огонь храбрости, бич врагов, пламя брани, дол кровавый, знамена славы, бранная гроза, пыл сраженья, буря брани, гроза врагов, щит подданных (полководец) и т. п.*

В «Слове» персонифицированы два образа — дождь и гром: *Быти грому великому!* и *Итти дождю стрѣлами!* Именно эти существительные встречаются у Пушкина:

*Еще военный гром грохочет; Вражды кровавой гаснут громы; Кто в громах на севере восстал; Довольно битвы мчался гром и т. д.*

Однако эти образы характерны для раннего, лицейского периода — впоследствии его заменяют образы бури и грозы, хотя вообще условная фразеология войны продолжает привлекаться Пушкиным и после 1817 г. (Григорьева 1969, с. 87). Выше приводились обширные параллели текста «Слова» и пушкинских оборотов, в основном тоже связанных с войной, в «Воспоминаниях в Царском селе» 1814 г. (глава первая). Легко заметить, что и Пушкин также тяготеет там к глагольно-опорным конструкциям.

Со «Словом» Пушкина связывают два поистине поэтических развернутых образа — война как свадебный пир и война как посев и жатва.

Разумеется, эти образы — древние. «Образ битвы-пира (в частности, свадебного), в котором со временем появится и библейская «смертная чаша», в Новгородской летописи находим уже в рассказе 1016 г.» (В. П. Адрианова-Перетц, цит. по — Григорьева 1969, с. 87). «Следует отметить, что широкие символические картины, определяющие ряды параллельных сопоставлений, типичные для древнерусской литературы, в литературе XIX в. воспроизводятся редко» (Григорьева 1969, с. 87). Между тем именно эти два образа привлекали внимание Пушкина. Так, сохранилась его запись украинской песни:

Черна роля заорана  
Гей гей  
Черна ро<ля заор>ана  
И кулями засияна  
Билым телом взволочена

Гей Гей.

И кровию сполочена.

Эта песня была записана Пушкиным на обороте письма к нему Го- голя в начале мая 1834 г. Она близка по тексту к песне, изданной М. Максимовичем в «Украинских песнях» 1827 г.; Максимович и трактовал ее в связи со «Словом». Но орфография Пушкина этой песни — совершенно иная. Ее источник был обнаружен в сборни- ке галицких народных песен, изданных В. Залесским во Львове в 1833 г., см. об этом: (Цявловский 1962).

### Образы «Слова»:

*Чръна земля подъ копыты костьми была посѣяна, а кровию поляна: тугою взыдоша по Руской земли (1).*

*Ту кроваваго вина не доста: ту пиръ докончаша храбрии ру- сичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую (2).*

*На Немизѣ снопы стелютъ головами, молотятъ чепи ха- ралужными, на тоцѣ животъ кладутъ, вѣютъ душу отъ тѣла. Немизѣ кровави брезѣ не бологомъ бяхуть посѣяни — посѣяни костьми русскихъ сыновъ (3).*

— сходство образов отрывка 3, описывающего давние события, и отрывка 1 из актуального сюжета несомненно и неслучайно.

Нужно сказать, что образ кровавого пира был общепринятым у русских поэтов пушкинской поры (Кюхельбекер, Жуковский, Ф. Глинка, Полежаев, Хвостов, Державин, Д. Давыдов, Рылеев), но у Пушкина эти два образа встречаются в глубинных семанти- ческих срезах и не производят впечатления расхожего фразеоло- гизма:

Знакомый пир их манит вновь,  
Хмельна для них славянов кровь,  
Но тяжело будет им похмелье.

(«Бородинская годовщина»; т. 3, с. 224)

Тебя зовет кровавый пир,  
Твой грозный меч бедою грянет...

(«Руслан и Людмила»; т. 4, с. 95)

И тлеют кости — пир волков  
В расселинах окровавленных...

(«Вадим»; т. 4, с. 158)

Другой Езерский, Елизар,  
Упился кровию татар...

(«Езерский»; т. 3, с. 378)

Не стая воронов слеталась  
На груди тлеющих костей...

(«Братья-разбойники»; т. 4, с. 165)

Ср.: *Нъ часто врани граяхуть, трупиа себѣ деляче.*

Как пахарь, битва отдыхает...

(«Полтава»; т. 4, с. 224)

Поле мертвых (это уже тоже от образов «Слова») посеяно трупами:

Здесь и там  
Желтеют кости; по холмам  
Разбросаны колчаны, латы,  
Где сбруя, где заржавел щит,  
В костях руки здесь меч лежит;  
...Копья, стрелы  
В сырую землю вонзены  
И мирный плюц их обвеваает.  
<...> О поле, поле, кто тебя  
Усеял мертвыми костями?

(«Руслан и Людмила»; т. 4, с. 50)

Ср.: *Уже понизите стязи свои, вонзите свои мечи верезени!*

Поле мертвых полито кровью:

Дымится кровию земля

(«Воспоминания в Царском Селе»; т. 1, с. 75)

Зарделась кровию трава...

(«Полтава»; т. 4, с. 285)

Особенностью военной фразеологии предпушкинской и раннепушкинской поры является предпочтение, оказываемое, если так можно выразиться, «аудиоряду» войны по сравнению с визуаль-

ным кодом. Война — это гром, перуны, гроза, буря, крики, клич. Это звуки непрерывные и какофонические.

Битва начинается с бранного крика или со звука трубы:

И бранных труб ужасный глас  
Его не пробуждает...

(«Мечтатель»; т. 1, с. 124)

См. звуковое начало в «Руслане и Людмиле»:

Еще в бездейственном покое  
Дремало поле боевое.  
...Внезапный крик сражений грянул...

(т. 4, с. 97)

Ср.: *Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо.*

Вдруг за ним  
Стрелы мгновенное жужжанье,  
Кольчуги звон и крик, и ржанье,  
И топот по полю глухой.

(там же, с. 33)

Размышляя о прошлых сражениях, Вадим помнит именно звук:

И трубный звук, и лай ловитвы.

(«Вадим»; там же, с. 160)

Еще примеры из «Руслана и Людмилы»:

При свете трепетном луны  
Сразились витязи жестоко  
Сердца их гневом стеснены.  
Уж копья брошены далеко, ✦  
Уже мечи раздроблены,  
Кольчуги кровию покрыты,  
Щиты трещат, в куски разбиты.

(там же, с. 43)

И рев, и треск, и шум, и гром.  
Повсюду меч звенит и свищет.

(там же, с. 76)

Пошли стучать мечи о брони,  
Со свистом туча стрел взвилась,

Равнина кровью залилась,  
 ...Там клики битвы, там побег...

(т. 4, с. 96)

Ср.: *Гримлють сабли о шеломах.*

Итак, звуки заполняют битву, причем звуки разнообразные; но цвет битвы преимущественно один — кровавый, цвет крови.

См. воплощение этого в двух строках («Принцу Оранскому», 1816 г.):

Довольно битвы мчался гром,  
 Тупился меч окровавленный.

(т. 1, с. 182)

Сходства со «Словом» у раннего Пушкина по системе выражений очень много — это сходство фрагментов словесной ткани. См. в следующем разделе о появлении и описании восточного врага именно в звуковом сенсорном ряду. Но в данном случае говорить о сходстве нужно с большой долей осторожности, быть может, именно потому, что это сходство очевидно.

Можно предположить, что это доминирование звука вообще характерно для более ранней поэтики и поэтики народной. Так же бьются и сербы в «Песнях западных славян».

Переломным в изображении сражения, на наш взгляд, является «Полтава». Правда, там звуковой ряд очень силен, см., например:

Браздами, саблями звуча,  
 Сшибаясь, рубятся плеча,  
 Бросая груды те на груды,  
 Шары чугунные повсюду  
 Меж ними прыгают, рзят,  
 Прах роют и в крови шипят.  
 Швед, русский — колет, рубит, режет,  
 Бой барабанный, клики, скрежет,  
 Гром пушек, топот, ржанье, стон,  
 И смерть, и ад со всех сторон.

(т. 4, с. 29)

Однако именно в «Полтаве» появляется война, увиденная глазами участников. Сходство со «Словом» там более тонкое и по-

тому более достоверное. Оно относится к звукописи, аналогичной звукописи «Слова», сходным образом меняется и грамматическое оформление при изображении разных компонентов битвы. Поэтому именно «Полтава» будет рассмотрена в главе четвертой: «Поэтика „Слова“ и поэтика пушкинских текстов». Интересно в этом плане обратиться к творчеству С. М. Эйзенштейна, находившегося под большим влиянием Пушкина. В уже упоминавшейся статье «Пушкин-монтажер» (Эйзенштейн 1964) он рассматривает два фрагмента: появление печенегов в «Руслане и Людмиле» и бой в «Полтаве». В этой связи можно вспомнить именно о визуальном ряде, уже идущем от «Полтавы» — страшное появление тевтонских рыцарей в «Александре Невском», ставшее уже классикой кинорежиссуры: именно их молчание оказывается более зловещим и пугающим, чем победный атакующий клич.

### 3. «Восточный враг» и его изображение

В первой книге говорилось об основной оппозиции в изображении русских и половцев. Половцы представлены нерасчлененной на индивидуальности стихией, стаей. Подтверждалось это и показателями чисто грамматическими (см. иллюстративный материал в главе «Русские-половцы» в первой книге). Они не знают обращений, не представлены глаголами чувств, глаголами речи. Именно с ними связывается в «Слове» много странных, скрипящих звуков: кричат, как перепуганные лебеди, их телеги, звук их речи сравнивается с карканьем ворон, стрекотанием сорок, лаем лисиц. Их «воинское» появление начинается с пронзительного клича — *Дѣти бѣгови кликомъ поля прегородиша*. Они появляются после затмения и имя им — *Тьма: На рѣцѣ на Каялѣ тьма свѣтъ покрыла — по Руской земли прострошася половцы*. Они сливаются с очень активной и враждебной природной стихией. По сути, только победив природу, князю Святославу удается победить хана Кюбьяка.

Но, может быть, восточный враг так всегда и изображался? В первой книге приводятся отрывки из «Песни о Роланде», которую принято сравнивать со «Словом». Там лагерь франков во главе с Карлом Великим изображен абсолютно симметричным лагерю сарацинов с их королем Марсилием.

Индивидуализированных противников знают и русские былины — Соловья-Разбойника, Тугарина, царя Калина. И в самом тексте «Слова» упоминается о схватке князя Мстислава и Редеди Касожского, которые решили бороться сами борьбой, дабы «не губить свое войско».

Восточная тематика у Пушкина исследовалась неоднократно, см., в особенности: (Лобкова 1974). Но в основном интерес исследователей был сосредоточен на экзотичности «Бахчисарайского фонтана», ориентальных мотивах в «Руслане и Людмиле», отображении сюжетов восточных сказок. Много предположений высказано, например, о генезисе образа Золотого петушка (Бойко 1978; Снисеренко 1987; Алексеев 1982 и др.; см. об этом в главе второй второй книги, где Золотой петушок соотносится нами с Дивом в «Слове»).

Уже говорилось ранее о том, что при определении перекличек и сходств литературных текстов, особенно если речь идет о текстах, разделенных довольно значительным временем, возникают проблемы, решить которые с абсолютной достоверностью не всегда возможно. А именно — сложно определить, с чем мы в каждом отдельном случае имеем дело: с прямым включением фрагмента источника? с литературным штампом (литературным клише), уже оторвавшимся от своего первоисточника? с сходством национального менталитета — если речь идет об одной и той же национальной традиции? наконец, со сходством самих реалий, требующих адекватного, и потому — сходного, изображения?

Именно поэтому мы отмечаем сходство со «Словом» тех пушкинских текстов, где изображается восточный враг, с большой оглядкой на выше обозначенные проблемы.

Первая зона сходств лежит в звуковой области. Войско половцев «кликом» преграждает поля, их семантическое пространство характеризуется неприятными скрипучими звуками. Именно такие визгливые неприятные звуки являются непременным атрибутом тюркских воинов в «Капитанской дочке»:

*«Как я боялась проклятых этих нехристей. Как увижу, бывало, рысьи шапки, веришь ли, отец мой, сердце так и задрет», — говорит Василиса Егоровна.*

(т. 6, с. 422)

Так описывает их появление и сам Петр Гринев:

*В эту минуту раздался страшный визг и крики; мятежники бегом бежали к крепости.*

(т. 6, с. 463)

Страшные и странные вопли в «Руслане и Людмиле» связываются с печенегами (на сходство описания войска печенегов, осаждающих Киев, с половецким войском в «Слове» обратил внимание Ф. Прийма; см. об этом в главе первой):

Объемлет ужас печенегов:  
 Питомцы бурные набегов  
 Зовут рассеянных коней,  
 Противиться не смеют боле.  
 И с диким воплем в пыльном поле  
 Бегут от киевских мечей...

(т. 4, с. 98)

Шумные сборы восточных воинов изображены и в «Кавказском пленнике»:

В горах раздался клик военный <...>  
 <...> Бегут, шумят;  
 Уздечки медные гремят,  
 Чернеют бурки, блещут брони,  
 Кипят оседланные кони...

(т. 4, с. 124)

Однако знаменитый скрип телег, подобный крику вспугнутых лебедей, Пушкину довелось слышать и в действительности:

*...несносная жара, недостаток припасов... беспрерывный скрип нагайских ароб выводили меня из терпения. Татары тщеславятся этим скрипом, говоря, что они разгезжают... как честные люди, не имеющие нужды укрываться.*

(«Путешествие в Арзрум», т. 6, с. 646)

Еще одна особенность половецкого войска — внезапное, какое-то «тотальное» самообъявление: *Половци идутъ отъ Дона, и отъ моря, и отъ всѣхъ странъ Рускыя плѣкы оступиша.* Идут они всем народом: с женщинами, скарбом; появляются они из мглы, из тумана, из чего-то, напоминающего иной мир (см. об



этом в § 3 «Тема *Колдовского начала*» в разделе «Мгла»). Именно так возникает восточный враг и у Пушкина:

И видят: в утреннем тумане  
Шатры белеют за рекой;  
Щиты, как зарево, блистают,  
В полях наездники мелькают,  
Вдали подъемля черный прах,  
Идут походные телеги,  
Костры пылают на холмах.  
Беда: восстали печенеги!

(«Руслан и Людмила», т. 4, с. 93)

И день настал. Толпы врагов  
С зарею двинулись с холмов;  
Неукротимые дружины,  
Волнуясь, хлынули с равнины  
И потекли к стене градской...

(там же, с. 96)

— здесь еще более отчетливо выражено противопоставление Открытое пространство—Город, столь характерное для «Слова».

Лихие гости-половцы идут «с моря». Именно так появляется полчище врага в «Золотом петушке»; в «Капитанской дочке» сила-тьма идет со стороны степей:

*<...> в степи верст за шестьдесят от крепости видел он множество огней и слышал от башкирцев, что идет неведомая сила.*

(т. 6, с. 451)

Итак, у обоих авторов восточный враг появляется внезапно, из тумана, мглы или тьмы, со стороны Открытого пространства, неведомой, огромной, человечески нерасчлененной массой, враждебной стихией, заявляющей о себе почти звериным криком. Это — как бы нерегулярное войско, у него нет очевидных командиров: ведь, собственно, мы не знаем точно, руководят ли сражениями Гзак или Кончак. Точно так же изображен восточный враг и у Пушкина.

В связи с вышесказанным возникает и последний вопрос: всегда ли Пушкин изображает врага именно так? (может быть, и

не-восточный враг изображен так же?) встречаем ли такое изображение врага только у Пушкина?

На оба вопроса можно ответить отрицательно.

Так, совершенно по-другому описано шведское войско в «Полтаве».

Самое главное, у него есть индивидуализированный командующий — монарх, король Карл; именно он *Слабым манием руки на русских двинул он полки*. Карл противопоставлен Петру; оба войска совершают параллельные действия.

Итак, при помощи изобразительных средств Пушкин различал врага восточного и врага европейского.

Напротив, именно в красках и образах Востока (ответ на вторую часть поставленного вопроса) изображает французов Лермонтов в «Бородино». В первой главе уже говорилось о явных переключках «Бородино» со «Словом». Напомним:

Чуть утро осветило пушки  
И леса синие верхушки —  
Французы тут как тут...  
И слышно было до рассвета,  
Как ликовал француз...  
Сквозь дым летучий  
Французы ринулись, как тучи...  
Тут затрещали барабаны  
И отступили басурманы...

Французы так же недифференцированы, как и половцы, а отчаянная храбрость Полковника в «Бородино» не уступает храбрости Всеволода Буй-Тура.

Итак, русская традиция описания восточного врага, представленная в литературе, начиная со «Слова», не всегда совпадает с европейской традицией описания и с русской традицией описания не-восточного врага.

Разумеется, есть и исключения: вспомним хотя бы толстовского Хаджи-Мурата. У такого врага нет имени, нет индивидуальности, он близок к природным стихиям.

Литературные модели сплетаются здесь в некоторых ситуациях с универсальной «картиной мира»: так, немцы в последней войне

вначале изображались именно так, конкретные лица они обрели годы спустя. Контраст людей с открытыми лицами и страшных чудищ с полужверинными ликами предстает в соответствии с этим в «Александре Невском» С. Эйзенштейна. Это — далеко не первое — обращение в нашей книге к С. Эйзенштейну неслучайно. Так, в статье «Пушкин-монтажер» он останавливается на картине появления печенегов в «Руслане и Людмиле», которое, как было показано выше, перекликается с появлением половцев в «Слове». Выше также говорилось о возникновении визуального ряда в изображении врага в «Полтаве», также проанализированном Эйзенштейном в этой статье (Эйзенштейн 1964).

## ≈Глава четвертая≈

# Поэтика «Слова» и поэтика пушкинских текстов

### 1. Повторы: точные и «смещенные»

Тот факт, что поэтика «Слова» строится на повторах самого разного свойства и грамматической структуры, детально обсуждался в первой главе первой книги. Мы старались показать, что повторы оказываются особенно действенными в комбинации с антитезами. Повторяются отдельные лексемы разной частеречной принадлежности, повторяются синтаксические конструкции, повторяется структура однородных членов. Комбинируясь определенным образом, повторы создают дополнительные, «сверхсмысловые» семантические ряды.

Тексты Пушкина тоже изобилуют повторами. Однако искать в больших, по сравнению со «Словом», произведениях повтора на уровне отдельных лексем было бы слишком сложной задачей, поэтому сходства текстов обнаруживались на уровне повторов фрагментов предложений и целых предложений.

Журналу «Телескоп», например, в свое время (1832) очень не понравилось обилие повторов в «Салтане»: «Гомерические повторения одних и тех же речей — кои в оригинальных преданиях старины племяют своею естественностью и младенческой наивностью, производят скуку, когда виден в них умысел подделывающегося искусства».

«Гомерические повторения» и вправду занимают чуть ли не половину текста. Ветер гуляет и гуляет по морю. Салтан сидит и сидит на своем престоле и в венце, с грустной думой на лице, — сидит долго и неподвижно, как и положено настоящему — сказочному! — царю, и как бы в отместку, что ли, за то, что в начале сказки постоял немного, подобно простому мужику, позадь забора... Но так ли одинаковы эти «построения»?

Вот корабельщики первый раз посещают «царство славного Салтана», и мы вместе с ними видим, как «весь сияя в злате, Царь Салтан сидит в палате»... и пр. Четырежды повторяется визит, и четырежды мы застаем ту же мизансцену.

Впрочем, странно, что это происходит не три раза. Проверим по тексту. Второй раз Салтан сидит точно так же и так же описан. И в третий раз также. И... но что это?

...во дворце  
Царь сидит в своем венце.

И все. Никакой «думы», никакого «лица», никакого имени, остался только «венце». Портрет «усох». В чем же дело?

Дело в том, что Пушкин вовсе не нарушил излюбленного приема фольклора — утроения. Ч е т ы р е ж д ы посещают Салтана корабельщики, но т р и ж д ы посещает Салтана Гвидон. И каждый раз говорится: «*Видит*: весь сияя в злате...». Гвидон *видит*!

В четвертый раз Гвидон остался дома, с молодой женой, и корабельщики поехали одни; «*Гости видят*: во дворце царь сидит в своем венце...».

Три раза на царя смотрел его сын, видел и сияние злата и — сквозь этот блеск — человеческую грусть.

В четвертый раз некому смотреть на Салтана сыновним взглядом. Для корабельщиков царь — человек в венце и только. Они видят «официальное лицо», а не думу на лице.

Оказывается, традиционный формальный прием может заключать «правдоподобие чувствований» (Непомнящий 1983, с. 153–154). ...И на сурово однообразном фоне повторов особенно заметны малейшие движения души рассказчика.

Вначале кратко: *Вот пошел он к синему морю...*

Точно так же: *Вот пошел он к синему морю...*

Так же кратко: *Пошел старик к синему морю... Старичок отправился к морю...*

И наконец — как бы хлынувшее из сердечной глубины безнадежно-горькое:

Старик не осмелился перечить,  
Не дерзнул поперек слова молвить.  
Вот идет он к синему морю...

Композиция сказки — замкнутый круг:

*Вот пошел он к синему морю... Смилуйся, государыня рыбка... Воротился старик ко старухе... Воротись, дурачина, ты к рыбке... Пошел старик к синему морю... Смилуйся, государыня рыбка!... Воротился старик ко старухе... Воротись, поклонись рыбке... Старичок отправился к морю... Старичок к старухе воротился...*

— круг, из которого выхода, кажется, найти нельзя. Старик обречен покорно — как тот раб, что *послушно в путь потек* — двигаться туда-сюда, туда-сюда... (Непомнящий 1983, с. 161).

Итак, повторы могут совпадать абсолютно, а могут — с некоторыми изменениями. Последний вид повтора в «Слове» — это самые разнообразные повторы в цитировании: автор повторяет слова князя Всеволода, Святослав Всеволодович повторяет слова автора, Игорь повторяет глагол-сказуемое Ярославны, Гзак повторяет слова Кончака и т. д.

Все эти виды повторов представлены в пушкинских текстах.

Например, повтор-цитату находим в «Русалке»:

#### Князь

Сама ты рассуди. Князя не вольны,  
Как девица — не по сердцу они  
Себе подруг берут, а по расчетам  
Иных людей, для выгоды чужой.

(т. 5, с. 430)

#### Дочь

Видишь ли, князя не вольны,  
Как девицы, не по сердцу они  
Берут жену себе... а вольно им,  
Небось, подманивать, божиться, плакать...

(там же, с. 433)

О наличии некоторого семантического сходства «Слова» и «Бесов» уже говорилось в связи с обсуждением темы *Мгла* в рамках темы *Колдовское начало*. Есть здесь и сходство по типу повторов. Повторяется:

Мчатся тучи, вьются тучи;  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна (3 раза).

Еду-еду в чистом поле...

Сил нам нет кружиться доле...

Мчатся бесы рой за роем...

В «Песне о вещем Олеге» влияние «Слова» сказывается во многих аспектах. Это, как уже говорилось, само название «Песнь»,

тема вызова Судьбе, противостояние профессиональной воинской удачи и ведовства. Представлены в ней и повторы. Связаны повторами два отрывка:

1. Пирует с дружиною вещей Олег  
 При звоне веселом стакана...  
 Они поминают минувшие дни  
 И битвы, где вместе рубились они.
2. Ковши круговые, запенясь, шипят  
 На тризне плачевной Олега:  
 Князь Игорь и Ольга на холме сидят,  
 Дружина пирует у берега:  
 Бойцы вспоминают минувшие дни;  
 И битвы, где вместе рубились они —

создается впечатление вечного земного круга, где смерть князя — по сути ничего не меняющая вещь. (См. выше эту мысль у В. Непомнящего относительно «Сказки о рыбаке и рыбке»; см. также эпиграф к «Повестям Белкина» о том, что не происходит в сущности ничего.)

Переключки здесь, как и в «Слове», охватывают всю ткань текста: *шипят — шипя; На тризне плачевной — На тризне уже недалеко*. Итак, здесь есть и полные повторы, и смещенные.

В «Полтаве» полностью повторяется отрывок: *Тиха украинская ночь...* Но его композиционная дистрибуция вполне соответствует идее повторов-антитез. Первый раз — мы видим замок Гетмана и тюрьму (башню) Кочубея, откуда он мрачно смотрит на небо, ожидая казни. Во втором случае — ночь не такая же, а т а ж е с а м а я. Но обращена к врагу Кочубея, Мазепе, и тюрьма это ментальная: это душа Мазепы:

Но мрачны странные мечты  
 В душе Мазепы...  
 И летней, теплой ночи тьма  
 Душна как черная тюрьма.

(т. 4, с. 281)

На буквальные и симметричные повторы-антитезы в «Онегине» обращали внимание, как правило, в плане глубинной семантики сюжета: тот же вызов Судьбе и обратный результат (см. об этом подробно в предыдущих главах). Но ключевую семантику

углубляют и цепочки повторов. См. *блаженство — совершенство* в самоцитате Онегина:

1. Но я не создан для блаженства,  
Ему чужда душа моя,  
Напрасны Ваши совершенства:  
Их вовсе недостоин я.

(т. 5, с. 81)

2. ...Ловить влюбленными глазами,  
Внимать Вам долго, понимать  
Душой все Ваше совершенство,  
Пред Вами в муках замирать,  
Бледнеть и гаснуть... Вот блаженство!

(там же, с. 181)

Второй ряд повторов — передача своей судьбы в чужие руки; эти тексты включены в письма:

- Татьяна: Но мне порукой Ваша честь  
И смело ей себя вверяю...

(там же, с. 72)

- Онегин: Все решено: я в Вашей воле  
И предаюсь моей судьбе.

(там же, с. 182)

Но в наибольшей степени эта игра повторами, цитатами, повторами, смещенными повторами представлена в «Сказках» Пушкина, особенно в «Сказке о царе Салтане»; см. выше цитату из В. Непомнящего.

Всего в этом тексте нами выявлено одиннадцать повторяющихся отрывков. Одни из них входят в другие, так что цитируемый и самоцитируемый текст в конце сказки виртуозно возрастает. Это и небольшие отрывки:

А ткачиха с поварихой  
С сватьей бабой Бабарихой...

(повторяется 12 раз)

Или:

Мимо острова Буяна  
К царству славного Салтана.



Это и начала больших, рамочно оформленных кусков:

- а. Ветер по морю (вариант: *на море*) гуляет  
И кораблик подгоняет...

до слов:

от меня ему поклон.

- б. Ветер весело шумит,  
Судно весело бежит...

Это и окончания текстовых фрагментов:

А он в окошко  
Да спокойно в свой удел  
Через море полетел.

Повторяются диалоги Гвидона с корабельщиками и царя Салтана с теми же корабельщиками. Определенный текстовый композиционный замысел есть в последовательности подачи «чудес»: белки, богатырей и Царевны-Лебеди. Так, описание чудесной белки повторено семь раз:

- 1) рассказ о ней поварихи, после чего повариха окривела;
- 2) рассказ Гвидона Царевне-Лебеди о рассказе поварихи;
- 3) авторский рассказ — Гвидон видит белку непосредственно;
- 4) рассказ корабельщиков царю Салтану о виденном чуде — белке;
- 5) скептический пересказ-реплика ткачихи по поводу рассказа корабельщиков;
- 6) вторичный рассказ корабельщиков о белке с добавлением рассказа о других чудесах в царстве Гвидона;
- 7) описания непосредственного лицезрения белки царем Салтаном.

Абсолютно точно все семь текстов не совпадают, что создает ауру достоверности, сиюминутности, не-фольклорности рассказа. Но в то же время авторские вводящие конструкции-повторы практически идентичны. Выше упоминалось и о других переключках «Сказки о царе Салтане» со «Словом». Это и образ Царевны-Лебеди, навеянный Девой-Обидой, и обращение к воде (волне) дитяти Гвидона, композиционно совпадающее с мольбой Ярославны:

Ты волна моя, волна!  
Ты гульлива и вольпа,

Плещешь ты, куда захочешь,  
 Ты морские камни точишь,  
 Топишь берег ты земли,  
 Подымаешь корабли —  
 Не губи ты нашу душу:  
 Выплесни ты нас на сушу!

И, как в «Слове», природа откликается:

И послушалась волна:  
 Тут же на берег она  
 Бочку вынесла легонько  
 И отхлынула тихонько.

(т. 4, с. 423–424)

Выше уже писали также о сходстве «белки» и народного певца Бояна.

Пронизана повторами и «Сказка о рыбаке и рыбке». И здесь имеют место прямые повторы, смещенные повторы — двигатели сюжета и повторы-антитезы. Как и в «Сказке о царе Салтане», свободной от повторов является только интродукция к тексту. Новые крупные эпизоды вводятся через характеристику все более и более волнующегося моря:

1.                    Вот пошел он к синему морю;  
                       Видит — море слегка разыгралось...
2.                    Вот пошел он к синему морю,  
                       (Помутилося синее море)...
3.                    Старичок отправился к морю,  
                       (Почернело синее море)...
4.                    Вот идет он к синему морю,  
                       Видит, на море черная буря...

Сюжет скрепляется абсолютными повторами, входящими в каждый крупный эпизод:

1.                    Дурачина ты, простофиля...
2.                    Вот неделя, другая проходит...

и повторами смещенными:

Стал он кликать золотую рыбку,  
 Приплыла к нему рыбка, (и) спросила:  
 «Чего тебе надобно, старче»

Ей с поклоном старик отвечает  
 (2 раза)

Ей старик с поклоном отвечает.  
 (2 раза)

Представляется, что это изменение порядка слов: *с поклоном старик / старик с поклоном* не может быть случайным.

Так же, как и в «Сказке о царе Салтане», в «Сказке о рыбаке и рыбке» повтор внутри цитаты чередуется с повтором в тексте непосредственного наблюдения: просьба старухи — пересказ стариком просьбы старухи рыбке — «авторское» воспроизведение увиденного стариком результата просьбы.

Такая же поэтическая форма повторов представлена и в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях». Интродуктивное начало здесь также свободно от повторов. Они начинаются с обращения царицы-матери к зеркальцу:

1. Свет мой, зеркальце! скажи,  
 Да всю правду доложи:  
 Я ль на свете всех милее,  
 Всех румяней и белее.
2. Я ль, скажи мне, всех милее,  
 Всех румяней и белее.
3. Здравствуй, зеркальце! скажи,  
 Да всю правду доложи:  
 Я ль на свете всех милее,  
 Всех румяней и белее.
4. Я ль, скажи мне, всех милее,  
 Всех румяней и белее.
5. Я ль всех милее,  
 Всех румяней и белее.

Очевидна здесь поэтическая игра смещенными повторами. Интересно, что смещенными повторами являются в свою очередь и ответы зеркальца:

1. И ей зеркальце в ответ.
2. Что же зеркальце в ответ?
3. Зеркальце в ответ
4. И услышала в ответ
5. И услышала в ответ.

Интересно, является ли смещенным повтором в этой же сказке замена *тьме* на *мгле* в описании гроба спящей царевны в речи ветра и в непосредственном видении жениха Елисея:

1. В той норе, во тьме печальной  
Гроб качается хрустальный (ветер)
2. Перед ним во мгле печальной,  
Гроб качается хрустальный.

Дело в том, что выше при обсуждении темы: «Колдовское начало. Мгла» уже анализировался вопрос о возможной семантике русского слова *Мгла* по сравнению со словами *Туман*, *Облако*, *Туча*. Концепт «мгла» трактовался в этом разделе как некое особое состояние окружающей атмосферы, как буквально, так и метафорически, при котором оказывается возможным контакт с иным миром вплоть до перехода в него и из него, то есть это особое *temps de passage*. Поэтому для царевича Елисея возврат невесты — это возвращение ее из мира теней, смерти. Для ветра же, скорее всего, она мертва и объята смертной тьмой. Именно эта проблема, как уже не раз подчеркивалось в предыдущих главах, решалась в связи с князем Игорем после его бегства и перехода Донца — бежавши в полночь из мглы, он скачет волком и, по мнению И. Клейна, переходит Донец как Стикс, возвращаясь домой из царства мертвых. Возвращение Игоря из «мгляного царства» (по-древнерусски это АД; см. главу вторую) описывается в «Слове» как переход к свету и людской радости:

Солнце свѣтитя на небесѣ, —  
Игорь князь въ Руской земли;  
Дѣвици поють на Дунаи, —  
Вьются голоси чрезъ море до Киева.  
Игорь ѣдетъ по Боричеву къ святѣй богородици Пирогощей.  
Страни ради, гради весели.

По некоему общему тону, важности перехода от тьмы к свету и людской реакции это место похоже на возвращение Елисея со спасенной невестой:

...И на свет из тьмы несет,  
И, беседуя приятно,  
В путь пускаются обратно,  
И трубит уже молва:  
Дочка царская жива!

(т. 4, с. 474)

Как уже говорилось в главе «Образы», сигналом сходства является и не обнаруженный в источнике, по М. К. Азадовскому, образ жениха, обращающегося к трем стихиям.

Несколько в меньшей степени насыщена точными и смещенными повторами наиболее загадочная и таинственная сказка Пушкина: «Сказка о Золотом петушке». В уже упоминавшейся работе А. Коджака об этой сказке (Коджак 1978) специальное внимание уделяется «акустическим» повторам (анализ этот так интересен и столь своеобразна приведенная там интерпретация повторов, что это место статьи А. Коджака приводится нами полностью):

«Построение и значение „Сказки о Золотом петушке“ трудно понять без анализа композиционного ряда повторов акустических деталей. Начинается этот ряд частым упоминанием шума в столице Дадона:

Вот однажды царь Дадон  
Страшным шумом побежден.

Последняя строка почти полностью повторяется в донесении воеводы:

Страх и шум во всей столице,

которое косвенно повторяется в завершении первой тревоги:

Шум утих, и царь забылся.

Глагол *забылся* служит первым звеном добавочного, параллельно развивающегося ряда повторов, который совместно с рядом акустических повторов несет функцию первостепенной важности.

Акустические детали возобновляются после того, как царю представилось побоище его двух армий и трупы его сыновей. Второе звено этого ряда начинается «плачем» отца по сыновьям и продолжается «воем» его свиты, на который откликается сама природа:

Все завывли за Дадоном,  
Застонала тяжким стоном  
Глубь долин, и сердце гор  
Потряслось...

Книжность последнего глагола и его позиция в строке, образующая перенос, связывает этот отрывок с замечанием рассказчика, вставленным в окружение несобственно-прямой речи толпы:

...тот упал ничком,  
Да и дух вон. — Вся столица  
Содрогнулась...

Последний повтор: *потряслось — содрогнулось*, несущий самостоятельную функцию отождествления народа, населения столицы, с природными, самыми глубинными силами природы — сердце гор — одновременно действует и в системе повторов акустических эффектов<sup>1</sup>.

Ряд повторов тишины и забвения продолжается при появлении Шамаханской царицы:

Как пред солнцем птица ночи,  
Царь умолк, ей глядя в очи,  
И забыл он перед ней  
Смерть обоих сыновей.

Образуются две пары: *шум утих — царь умолк, царь забылся — и забыл он*.

Существительное *шум* повторяется в третий раз при описании начавшихся оваций народа при приближении царя к своей столице:

С шумом встретил их народ.

<sup>1</sup> Здесь А. Коджак приводит в своем тексте интересную сноску, которую мы тоже цитируем: «В черновике строки 132–4 звучали яснее:

Застонало (?) (жалким) стоном  
Эхо сердце гор  
Потряслось - - -».

(Коджак 1978, с. 373)

На глазах шумной толпы совершается убийство звездочета, вызвавшее резкую перемену в поведении народа, который, осуждая смех Шамаханской царицы:

Не боится, зная, греха...

Одновременно осуждает и преступление. Следует въезд царя Дадона в столицу.

Вступление суверена в столицу обычно сопровождалось колокольным звоном и приветственными криками толпы. Стоит обратиться к «Сказке о царе Салтане», чтобы убедиться, как сам Пушкин описывал въезд правителя в свою столицу:

Мать и сын идут ко граду.  
Лишь ступили за ограду,  
Оглушительный трезвон  
Поднялся со всех сторон:  
К ним народ навстречу валит,  
Хор церковный Бога хвалит;  
В колымагах золотых  
Пышный двор встречает их...

При возвращении Дадона уже начались подобные овации на подступах к столице, однако при въезде царя в саму столицу после совершенного им убийства звездочета на улицах города, полных вышедшего встречать царя народу, стоит мертвая, зловещая тишина, при которой можно услышать тончайший звук:

Вот — въезжает в город он;  
Вдруг раздался легкий звон,  
И в глазах у всей столицы  
Петушок спорхнул со спицы...

При той встрече, какую получил князь Гвидон, при *оглушительном перезвоне* и пении церковного хора, никто не мог слышать *легкого звона* крыльев летящего золотого петушка. Это могло бы случиться при полном отсутствии людей на улицах города, но строка:

И в глазах у всей столицы

свидетельствует о том, что все население столицы присутствовало при въезде царя Дадона. Итак, царь въезжал при *гробовом молчании* толпы. При этой же тишине происходит убийство Дадона:

Петушок спорхнул со спицы;  
 К колеснице подлетел  
 И царю на темя сел,  
 Встрепенулся, клюнул в темя.  
 И взвился...

Смена двух акустических образов — шум при встрече царя Дадона до убийства звездочета и тишина при его въезде в город — образует третье звено акустических повторов. За ним следует еще четвертый член, служащий итогом всему ряду и всей сказке:

С колесницы пал Дадон!  
 Охнул раз, — и умер он.

За предсмертным вздохом царя, за последним звуком в тексте, наступает окончательное забвение, круг замыкается, мы возвращаемся к исходному звену акустических повторов:

Шум утих, и царь забылся...

(Коджак 1978, с. 366–368)

В этой сказке есть не только звуковые повторы, описанные А. Коджаком.

Повторяется общая схема посылки к *востоку* обеих сыновей и похода самого царя. Именно в этой сказке преобладают несобственно композиционно-поэтические элементы сходства со «Словом». Здесь мы видим и восточные шатры, и восточную обольстительницу Шамаханскую царицу. В этой же сказке имеются прямые переклички по ключевым элементам. Это *по протоптанной траве*, / *по кровавой мураве* (ср. *а самъ на кровавъ травѣ...*) и *меч вонзивши друг во друга* (ср. *вонзите свои мечи вережени*); здесь же мы находим и неуважение к кудеснику, как в «Песни о вещем Олеге», и бессмысленное желание звездочета-скопца (тоже, по-своему, вызов Судьбе), за что они оба, царь и волшебник, расплачиваются жизнью. И последнее, также уже не раз упоминавшееся сходство, это сходство образов Дива и Золотого петушка. Оба они с высоты (дерева, спицы) кричат о наступающей военной беде. И, как самое страшное случившееся, бояре объявляют князю Святославу в перечне бед, что *Уже врѣжеса Дивѣ на землю*. Слетевший со спицы Петушок — это и есть страшная смерть для царя (см. об этом в главе второй «Образы»).

Вся сложная система повторов и антитез в «Слове» на самом деле подчинена одной поэтической задаче — обеспечить идеальную



симметричную зеркальность текста как в плане содержания, так и в плане выражения. Как уже упоминалось выше и неоднократно, осью симметрии является обращение Ярославны.

Точно так же к идеальной симметричности в построении текста — как большого, так и малого — стремится Пушкин. Этому специально посвящена книга Е. Эткинда (Эткинд 1988). Е. Эткинд разбирает 20 стихотворений Пушкина, демонстрируя необходимость рассмотрения строфики и ритмики только вкупе с рассмотрением композиции общего семантического «задания». «Композиционный симметризм оказывается более устойчивой чертой поэзии, нежели метрико-ритмическая регулярность или строфика» (Эткинд 1988, с. 12). Е. Эткинд отмечает любовь к симметрии и у других поэтов: Ахматовой, Заболоцкого, Маяковского, Цветаевой, Блока и Пастернака. Вероятно, тенденция к симметрии — вообще черта больших поэтов. Е. Эткинд, цитируя хорошо известную фразу Пушкина: «Соразмерность (simetria), ответственность свойственна уму человеческому», обращает внимание на то, что в многократных последующих цитированиях слово *simetria* часто выпадает. Особенно ярко эту симметричность демонстрирует «Евгений Онегин», о симметричности композиции которого писал также и И. Дьяконов (Дьяконов 1982). «Внимательный анализ каждой из глав „Евгения Онегина“ подтвердит справедливость наблюдения о „дантовской склонности Пушкина к числовой симметрии“: не только весь роман как целое, но и каждая глава подчиняется тем же общим законам „соразмерности“», пишет Е. Эткинд, ссылаясь и на Дьяконова (Эткинд 1988, с. 12). И здесь можно еще раз вернуться к теме Судьбы у Пушкина. Так, симметричны сплетенные в один клубок судьбы Бориса и Самозванца, каждого из которых подстерегает «Божий суд», хотя они как бы карают друг друга; таковы же отношения Царя Дадона и Звездочета; таковы же, следуя статье В. Соловьева (В. Соловьев 1974), отношения Дона Гуана, Дона Карлоса и Дона Альвара (Командора).

Строго говоря, симметрично-зеркальны и решения Судьбы, названные выше перверсиями. Все это вполне соотносится с системой повторов, смещенных повторов и антитез-скреп. Если попытаться найти какое-то общее понятие для поэтики таких авторов, как автор «Слова» и Пушкин, то нужно говорить о некоторой системе зеркально-симметричных фуг (в древнерусском тексте, разумеется, все это и очевиднее, и проще).

## 2. Настоящее время битвы

В «Слове о полку Игореве» присутствуют два временных пласта — сюжет основной и сюжет хронологических отклонений, отступлений. Времена глагола в этих пластах различаются (подробно см. об этом в первой книге). В сюжете прошлого употребляется прошедшее время. В сюжете настоящего возможно и настоящее, и прошедшее время. (Будущее время в памятнике встречается только один раз.) Поэтому форма презенса в основном сюжете, как кажется вначале, не выходит за пределы общей временной дистрибуции.

Гораздо более значимым представляется исключение из системы глагольных времен в отступлениях в прошлое — это употребление настоящего при описании битвы на Немиге:

На Немизѣ снопы стелють головами,  
Молотять чеши харалужными,  
На тоцѣ животь кладуть,  
Вѣють душу от тѣла.

Возникает особая текстовая форма — настоящее битвы. Упомянулось, что в первом издании «Слова» в 1800 г. это не нашло адекватного отражения. Это показывает, что в начале XIX века такой конструкции в русской поэтике еще не было: первый контекст переведен имперфективным прошедшим, во втором — настоящим.

Настоящее битвы, судя хотя бы по примерам из предыдущей главы, у Пушкина представлено весьма обильно. Особенно интересным кажется распределение времен в большом стихотворном тексте. Таким является «Полтава» и знаменитая сцена сражения Петра со шведами. Здесь находим несколько серий настоящего, чередующихся с прошедшим имперфектным и перфектным. Известно, что прошедшее совершенного вида с семантикой результативности в принципе соответствует той форме, которой в английском языке является Present Perfect. Поэтому *Полки ряды свои сомкнули* — здесь значение сиюминутной результативности может быть приравнено к настоящему.

Это настоящее битвы начинается со слов *Горит восток зарею новой* и достигает пика в начале описания выхода Петра:

...Выходит Петр. Его глаза  
Сияют. Лик его ужасен.  
Движенья быстры. Он прекрасен,

Он весь, как Божия гроза.  
Идет. Ему коня подводят.  
Ретив и смирен верный конь.  
Почуя роковой огонь,  
Дрожит. Глазами косо водит  
И мчится в прахе боевом,  
Гордясь могучим седоком.

(т. 4, с. 294)

Далее идет отмеченная много раз переключка со «Словом»: *Как пахарь, битва, отдыхает*. Virtuозность пушкинского владения грамматикой в «Полтаве» выражается в разведении глагольных времен в семантическом поле русских и в поле шведов. Когда в битве участвуют русские (и тем самым и шведы), употребляется настоящее время:

Швед, русский — колет, рубит, режет,  
Бой барабанный, клики, скрежет,  
Гром пушек, топот, ржанье, стон,  
И смерть и ад со всех сторон.

(там же, с. 295)

При описании действий Петра употребляется только время с семантикой настоящего. Враги же — Мазепа и Карл — описываются через более вялый и пассивный по семантике имперфект, чередующийся с совершенным прошедшим с семантикой слабой результативности:

И перед синими рядами  
Своих воинственных дружин,  
Несомый верными слугами,  
В качалке, бледен, недвижим,  
Страдая раной, Карл явился.  
Вожди героя шли за ним.  
Он в думу тихо погрузился.  
Смущенный взор изобразил  
Необычайное волнение.  
Казалось, Карла приводил  
Желанный бой в недоуменье...  
Вдруг слабым манием руки  
На русских двинул он полки.

(там же)

## Вот грамматическое поле Мазепы:

Мазепа, в думу погруженный,  
Взирал на битву, окруженный  
Толпой мятежных казаков,  
Родных, старшин и сердюков.  
Вдруг выстрел. Старец обратился.  
У Войнаровского в руках  
Мушкетный ствол еще дымился.  
Сраженный в нескольких шагах,  
Младой казак в крови валялся,  
А конь, весь в пене и пыли,  
Почуя волю, дико мчался,  
Скрываясь в огненной дали.  
Казак на гетмана стремился  
Сквозь битву с саблею в руках,  
С безумной яростью в очах.  
Старик, подъехав, обратился  
К нему с вопросом. Но казак  
Уж умирал. Потухший зрак  
Еще грозил врагу России;  
Был мрачен помертвелый лик,  
И имя нежное Марии  
Чуть лепетал еще язык.

(т. 4, с. 296–297)

Поражает, что в таком большом тексте нет ни одного настоящего!  
И сразу — буквально в следующей строке:

Но близок, близок миг победы.  
Ура! Мы ломим, гнутся шведы,  
О славный час! О славный вид!  
Еще напор — и враг бежит.

(там же, с. 297)

Последовательное различие употребления глагольных времен в поле русских и в поле врага можно увидеть на одном маленьком текстовом фрагменте: в употреблении категориальных форм одного и того же глагола *взирать*, относящегося то к Мазепе, то к Палею, приверженцу Петра. Так, о Палее:

Он оком опытным героя  
*Взирает* на волнение боя.  
 Уж на коня не вскочит он,  
 Одрях в изгнание сиротея,  
 И казаки на клич Палея  
 Не налетят со всех сторон!

(т. 4, с. 296)

И см. выше в большом тексте Мазепы:

Мазепа, в думу погруженный,  
*Взирал* на битву, окруженный  
 Толпой мятежных казаков.

Итак, Пушкин не только последовательно сохраняет настоящее битвы, не только умело им пользуется, но, как и в «Слове», распределяет грамматические показатели для различения поля русских и поля врага.

### 3. Уже- конструкции

«Г-н Федоров в журнале, который начал было издавать, разбирая довольно благосклонно 4 и 5-ую главу, заметил однако ж мне, что в описании осени несколько стихов сряду начинаются у меня частицею *Уж*, что и называл он *ужами*, а что в риторике зовется *единоначатием*» (т. 7, с. 176).

Такие конструкции, вызвавшие критические замечания рецензента, у Пушкина имеют два основных значения, в зависимости от времени глагола-предиката.

Ряд первый — с настоящим временем глагола — обладает семантикой совершения некоторой серии действий перед каким-либо другим действием с иным (или даже противоположным) результатом; часто эта серия действий в тексте «абруптивна», как бы обрывается:

*Уж* видит златоверхий град,  
*Уже* Фарлаф по граду мчится...

(«Руслан и Людмила»; т. 4, с. 91)

— это псевдопобеда Фарлафа перед восстанием печенегов и появлением воскресшего Руслана.

То же в «Кавказском пленнике»: бежавший герой как бы начинает ощущать полноту жизни, когда вдруг осознает, что спасшая его черкешенка насильственно убита — ее утопили:

Уже плывет и пенит волны,  
Уже противных скал достиг,  
Уже хватается за них...

(т. 4, с. 127)

как

Вдруг волны глухо зашумели,  
И слышен отдаленный стон...

С указанной семантикой *уже* в русском языке сходно и употребление как будто антонимичной ему частицы *еще* при ситуации событийного перехода, незавершенности. Поэтому в этот же ряд можно включить и *еще*-серию в «Евгении Онегине», где также изображено пресечение акциональной фазы действия:

Еще амуры, черти, змеи  
На сцене скачут и шумят;  
Еще усталые лакеи  
На шубах у подъезда спят;  
Еще не перестали топать,  
Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать;  
Еще снаружи и внутри  
Везде блистают фонари;  
Еще, прозябнув, бьются кони,  
Наскуча упряжью своей,  
И кучера, вокруг огней,  
Бранят господ и бьют в ладони:  
А уж Онегин вышел вон;  
Домой одеться едет он.

(т. 5, с. 19)

С глаголом-предикатом в прошедшем времени *уже*-конструкции, напротив, выражают наступление непресекаемого, неизбежного события:

Уж небо осенью дышало,  
Уж реже солнышко блистало,  
Короче становился день...

(там же, с. 92–93)

Именно серийные *уже*-действия в наибольшей и запоминаемой степени отличают поэтику «Слова о полку Игореве». (См. в первой главе отрывок из «Тараса Бульбы» Гоголя о пленении Остапа и поражении казаков, общепризнанно написанный под влиянием «Слова».) Однако семантика этих серий — иная. Они появляются при описании печальных, почти трагических событий, и эта длинная цепь *уже* создает ощущение чего-то очень долго длящегося и практически безнадежного:

*Уже* княже, туга умъ полонила...  
*Уже* соколама крыльца припѣшали поганыхъ саблями...  
*Уже* снесся хула на хвалу,  
*Уже* тресну нужда на волю;  
*Уже* врѣжеса Дивь на землю...  
 А мы *уже*, дружина, жадни веселия!

— так рассказывают бояре о поражении Игоря.

И вот реакция в Русской земле на это поражение:

*Уже* бо, братие, не веселая година вѣстала,  
*Уже* пустыни силу прикрыла...  
*Уже* намъ своихъ милыхъ ладь ни мыслию смыслити, ни думую  
 сдумати...  
*Уже* лжу убудиста которою...

Так же через печальное *уже* описывается общее печальное зрелище былой славы:

Ярославлѣ вси внуци и Всеславлѣ!  
*Уже* понизите стязи свои,  
 Вонзите свои мечи вережени,  
*Уже* бо выскочисте изъ дѣдней славы!

Очевидно, что время глагола здесь не играет роли, так как общая семантика всех высказываний с *уже* единообразна. Из этого можно видеть, насколько разнообразны возможности языка под пером больших поэтов. Но в целом о семантике этих конструкций можно сказать, что они передают в широком смысле значение «обманутого ожидания», но это может быть ожидание как участников события, так и читателя — как это делает Пушкин.

## 4. Типы звукописи

Звукопись была одним из наиболее часто и виртуозно используемых средств создания «сверхсмыслов» в древних литературах (см. подробно: Топоров 1987), в том числе и в литературе древнерусской. Первым на звуковую игру в «Слове» обратил внимание П. П. Вяземский (Вяземский 1877), особое внимание которого привлекли частотные сочетания с *по*- типа *по-ля... по-роси... по-ловецкыя* и т. п., в чем он видел отражение имени врага — половцев (см. об этом в первой книге).

Говорится о четырех видах звукописи в «Слове»: это — инициали, темы, фуги и анаграммы. Каждый из этих типов выделяет внутри себя как бы промежуточное звено — переход к более сложному, следующему, типу. Приведем несколько примеров-иллюстраций:

**Н а ч а л а** (то есть совпадения контактных слов по инициальной части слова): *ст-язи сто-ят; ко-пыты ко-стьюи* и т. п.

**П е р е х о д** (два слова связаны инициалами из двух звуков, а третье примыкает к ним одним звуком): *бр-ата бр-езъ б-ыстрой; ту-гою ту-ли за-т-че* и т. п.

**Т е м ы** (группа слов, объединяемых одним каким-либо звуком, чаще согласным):

тема М — *с-м-агу м-ычючи въ пла-м-янъ розъ;*

тема Р — *х-р-аб-рая д-р-ужина р-ыка-етъ акы ту-р-и р-анены; по Р-уской земли р-ѣтко р-атаевъ кикахутъ, нъ часть в-р-ани г-раяхуть, т-р-упиа себъ деляче, а галици свою р-ѣчь говор-р-я хуть.*

**Ф у г и** (вид звукописи, при котором по определенному рисунку движется в тексте из контактных слов некий набор звуков, к которому может подключаться постепенно и новый набор, так что довольно протяженный фрагмент оказывается как бы пронизанным этими фугированными отрезками):

*В-К-Х: великихъ плъков половецкихъ яко вихрь выторже.* Здесь последовательность: *В-К-Х-К-В-Х-В.*

*К-П-Т: Подъ копыты костьюи была посяна, а кровию поляна.* Последовательность: *П-К-П-Т-К-Т-П-К-П.*

*Н-З/С-В: Понизите стязи свои вонзите свои.* Последовательность: *Н-З-С-СВ-В-НЗ-СВ* и под.



Анаграммы: В. Ржига, обращая внимание на множество звучащих *С, Л, В, З* (*з-л-ато сл-о-в-о сл-езами см-ѣшено* и т. д.), считал, что в этих сочетаниях звучат имена русских князей на *-славъ* и далее. В первой книге была продемонстрирована еще одна анаграмма, обнаруженная нами, — имя князя — юноши Ростислава (*Р, С, Т, и У* от *Уноши*) в тексте «Слова», описывающем гибель этого юного князя (см. главу третью, § 2, раздел «Безвременно погибший юноша»): *СТР-ежаше его гоголемъ на водѣ чайцами на СТРУ-яхъ ч-Р-гнялдѣми на ве-ТР-ѣхъ / не Т-ако ти Р-ече Р-ѣка СТУ-гна х-У-д-У СТРУ-ю имѣя пож-Р-ѣши ч-Уюжи Ру-чьи и СТРУ-гы Р-о-СТР-ена к УСТУ...*

Приводить всю опубликованную литературу о звучании пушкинских стихов нецелесообразно и невозможно. Наиболее четкая классификация типов его звукописной игры предложена, на наш взгляд, Вячеславом Ивановым (Иванов 1930), опирающимся на ключевое понятие звукообраза. Прежде всего, интересно замечание В. Иванова о «словесной» ориентации Пушкина, по которой опора на звук не имеет смысла без опоры на семантику, что реализуется именно на словесном уровне. Протяженные мелодические композиции у Пушкина для него имеют ценность символа. «Их расцвет в слове есть раскрытие в процессе творчества единого звукового ядра, подобно сгустку языковой материи в туманности, долженствующей преобразиться в многочастное и одаренное самобытной жизнью тело. О символической природе звукового ядра можно говорить потому, что оно уже заключает в себе и коренной звукообраз, как мифологический принцип целостного творения, поскольку последнее представляет собой органическое единство мелоса, мифа и логоса» (Иванов 1930, с. 98).

В. Иванов различает три ситуации перерастания звукового слоя в звукообраз-символ.

1) Ономатопеическое подражание естественной природе. Например, у Пушкина в «Стихах, сочиненных ночью во время бессоницы» много шипящих звуков, в сочетании и чередовании с «трепетными» сонорными.

2) Лично привлекательные или неприемлемые для данного поэта звуки. Например, *Р* у Пушкина — *Роняет лес багряный свой убор, сребрит мороз...* Но Пушкин, по мнению Иванова, — «словесник по преимуществу», поэтому для него характерен третий тип звукового символизма.

3) «Основной звукообраз может быть, наконец, почерпнут из словесного богатства живой речи, подсказан корневым составом языка, как и собственными именами, им усыновленными» (Иванов 1930, с. 100). Иванов допускает, что первотолчком к созданию «Цыган» была музыка имен *Мариула... Кагула....* Слова объединяются по звукообразу. Так, в стихотворении «Буря» появляются сближающиеся через звук: **буря — блеск — бело — белое в буре.**

Абсолютно современным выглядит разбор В. Ивановым стихотворения «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день»). Его основной звуковой колорит создают то звучащие отдельно, то объединяющиеся в группу *М* и *Н* — это символ «немой, в молчаньи ночи говорящей с душою памяти — припоминания, вспоминания (ср. греческое слово того же корня *мнэме* — память)» (Иванов 1930, с. 103). (С анализом Иванова перекликается исследование текста греческого поэта К. Кавафиса, где этот же корень памяти объединяет современного александрийца и его давнего соотечественника, чью полустертую эпитафию он рассматривает — Цивьян 1983.) В. Иванов находит и вторую частотную консонантную группу в этом стихотворении. Это звуки *З, С*. В соединении с *Н* они дают образы сон, стогна, сердечный, теснится; в сочетании с *М* — безмолвно, но — самое главное — образы смерти и змеи, а также мести.

Итак, Вячеслав Иванов «прочитывает» стихотворение Пушкина, его глубинную семантику идеи и чувства:

«Символы „змеи“, „смерти“, „мести“ проходят перед нами как разные лики единой сущности — „вспоминания“, и утверждение их существенного единства, их внутреннего тождества раскрывается как глубочайший смысл, коренная идея потрясающей исповеди: воспоминание — смертельно язвящая змея, больная совесть — жертва загробной мести» (Иванов 1930, с. 105).

Несколько иное, но не противоречащее этому «прочтение» того же текста «Воспоминание» через его фоннику и звукопись было предложено в последние годы американским пушкинистом С. Сендеровичем (Сендерович 1982). Он считает, что «главная соотносительная нагрузка в плане феномена звукового восприятия ложится на /*P-Л*/, где оппозиция имеет место на фоне сходства. Это фокус, центр пересечения фонологических отношений по сходству и по противоположности. В целом соотношение *смертного / умолкнет* напоминает модерную русскую рифму, только здесь имеют место не „гармониче-

ские“, „вертикальные“ отношения, а „мелодические“, „горизонтальные“» (Сендерович 1982, с. 41). Далее он пишет, что консонантная «мелодия» первых двух стихов группируется вокруг *Р*. Факт этот С. Сендерович не интерпретирует никак. Между тем во второй части именно этот звук *Р* характеризовал воинов, битву, храбрость русских в «Слове»<sup>2</sup>.

Однако С. Сендерович анализирует далее семантику консонантных скоплений. «Так, смысловое единство *Змеи сердечной угрызенья* скреплено повтором *З* на фоне большого числа переключек по сходству других фонологических элементов. В стихе 10 повтор *Т-Т*» создает параномазию и подчеркивает принадлежность лексических единиц — его носителей — к одному семантическому полю: *Теснится Тяжких дум избыТок*. Более продолжительные единства создают тесную сращенность стиха 11: *воспоМиНание безМоляНо предо Мной*, как и в стихе 12: *Свой дЛинный разВивает сВиток*. В стихе 15 консонанты и вокальный создают совместно глубокое созвучие */ЖАЛУЙУС* / — */СЛ'ози Л"ЙУ*/. В этом окружении повтор в начале каждого полустишия: *и горько* / / *и горько* — выполняют также функцию звукового повтора. Таким образом, оба полустишия этого стиха в силу исключительного звукового сходства как бы превращаются в два варианта горестного междометия» (Сендерович 1982, с. 43).

Анализируя подобным образом всю звуковую ткань этого стихотворения, С. Сендерович приходит к выводу, что концовка его смыкается с началом по преобладанию *М* и *Н*. Но если тот же вывод В. Иванов соотносит с памятью (*МНЭМЭ*), то Сендерович — с первым лицом единственного числа. (Кстати, эта же идея есть и у Т. Цивьян по отношению к тексту К. Кавафиса, справедливо полагающей, что одно отнюдь не исключает другого.) Итак, вывод: «Таким образом, начало и конец текста В отмечены оппозицией доминирующего */Н-Н*» / — доминирующему */М-М*»/, чему в семантическом плане параллель составляет отношение „внешнее“ / „внутреннее“, или „мое“» (Сендерович 1982, с. 44).

<sup>2</sup> На обилие звука *Р* в комбинации с *В/Ф* и *С/С* у другого поэта — М. Волошина — обратил внимание К. Тарановский (Тарановский 1966). Он считает, что «...можно смело утверждать, что артикуляционно-акустическая структура резких *В/Ф* и *З/С* и раскатистого *Р* ассоциировалась у Волошина с порывами ветра».

Мысль о привязанности звукописи Пушкина к слову, то есть к двусторонним связям языкового знака — как формы, так и содержания (если говорить современным языком), была подробно развита в исследовании Д. И. Выгодского (Выгодский 1922). Ведущим в его работе является понятие звукообраза. «Под последним мы разумем определенный комплекс звуков, который, заполняя в данный момент сознание поэта, заставляет его подбирать в произведении звуки, тождественные или аналогичные имеющимся в основном комплексе» (Выгодский 1922, с. 51). В настоящее время эти идеи, вслед за ставшими широко известными положениями Ф. де Соссюра об анаграммах, были развиты и обоснованы В. Н. Топоровым — как на материале древнейшей поэзии, фольклора и самых известных русских поэтических текстов (Топоров 1987). Д. И. Выгодский, приводя множество убеждающих примеров — обилие *Р-Н* в «Арионе», *Ч-Н-Р* в «Анчаре» и под., сосредоточивается на стихах «Бахчисарайского фонтана». В поэме — три героя: Гирей, Зарема и Мария. Они связаны через *р*; каждый имеет и свой звуковой образ: *Г-р*, *З-р-м*, *М-р*. Как показали подсчеты, этот звуковой образ начинает преобладать в отрывках поэмы, где и на уровне содержания доминирует данный герой. Не приводя количественные данные, обратимся к примерам типа *грозный, горделивый, строгий, гордый*, см. и на уровне строк: *Что ж полон Грусти ум ГиРея?* и т. д. Выгодский тоже делает выводы семантического характера, основываясь только на фонике: в конце, после смерти Марии и казни Заремы, звук *М* все сильнее вплетается в «поле Гирея» (Выгодский 1922; с. 58).

Действительно, поэтические строки Пушкина звенят именами его героев. Ср. хотя бы *ПокоРный ПЕРУНУ стаРик одНому* и др.

Среди произведений, где прослеживается влияние «Слова», часто называют «Полтаву». Но в основном речь идет о сходстве темы — изображение яростной битвы русских с иноземным врагом. Как представляется, сходство здесь иное (выше говорилось о сходстве по настоящему времени битвы); оно выявляется при анализе звукописи в «Полтаве». Здесь легко выделяются

#### Инициали:

*в-рага в-еселый в-стретить в-зор; б-аловень б-езродный; б-ога б-раней б-лагодатью; б-ьют в б-убны; т-яжкой т-вердостью; М-азена м-олча скрежетал; б-ой б-арабанный...*

## Темы:

*Тяжкой т-учей о-т-ряды конницы ле-т-учей; се-р-дечной р-ев-ностью го-ря; р-одных, ста-р-шин и се-р-дюков; вд-р-уг выст-р-ел ста-р-ец об-р-атился у Вона-ровского в р-уках...; и п-адшими вся сте-п-ь п-окрылась...*

## Фуги:

*З-П: Уходит Розен сквозь теснины / сдается пылкий Шлиппенбах<sup>3</sup> — З-С-З-С-[З]-П-ПП;*

*В-С/З-Р: Врага веселый встретит взор — ВР-В-С-В-С-Р-ВЗ-Р;*

*С/З-Б/П-Л: Венчаный славой бесполезной / Отважный Карл скользил над бездной — СЛ-Б-С-П-Л-З-Л-С-ЛЗ-Л-З; С/З-*

*П-Л/Р: Мазепы враг, наездник пылкий, старик Палей из мрака ссылки — З-П-Р-З-П-Л-С-Р-П-Л-З-Р-СС-Л;*

*Н-П/Б-Т/Д: Как полк, вертеться он судьбу принудить хочет барабаном — П-Т-Т-Н-[Т]-Б-П-Н-Д-Т-Т-Б-Б-Н.*

## Анаграммы:

Анаграммами «Полтава» буквально переполнена. При этом — в отличие от «Бахчисарайского фонтана» (см. об этом выше) имена протагонистов появляются не в поле их текста, но в полном виде в конце отрывка, как и имя князя Ростислава, утонувшего в реке Стугне в «Слове».

Например, влюбленный в Марию казак

уж у-М-и-Р-ал. Потухший з-РА-к

Еще г-Р-озил в-РА-гу Р-оссии,

Был МРА-чен по-М-е-Р-твельный лик,

И и-М-я нежное МАРИИ

Чуть лепетал еще язык.

(т. 4, с. 297)

Анаграммируемое имя может не заканчивать отрывок, а, напротив, начинать кодирующийся далее текст:

КА-з-Ал-ось, КАРЛА п-Р-иводил

Же-ЛА-нный бой в недоуменье...

<sup>3</sup> Одним из важнейших вопросов выявления звукописных моделей в поэтических текстах является проблема отождествления/неотождествления звонких и глухих согласных. Мы твердо стоим на позиции их отождествления для текстов древних и/или поэтических, считая фонологизацию их различия явлением эволюционно поздним.

Вд-Р-уг с-ЛА-бым м-А-нием Р-у-К-и  
Н-А Р-усс-К-их двину-Л он по-ЛК-и.

(там же, с. 295)

Но, подобно тому, как В. Ржига писал о том, что в «Слове» «звечат имена русских князей», в «Полтаве» звенит имя главного героя — Петра. Приведем, заканчивая эту тему, только три строфы из сцены боя, обращая внимание на указанное принципиальное отождествление глухих и звонких как представителей одного древнего диффузного консонантного ядра.

Интересно, что звонкие аналоги анаграммируемым звукам появляются не с самого начала текста.

Выходит Петр. Его глаза  
Сияю-Т. Лик его ужасен.  
Движенья быс-ТР-ы. Он ПР-ек-Р-асен.  
Он весь, как божия г-Р-оза.  
Иде-Т. Ему коня П-одводя-Т.  
Р-е-Т-ив и сми-Р-ен ве-Р-ный конь.  
П-очуя Р-оковой огонь,  
Д-Р-ожи-Т. Глазами косо води-Т  
И мчи-Т-ся в ПР-ахе боевом,  
Го-Р-дясь могучим седоком.  
Уж близок П-олдень. Жа-Р П-ылае-Т.  
Как П-аха-Р-ь, би-Т-ва о-Т-дыхае-Т.  
Кой-где га-Р-цую-Т казаки.  
Р-авняясь, с-ТР-оя-Т-ся П-олки.  
Молчи-Т музыка боевая.  
На холмах П-ушки — ПР-исми-Р-ев  
ПР-е-Р-вали свой голодный Р-ев.  
И се — Р-авнину оглашая  
Далече г-Р-януло У-Р-а:  
П-олки увидели ПЕТРА.  
И он ПР-омчался ПР-ед П-олками,  
Могуч и Р-адостен как Б-ой.  
Он П-оле П-ожи-Р-ал очами.  
За ним вослед неслись Т-ол-П-ой  
Сии ПТ-енцы гнезда ПЕТРОВА —  
В ПР-еменах жребия земного,  
В ТР-удах де-р-жавства и войны

Его Т-ова-Р-ищи, сыны:  
И Ше-Р-еме-Т-ев благо-Р-одный,  
И БР-юс, и Б-оу-Р, и Р-е-П-нин,  
И счастья, Б-аловень Б-ез-Р-одный,  
П-олуде-Р-жавный влас-Т-елин.

(т. 4, с. 294)

## Пушкин: жанры, творческая эволюция и влияние «Слова»

### 1. Сходства, переключки и жанровая дистрибуция

В предшествующих главах и разделах творчество Пушкина рассматривалось как некоторое цельное единство, неделимое по жанрам и по этапам его развития (может быть, за исключением раздела «Пушкин и Боян» в главе третьей, где эволюция его взгляда на суть и место поэта не могла оставаться без внимания, поскольку вместе с ней изменялось и его отношение к «Боянам»).

А между тем заимствования, цитации, семантические глубинные соответствия, навеянные «Словом» образы распределяются по-разному в пределах жанровых особенностей пушкинских текстов, и эта жанровая дистрибуция также может быть предметом особого интереса и специального анализа. Но и на этом пути возникает немало методических проблем. Равно нерезультативной оказалась как слишком крупная, так и слишком мелкая оптика жанрового деления. Чем считать, например, по жанру «Песнь о вещем Олеге», «Жених» и под., находящихся на грани между «стихотворением» и «поэмой»?

Что считать единицей измерения — в случае тематического сходства?

Поэтому в ряде случаев были приняты решения в известной мере условные. Так, например, не рассматривалась *Звукопись*, для квалификации которой потребовалось бы исследовать все пушкинские тексты и сходство по которой, продемонстрированное в последнем разделе главы четвертой, по сути было лишь иллюстрацией. Настоящее время битвы было продемонстрировано на примере «Полтавы», где отмеченность этого времени очевидна. Несомненно и обилие повторов всех типов и видов в «Сказках», так что здесь можно ограничиться общей оценкой типа: «Очень много и гораздо больше, чем в других текстах».

А. Итак, дистрибуционному анализу подлежали схождения со «Словом» (отмеченные на протяжении этой книги), таксономически определенные следующим образом:



1. Единицы лексического плана, то есть имена и выражения. Например, это четыре прямых упоминаний Бояна в «Руслане и Людмиле», небылицы, былины из «Сват Иван...», фраза «Хмельна для них славянов кровь» из «Бородинской годовщины» и т. д. Всего таких единиц выявилось 56.

2. Образы (разъяснение этого нашего термина см. в главах первой и второй). Это, в частности, Архип Лысый — Боян, Белка — Боян, Черномор — Всеслав Полоцкий, Царевна-Лебедь — Дева-Обида, Золотой Петушок — Див и т. д.

Согласно нашей классификации, таких Образов было 14.

3. Темы. Единицей подсчета были здесь темы Разделов, а не Глав. Например, самостоятельными единицами считались Вызов Судьбе, Сны, Оборотничество, бой Героя-Одиночки и под. Исключением стала лишь семантическая единица: Женщина-Спасительница (глава третья), которая была семантически неделимой на поединцы темой.

Всего таких единиц оказалось 60.

4. Наконец, как уже было сказано выше, единицы анализа главы «Поэтика» были разделены на Звукопись и Уже-конструкции, исключенные из рассмотрения, и Повторы и Настоящее время битвы, квалифицируемые по разряду: много/мало.

Б. Вторая классификация — это классификация произведений по жанру. Пушкинские тексты делились на: 1) отдельные стихотворения, 2) поэмы, 3) прозаические художественные произведения, 4) пьесы и драматургические наброски, 5) сказки.

Что же явилось в данном случае предметом нашего исследовательского интереса?

1. Связь между типами переключек и жанровыми единицами. Существует ли вообще такая корреляция?

2. Количественный фактор: в каких произведениях одного и того же жанра таких корреляций больше?

3. Предпочитаемые комбинации соответствий в пределах одного жанра — иначе говоря, можно ли говорить о комбинаторике соответствий?

4. Функция исключенных переключек: то есть какие именно типы были обнаружены в черновиках текстов и/или в более ранних редакциях?

Описываем полученные результаты:

а) Отдельные выражения, фразеологизмы, имена собственные прежде всего характерны для стихотворений — более 54% всего материала. На втором месте — поэмы (28%). 8% приходится на сказки, 7% на пьесы и остальные — на прозу.

Основным доменом Образов являются поэмы и сказки; в прозе и драматургии они представлены минимально.

В поэмах также широко представлены и Темы — 45%. На втором месте по соответствию по Темам — проза: 20%. Затем — отдельные стихотворения — 16%, пьесы — 15% и только 4% соответствий находим в сказках.

Но зато, как уже говорилось, именно в сказках обнаруживается максимальное число повторов, смещенных и точных, зеркально-антитетических построений. Сходный тип повторов находим в «Песни о вещем Олеге» и в «Бесах».

Таким образом — если перевернуть наши данные под другим углом — на первом месте по числу соответствий оказываются поэмы. На их долю падает около 40 процентов всех соответствий вообще. На втором месте — отдельные стихи, затем — сказки, менее всего соответствий — в прозе и драматургии.

б) Итак, на первом месте стоят поэмы. И среди них бесспорное первенство принадлежит «Руслану и Людмиле», на долю которой приходится около половины всех соответствий, отмеченных для поэм вообще (реально — 47%).

Практически в «Руслане и Людмиле» есть все виды переключек. Это и отдельные выражения и их перифразы: в сырую землю вонзены; кровавый пир; дремлющее поле; поле, усеянное мертвыми костями; старинные были; восстание печенегов, напоминающих половцев; бой Руслана, подобный бою Буй-Тура Всеволода. Находим здесь и четырехкратное упоминание Бояна с характеристиками этого певца. В этой же поэме теснятся и Образы — Дева на стене (Ярославна); Рыдающий град; Всеслав-Черномор; забытая в ином упоеньи любимая. В «Руслане и Людмиле» находим и тему Мглы, Оборотничество, странный сон героя, внезапное объявление со всех сторон врага, находим Битву как звук-гром-крик.

Зато в «Полтаве» звенят анаграммы-имена, играет грамматика глагольных времен при описании битвы; богато представлены повторы; демонстрирует перверсивное решение Судьба.

Итак, некая корреляция соответствий со «Словом» и жанровой дистрибуции изобразительных средств в пушкинских текстах как будто бы намечается.

в) Однако можно говорить и о конкретных видах соответствий в пределах одного жанра. Прежде всего важна здесь общая семантика текста.

Максимальное число корреляций возникает там, где речь идет о войне и/или о древности.

Поэтому так много соответствий в «Воспоминаниях в Царском селе», где поэт вспоминает недавнюю войну. Их много в «Песни о вещем Олеге» (древности!), очень много в «Руслане и Людмиле» (и война, и древность), много в «Полтаве» — битва! Но битва в «Полтаве» — это все же не сеча в «Руслане и Людмиле» (см. об этом в соответствующей главе). Сказки — стилизация «под древность», там тоже должно быть много сходств.

Самым интересным для нас было обнаружить тонкий баланс соответствия плана выражения и плана содержания по разным жанрам. Поясним свою мысль. Противоположными жанрами по этому балансу можно считать Прозу и Сказки. Сказки — это яркая комбинация образов и поэтики. С одной стороны, это симметрия «бордюра», смещенных повторов, повторов точных, антитез, прямых и опосредованных цитирований. С другой стороны — зыбкие и неясные, но очень близкие древней модели образы: к Природе обращается Гвидон и королевич Елисей, строя такую же трехчастную гимническую адорацию, как и Ярославна. Взмахивает крылами, выходя из моря, Царевна-Лебедь, испытывает Судьбу старуха с корытом, кричит, предвещая беду и смерть, высоко сидящий на спице Золотой петушок. Наконец, равнодушно равные кучки золота и изумрудов кладет загадочная Белка-архаистка, дежурно напевающая при дворе народную песню. Еще раз напоминаем, что тщательный анализ М. К. Азадовского (Азадовский 1936) именно этих образов в предполагаемых источниках сказок Пушкина не обнаружил.

На это все можно нам возразить, что все эти образы весьма неточны по отношению к тексту «Слова»: Елисей — мужчина, Ярославна — женщина. К волне обращается Гвидон, а не жена. Див, в отличие от Петушка, сам никого не убивает. Царевна-Лебедь несет добро, а не беду и обиду.

Ответ на это предлагаем найти у другого великого поэта, приближенного к нам по времени. Рассмотрим два текста О. Манделъштама:

Когда, пронзительнее свиста,  
Я слышу английский язык —  
Я вижу Оливера Твиста  
Над кипами конторских книг.

У Чарльза Диккенса спросите,  
Что было в Лондоне тогда:  
Контора Домби в старом Сити  
И Темзы желтая вода...

Дожди и слезы. Белокурый  
И нежный мальчик — Домби-сын.  
Веселых клэрков каламбуры  
Не понимает он один.

В конторе сломанные стулья,  
На шиллинги и пэнсы счет;  
Как пчелы, вылетев из улья,  
Роятся цифры круглый год.

А грязных адвокатов жало  
Работает в табачной мгле —  
И вот, как старая мочала,  
Банкрот болтается в петле.

На стороне врагов законы:  
Ему ничем нельзя помочь!  
И клетчатые панталоны,  
Рыдая, обнимает дочь.

(«Домби и сын», 1913 г.)

Известно, что в этом стихотворении все «неверно»: старик Домби не покончил с собой и не стал банкротом, Поль Домби не ходил к контору и не общался с балагурами-клерками, Оливер Твист не представляется «над кипами конторских книг». Но стихотворение Мандельштама, безусловно, навеяно Диккенсом (он и объявляет об этом!) и, возможно, передает диккенсовскую атмосферу в большей степени, чем иные прямые цитаты.

Другой текст того же Мандельштама:

Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,  
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.

Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —  
 Не Елена — другая, — как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?

Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,

И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,

Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

(«Золотистого меда струя из бутылки текла...», 1917 г.)

И здесь можно сказать, что: 1) Мандельштам, вероятно, не помнил, как звали Пенелопу, 2) он забыл, что она не вышивала, а ткала, 3) не знал, что Одиссей — не из мифа о Золотом руно и т. д. Так обычно и считают, обращаясь к классикам или к поэтам древности. Но вот имя Пенелопы возникает в этом тексте как анаграмма: *ПоЛотНо... ПоЛНый* и далее.

Очевидно, текстология реконструкции источника должна не ограничиваться только простой схемой сюжета, точными цитатами и абсолютным сходством образов.

Итак, в Сказках представлена комбинаторика Поэтических приемов и образов.

Совершенно иная ситуация — для Прозы и Драматургии. Там господствует сходство Тем, то есть самая глубинная семантика сходства: там находим вызов Судьбе, Сны, Женщину-спасительницу (это есть и в Поэмах, но, как говорилось, в поэмах есть все!). Зато именно там вкраплены в текст почти прямые цитаты: Свычай и обычай; Не уйдешь от Божьего суда; находим Баяна Славья гусли, рассуждение Моро де Бразе о том, что смерть лучше, чем рабство, и под.

г) Все выше сказанное позволяет ответить и на последний вопрос — что же исключал Пушкин, оставляя в черновиках и первых редакциях? Как правило, он исключал прямые цитаты и прямые заимствования из «Слова»: как уже говорилось в первой главе, прямое цитирование есть и признак близости к источнику, но оно же есть и показатель некоторого от него отчуждения.

## 2. Переключки со «Словом» и творческий путь Пушкина

Хронологическая вертикаль обнаруженных и заподозренных сходств и переключек пушкинских текстов со «Словом» все же показывает, что дистрибуция жанровая доминирует над хронологической. «Чистым поэтом» Пушкин перестал быть очень рано, после

этого поэмы рождаются одновременно с драмами, сказки создаются одновременно с поэмами, циклы стихов — одновременно с прозой. Достаточно сказать хотя бы о жанровом разнообразии «болдинского периода» — неправдоподобно плодотворной осени 1830 года. То, что Пушкин пробовал себя во всех возможных жанрах и тем самым прокладывал дорогу многим пошедшим за ним русским писателям — факт общеизвестный и еще раз свидетельствующий о том, что Как писать? В какой манере? было для него, быть может, важнее, чем О чем писать?, но, впрочем, эти две линии, безусловно, взаимоопределяемы.

Однако все же можно наметить некую вертикально-хронологическую линию эволюции Пушкина, соотносящуюся так или иначе с текстом «Слова», действительно проходящим через всю его жизнь.

Это линия, которую можно квалифицировать как сложное движение от непосредственно текстового влияния, то есть инкорпорации фрагментов чужого, хотя и влияющего текста в создаваемый свой (например, это имеет место в «Воспоминаниях в Царском селе» 1814 года) до корреляций глубоко-семантических и вместе с тем метатекстового отношения к тексту влияния, то есть исследовательского отношения к этому тексту. Говоря проще, Пушкин все больше и больше отходил от «цитаций» «Слова», но, отходя, на самом деле приближался к нему все ближе — комментируя каждое слово и пытаясь понять как общий смысл всего памятника, так и «трудные и темные» места в отдельных его фрагментах.

Отчуждением-приближением от непосредственного заимствования являются **Образы** — как бы более высоко иерархически расположенный «текст в тексте». Глубоко пронизывающим схождением можно назвать **Темы**.

Решение всех вопросов подобного уровня на сегодняшний день оказывается, однако, невозможным без пересмотра теоретических положений современной интертекстуальной теории. Что такое «подражание» в отличие от «перевода»? Что такое «сходство» в отличие от «заимствования» и от «совпадения»? Подобные вопросы ставились для русской поэзии многократно — например, в связи с «Горными вершинами» Гете и «Сосной» Лермонтова.

В очень интересной статье М. Мурьянова о стихотворении Пушкина «Заздравный кубок» (Мурьянов 1995) проработаны тщатель-

но, по-лексемно, тексты стихотворения Пушкина и «Пуншевой песни» Ф. Шиллера. Связаны ли они, как это предположил в обширной статье 1863 года «Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения» (в журнале «Современник») питомец того же царскосельского лицея В. П. Гаевский? М. Ф. Мурьянов выявляет глубокий «масонский» подтекст стихотворения Шиллера, чего нет у Пушкина. Зато у него есть упоминаемая в «свадебном чине» XVIII века «здравная чаша» и обычай ритуального питья «за здравие».

Итак, М. Ф. Мурьянов приходит к окончательному выводу, что признаков, свидетельствующих о зависимости стихотворения Пушкина от стихотворения Шиллера — нет. «Таких признаков нет... Самое большее из теоретически возможного в этом направлении — пение „Здравного кубка“ лицеистами с участием Пушкина на мотив „Пуншевой песни“, каким он звучал в веймарском доме Гете в присутствии Шиллера. Можно вообразить себе заданность этого мотива как импульса для написания „Здравного кубка“. В Лицее учились молодые люди и немецкой культурной ориентации, были профессора с геттингенским образованием» (Мурьянов 1995, с. 29).

Наш подход иной — «импульс» на указанном уровне мы считаем достаточным основанием для утверждения сходства и смысловых перекличек.

И вновь возвращаясь к хронологии, можно сказать, что для Пушкина, перешедшего за рамки чисто поэтические, можно говорить далее о периоде сходства Тем. Сходства же Поэтики, Образов и чисто исследовательский интерес усугубляется у него к 30-м годам, когда он пишет «Сказки», «Песни Западных славян»; обращается к русской истории — не как к декоративному компоненту, а как к важному для него зову воплотить в словесных образах важные для него проблемы.

- Абрам Терц 1993 *Абрам Терц. Прогулки с Пушкиным. М.; СПб., 1993.*
- Азадовский 1936 *М. К. Азадовский. Источники сказок Пушкина // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, вып. 1.*
- Алексеев 1967 *М. П. Алексеев. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» Проблемы его изучения. Л., 1967.*
- Аринштейн 1980 *Л. М. Аринштейн. Две интерпретации «Скупого рыцаря» американскими славистами // Русская литература, 1980, № 3.*
- Ахматова 1936 *А. А. Ахматова. «Адольф» Бенжамена Констанана в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, вып. 1.*
- Ахматова 1967 *А. Ахматова. Последняя сказка Пушкина // Анна Ахматова. Сочинения. М., 1967, т. 2.*
- Ахматова 1977 *Анна Ахматова. О Пушкине. М., 1977.*
- Ахматова 1977а *А. Ахматова. Болдинская осень (8-я глава «Онегина») // Анна Ахматова. О Пушкине. М., 1977.*
- Ахматова 1977б *А. Ахматова. Две новые повести Пушкина // Там же.*
- Ахматова 1977в *А. Ахматова. Пушкин в 1928 году // Там же.*
- Баевский 1985 *В. С. Баевский. Художественное пространство в «Евгении Онегине» // Известия АН СССР, Серия литературы и языка, т. 44, 1985, № 3.*
- Байбурин, Левинтон 1990 *А. К. Байбурин, Г. А. Левинтон. Похороны-свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990.*
- Бартенев 1925 *Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. П. Бартевым. М., 1925.*
- Блок 1962 *А. Блок. О назначении поэта // А. Блок. Собрание сочинений. М., 1962, т. 6.*
- Бойко 1978 *К. А. Бойко. Восточные корни мотива о золотом петушке в сказке А. С. Пушкина // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока: XIII годичная научная конференция ЛО ИВ АН СССР. М., 1978.*
- Бочаров 1974 *С. Г. Бочаров. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.*



- Бочаров 1985 *С. Г. Бочаров. О смысле «Гробовщика» // С. Г. Бочаров. О художественных мирах. М., 1985.*
- Булгаков 1990 *С. Булгаков. Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990.*
- Вежбицка 1994 *Анна Вежбицка. Судьба и предопределение // Путь, 1994, № 5.*
- Ветловская 1991 *В. Е. Ветловская. Чем пахнут сребренники Иуды? // Русская литература, 1991, № 3.*
- Выгодский 1922 *Д. И. Выгодский. Из эвфонических наблюдений («Бахчисарайский фонтан») // Пушкинский сборник. Памяти профессора С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922.*
- Гаген-Торн 1976 *Н. И. Гаген-Торн. О структуре «Слова о полку Игореве» // Scando-Slavica, 1976, t. 22.*
- Гершензон 1919 *М. О. Гершензон. «Домик в Коломне» // М. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919.*
- Гершензон 1919а *М. О. Гершензон. «Моцарт и Сальери» // Там же.*
- Гершензон 1919б *М. О. Гершензон. «Памятник» // Там же.*
- Гершензон 1919в *М. О. Гершензон. «Метель» // Там же*
- Гершензон 1919г *М. О. Гершензон. «Станционный смотритель» // Там же.*
- Гершензон 1926 *М. О. Гершензон. Сны Пушкина // М. О. Гершензон. Статьи о Пушкине. М., 1926.*
- Гершензон 1926а *М. О. Гершензон. Тень Пушкина // Там же.*
- Григорьева 1969 *А. Д. Григорьева. Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969.*
- Григорьева 1978 *А. Д. Григорьева. К вопросу об анализе языка поэтического текста // Вопросы языкознания, 1978, № 3.*
- Гудзий 1941 *Н. К. Гудзий. Пушкин в работе над «Словом о полку Игореве» // Пушкин. Сборник статей под ред. А. М. Егорова. М., 1941.*
- Гуревич 1994 *А. Я. Гуревич. Диалектика судьбы у германцев и древних скандинавов // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994.*
- Двинянинов 1979 *Б. Н. Двинянинов. Сочетание «свychай и обычаев» в переводах «Слова о полку Игореве» и у Пушкина // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1979, т. XXXIV.*
- Дрозда 1982 *М. Дрозда. Повествовательная структура «Капитанской дочки» // Wiener Slavistischer Almanach. 1982, Bd. 9.*
- Дьяконов 1982 *И. М. Дьяконов. Об истории замысла «Евгения Онегина» // Пушкин, исследования и материалы. Л., 1982, т. X.*

- Жирмунский 1922 *В. М. Жирмунский*. Байронизм Пушкина как историко-литературная проблема // Пушкинский сборник. Памяти профессора С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922.
- Жолковский 1979 *А. К. Жолковский*. Инварианты Пушкина // Семиотика текста. Труды по знаковым системам. Тарту, 1979, вып. 467.
- Иванов 1930 *В. И. Иванов*. К проблеме звукообраза у Пушкина // Московский пушкинист. М., 1930.
- Иванов 1990 *Вячеслав Иванов*. Два маяка // Пушкин в русской философской критике. М., 1990.
- Иезуитова 1974 *Р. В. Иезуитова*. «Жених» // Стихотворения Пушкина 1820-30-х годов. Л., 1974.
- Ильичев 1991 *А. Ильичев*. «Зачем крутится ветер в овраге...». Источники, поэтика, концепция поэта и поэзии // Временник пушкинской комиссии. Л., 1991, вып. 24.
- Илюшин 1993 *А. А. Илюшин*. Вещий Олег и гробовая змея // Русская речь, 1993, № 5.
- Ковшова 1994 *М. Л. Ковшова*. Концепт судьбы. Фольклор и фразеология // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994.
- Коджак 1978 *А. Коджак*. Сказка Пушкина «Золотой петушок» // American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Columbus, Ohio, 1978, vol. 2.
- Коплан 1922 *Б. И. Коплан*. К стихотворению «Пророк» // Пушкинский сборник. Памяти профессора С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922.
- Кукулевич, Лотман 1941 *А. М. Кукулевич, Л. М. Лотман*. Из творческой истории баллады Пушкина «Жених» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 1941, вып. 6.
- Лапицкий 1950 *И. П. Лапицкий*. «Слово о полку Игореве» в оценке Пушкина // «Слово о полку Игореве». Сборник исследований и статей / Под ред В. П. Адриановой-Перетц. М., 1950.
- Лернер 1934 *Н. Лернер*. Из истории занятий Пушкиным «Словом о полку Игореве» // Пушкин 1834. Пушкинское общество. М., 1934.
- Лобкова 1974 *Н. М. Лобкова*. Пушкин и Восток. М., 1974.
- Лопатин, Григорян 1985 *В. В. Лопатин, Э. А. Григорян*. Три Черномора // Русская речь, 1985, № 1.
- Лотман 1980 *Ю. М. Лотман*. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980.
- Лотман 1983 *Ю. М. Лотман*. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983.

- Маймин 1994 *Е. Маймин.* О теме свободы в романтической лирике Пушкина // Известия АН СССР, Серия литературы и языка, 1974, т. 33, № 3.
- Маркович 1980 *В. М. Маркович.* Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Болдинские чтения-5. Горький, 1980.
- Маркович 1981 *В. М. Маркович.* О мифологическом подтексте сна Татьяны // Болдинские чтения-6. Горький, 1981.
- Медриш 1993 *Д. И. Медриш.* «Ее сестра звалась Наташа...» // Русская речь, 1993, № 2.
- Мережковский 1990 *Д. Мережковский.* Пушкин // Пушкин в русской философской критике. М., 1990.
- Мурьянов 1995 *М. Мурьянов.* Заздравный кубок // Академические тетради. Независимая Академия эстетики и свободных искусств, 1995, № 1.
- Невская 1993 *Л. Г. Невская.* Балто-славянское причитание: Реконструкция семантической структуры. М., 1993.
- Невская 1993а *Л. Г. Невская.* Концепт *гость* в контексте переходных обрядов // Символический язык традиционной культуры. Балканские чтения-2. М., 1993.
- Непомнящий 1983 *В. Непомнящий.* Поэзия и судьба. М., 1983.
- Неретина 1994 *С. Неретина.* Понятие судьбы в пространстве Высшего блага // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994.
- Николаева 1981 *Т. М. Николаева.* «Из пламя и света рожденное слово»... // Труды по знаковым системам 14. Ученые записки Тартуского ГУ. Тарту, 1981, № 567.
- Новиков 1951 *И. Новиков.* Пушкин и «Слово о полку Игореве». М., 1951.
- Памятники литературы 1978 *Памятники литературы Древней Руси. XI-начало XII века.* М., 1978.
- Панова 1973 *В. Панова.* О балладе Пушкина «Жених» // Аврора, 1973, № 3.
- Петрунина 1980 *Н. Н. Петрунина.* Пушкин и традиция волшебносказочного повествования (к поэтике «Пиковой дамы») // Русская литература, 1980, № 3.
- Понятие судьбы 1994 *Понятие судьбы в контекстах разных культур.* М., 1994.
- Прийма 1980 *Ф. Я. Прийма.* «Слово о полку Игореве» в русском литературном процессе первой трети XIX в. Л., 1980.
- Ремизов 1954 *А. М. Ремизов.* Огонь вещей. Сны и предсонье. Париж, 1954.

- Розанов 1990 *В. В. Розанов. А. С. Пушкин // Пушкин в русской философской критике. М., 1990.*
- Сахно 1994 *С. Л. Сахно. Уроки рока: опыт реконструкции «языка судьбы» // Понятие судьбы 1994.*
- Семенова 1994 *С. Г. Семенова. Odium fati как духовная позиция в русской религиозной философии // Понятие судьбы 1994.*
- Сендерович 1982 *С. Сендерович. АЛЕТЕЙЯ. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики // Wiener Slawistischer Almanach, 1982, Bd. 8*
- СлРЯ XI-XVII вв. *Словарь русского языка XI-XVII вв. М., 1975, вып. 2 (В-Вологда).*
- Слонимский 1922 *А. Л. Слонимский. О композиции «Пиковой дамы» // Пушкинский сборник. Памяти профессора С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922.*
- Смирнов 1991 *И. П. Смирнов. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории // Wiener Slawistischer Almanach, 1991, Bd. 28.*
- Смирнова 1985 *О. И. Смирнова. Вещий Олег // Русская речь, 1985, № 4.*
- Снисеренко 1987 *А. Снисеренко: Приключения одной легенды: «Альгамбра» Ирвинга и «Сказка о золотом петушке» Пушкина // Байкал, 1987, № 3.*
- В. Соловьев 1974 *В. Соловьев. Одиночество свободы // Север, 1974, № 6.*
- Соловьев 1974а *В. Соловьев. Одиночество свободы (о «Каменном госте») // В мире Пушкина. Сборник статей. М., 1974.*
- Вл. Соловьев 1991 *Вл. Соловьев. Судьба Пушкина // В. С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.*
- Вл. Соловьев 1991а *Вл. Соловьев. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Там же.*
- С. Соловьев 1974 *С. Соловьев. О некоторых особенностях изобразительности Пушкина // В мире Пушкина. Сборник статей. М., 1974.*
- Сурат 1994 *И. Сурат. Пушкин как религиозная проблема // Новый мир, 1994, № 1.*
- Сурат 1995 *И. Сурат. «Стоит, белеясь, Ветилуя...» // Новый мир, 1995, № 6.*
- Сурат 1996 *И. Сурат. Жизнь и лира. М., 1996.*
- Тамарченко 1987 *Н. Д. Тамарченко. Сюжет сна Татьяны и его источники // Болдинские чтения-12. Горький, 1987.*
- Тарановский 1966 *К. Тарановский. Звукопись в «Северовостоке» М. Волошина // «Orbis scriptus». Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag. München, 1966.*

- Топоров 1973 *В. Н. Топоров.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления // Structure of texts and semiotics of culture. The Hague; Paris, 1973.
- Топоров 1983 *В. Н. Топоров.* Младой певец и быстротечное время (к истории одного образа в русской поэзии первой трети XIX века) // Russian poetics. Columbus, Ohio, 1983.
- Топоров 1987 *В. Н. Топоров.* К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. М., 1987.
- Топоров 1993 *В. Н. Топоров.* О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from the International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman. Russian Culture: Structure and Tradition, 2-5 July 1992. Keele University, Rodopi, 1993.
- Топоров 1994 *В. Н. Топоров.* Судьба и случай // Понятие судьбы 1994.
- Фомичев 1986 *А. Фомичев.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986.
- Фомичев 1987 *С. А. Фомичев.* Пушкин и древнерусская литература // Русская литература, 1987, № 1.
- Цивьян 1979 *Т. В. Цивьян.* Анализ одного «александрийского» стихотворения К. Кавафиса // Славянское и балканское языкознание. М., 1979.
- Цивьян 1994 *Т. В. Цивьян.* Человек и его судьба — приговор в модели мира // Понятие судьбы 1994.
- Цявловский 1962 *М. А. Цявловский.* Пушкин и «Слово о полку Игореве» // М. А. Цявловский. Статьи о Пушкине. М., 1962.
- Цявловский 1962а *М. А. Цявловский.* «К Жуковскому» («Благослови, поэт...») // М. А. Цявловский. Статьи о Пушкине. М., 1962.
- Чумаков 1993 *Ю. Н. Чумаков.* «Сон Татьяны» как стихотворная новелла // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993.
- Чурмаева 1975 *Н. В. Чурмаева.* «Песнь о вещем Олеге» // Русская речь, 1975, № 5.
- Шах-Азизова 1994 *Т. К. Шах-Азизова.* Линия Гамлета, или герой драмы перед лицом Рока // Понятие судьбы 1994.
- Шмелев 1994 *А. Д. Шмелев.* Метафора судьбы: предопределение или свобода? // Понятие судьбы 1994.

- Шмид 1993 *В. Шмид.* Дом-гроб, живые мертвецы и православие Адриана Прохорова. О поэтичности «Гробовщика» // Русская новелла. Проблемы теории и истории. М.; СПб., 1993.
- Шмидт 1987 *С. О. Шмидт.* «Слово о полку Игореве» в жизни Пушкина // Пушкинские чтения. Тарту. Тезисы конференции. Таллинн, 1987.
- Шульгин 1989 *А. В. Шульгин.* Какой сон видела Марья Гавриловна? // Русская речь, 1989, № 1.
- Эйзенштейн 1964 *С. Эйзенштейн.* Пушкин-монтажер. 1. Бой с печенегами и «Полтава» // *С. М. Эйзенштейн.* Избранные произведения в шести томах. М., 1964, т. 2.
- Эмерсон 1995 *К. Эмерсон.* Татьяна // Вестник Московского университета, 1995, серия 9, № 6.
- Эткинд 1988 *Е. Эткинд.* Симметрические композиции у Пушкина. Paris, 1988.
- Эткинд 1996 *А. Эткинд.* Содом и Психея. М., 1996.
- Юнг 1991 *К. Г. Юнг.* Об архетипах коллективного бессознательного // *К. Г. Юнг.* Архетип и символ. М., 1991.
- Якобсон 1987 *Р. О. Якобсон.* Тайная осведомительница, воспетая Пушкиным и Мицкевичем // *Р. Якобсон.* Работы по поэтике. М., 1987.
- Яковлев 1922 *Н. В. Яковлев.* Об источниках «Пира во время чумы» (материалы и наблюдения) // Пушкинский сборник. Памяти профессора С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922.
- Якубович 1922 *Д. П. Якубович.* К стихотворению «Таится пещера» (Пушкин и Овидий) // Пушкинский сборник. Памяти профессора С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922.
- Ясинский 1941 *Я. И. Ясинский.* Из истории работы Пушкина над лексикой «Слова о полку Игореве» // Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1941, вып. 6.
- Brang 1969 *P. Brang.* Tat'janas Gatte // Zeitschrift für Slavische philologie, 1969, Bd. XXXIV.
- Briggs 1976 *A. D. P. Briggs.* Hidden qualities of Puškin's Mednyi vsadnik // Canadian-American Slavic Studies, 1976, vol. 10, No 2.
- Gregg 1976 *R. Gregg.* The eudaemonic theme in Puškin's «Little tragedies» // Alexander Puskin. A Symposium on the 175-th Anniversary of his Birth. Columbus, 1976.
- Hellberg 1989 *E. F. Hellberg.* Как в зеркале: гадание и сон Татьяны // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1989, t. VI.

- Hoisington 1977 *S. Hoisington*. Eugene Onegin: Product of or Challenge to Adolphe? // *Comparative Literature Studies*. Urbana, 1977, vol. XIV, No 3.
- Jakobson 1975 *R. Jakobson*. Puškin and His Sculptural Myth. The Hague, 1975.
- Katz 1980 *M. R. Katz*. Dreams in Pushkin // *California Slavic Studies*, 1980, vol. XI.
- Nilsson 1979 *N. A. Nilsson*. «In vain» — «Perhaps». The Russian Romantic Poets and Fate // *Scando-Slavica*, 1979, t. 25.
- Pauls 1983 *J. P. Pauls, L. R. Pauls*. Marija in Puškin's Poltava // *Festschrift für R. Nikola Pribic*, 1983.
- Pomorska 1980 *K. Pomorska*. Заметка о письме Татьяны // *Alexander Puškin. Symposium-II*. Columbus, Ohio, 1980.
- Picchio 1976 *R. Picchio*. Dante and J. Malfilatre as literary sources of Tatjana's erotic dream (notes on the third chapter of Puškin's Evgenij Onegin) // *Alexander Puškin. A Symposium on the 175-th Anniversary of his Birth*. N.-Y., 1976.
- Senderovich 1980 *S. Senderovich*. On Pushkin's Mythology: the Shade — Myth // *Alexander Puškin. Symposium-II*. Columbus, Ohio, 1980.
- Shapiro 1988 *M. Shapiro*. The cognitive function of the supernatural in Pushkin // *The supernatural in Slavic and Baltic literature: Essays in honor of Victor Terras*, Slavica Publishers, 1988.
- Timmer 1968 *Ch. B. Timmer*. The History of a History. A. S. Puškin and The History of the Village of Gorjuchino // *Russian literature 1*. The Hague, Paris, 1968.
- Woll 1976 *J. Woll*. «Mozart and Salieri» and the concept of Tragedy // *Canadian-American Slavic Studies*, 1976, vol. 10, No 2.
- Wynne 1980 *L. Wynne*. Oscillation in The Stone guest // *Alexander Puškin. Symposium-II*. Columbus, Ohio, 1980.

Научное издание

**Татьяна Михайловна Николаева**

**«Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста**

**«Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты**

Утверждено к печати  
Институтом славяноведения и балканистики РАН

Корректор  
*Р. Агеева*  
Оформление оригинал-макета  
*С. Григоренко*

Foreign customers may order the above titles  
by E-mail: [root@indrik.msk.ru](mailto:root@indrik.msk.ru)  
or by fax: (095) 290-68-91

ЛР № 070644, выдан 26 октября 1992 г.  
Формат 60×84 1/16. Гарнитура «Школьная». Печать офсетная.  
21,0 п. л. Тираж 1000 экз. Зак. 1359  
Отпечатано с оригинал-макета  
в Типографии № 2 РАН  
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., д. 6





«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Поэтика и лингвистика текста  
И пушкинские тексты

