

Антонина Шелемова
Краков

Лингвопоэтика ритмической организации „Слова о полку Игореве”

Художественная модель древнерусского текста, актуализированная ритмическими фрагментами, является, пожалуй, самой загадочной и самой неразгаданной из всех загадок *Слова о полку Игореве*. Ритм Слова – явление в древнерусской книжности действительно уникальнейшее в своей единственности и неповторимости. Оригинален он прежде всего своеобразными метаморфозными переходами: один ритм сменяет другой, тут же сбивается на разговорно-повествовательный, вновь возрождается чеканной, чуть ли не метрической речью. Текст *Слова о полку Игореве* никак не укладывается в схему „правильного” стихового размера и даже комбинации нескольких размеров. „Ключ” к разгадке феномена ритма Слова так до сих пор и не найден, хотя ученые-слововеды неоднократно обращались к этой проблеме, предлагая всевозможные версии реконструкции ритмической структуры памятника. Однако, несмотря на разноплановые, полемические, а порой и казусно-парадоксальные суждения в ответах на вопрос: стихами или прозой написано *Слово о полку Игореве*, читалось оно, декламировалось или пелось, главное, в чем сходятся мнения большинства исследователей, – это признание полиритмичности произведения, каждый фрагмент которого имеет свою меру закономерной повторяемости, соответствующую его содержанию и функциональной природе.

Ритм в традиционном стиховедении определял, как правило, специфику организации стихотворной речи в пределах ее элементарных ритмических единиц – строк. В новейшем же стиховедении ритм

трактуются в широком смысле как понятие многоаспектное и многозначное. Об универсальности ритма пишет О. И. Федотов, определяя его суть как *упорядоченное чередование каких-либо относительно соизмеримых элементов во времени или пространстве*¹. То есть, в концепт ритма включается весь комплекс словесно-звуковой организации хронотопа произведения. Более того, как отметил М. А. Сапаров,

художественный ритм создается не буквальным повторением какого-либо выразительного элемента, а его претворением в новой, постоянно возобновляющейся художественной целостности, его интонированием и акцентированием. В этом плане ритм оказывается категорией художественного смыслообразования².

Применительно к предмету нашего анализа самым существенным является, видимо, то, что и стиховой, и прозаический речевые потоки – это прежде всего **движение**. (Проза, как известно, получила свое терминологическое определение от латинского слова „проверсус” (pro-versus), что буквально означает „движущийся, идущий прямо вперед”. Стихи – от латинской кальки греческого стыchos, в западноевропейской версии, – „versus” (vers – wiersz – віршъ, вѣрша) – „возвращающийся назад”). Уникальная „многоголосая” ритмика *Слова о полку Игореве* обусловлена динамической организацией пространственной структуры памятника и, в первую очередь, одного из ее главных компонентов – мотива пути. Каждый отрезок пути является, в сущности, ритмически оформленным фрагментом хронотопа *Слова*, образуя законченный период движущегося речевого потока.

Один из приоритетных факторов в определении ритмических периодов *Слова* – семантико-синтаксический, ибо, как отмечалось выше, ритм в древнерусском тексте является и смыслообразующей категорией.

А. Белый писал: (...) *В прозе колоны стиха берутся элементами; прозаическая строка образует лейтмотив; она подобна строфе; прозаическая строка слагает целый отрывок (от красной строки до*

¹ О. И. Федотов, *Основы русского стихосложения*, Москва 1997, с. 27.

² М. А. Сапаров, *Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения*, [в:] *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, Ленинград 1974, с. 85.

красной)³. В „прозаическом облике” Слова именно членение текстового пространства „от красной строки до красной” – то есть членение на отдельные относительно самостоятельные в событийном аспекте и, вместе с тем, тесно связанные смысловой последовательностью художественного повествования абзацы, отражающие „кусочек действительности, наполненный живой экспрессией и интонацией данного сообщения” (В. В. Виноградов), – доминирует в ритмическом функционировании семантико-синтаксических периодов хронотопа произведения. Каждый абзац-„колон” является, таким образом, ритмическим периодом (ритмически общей составляющей единицей пространственного континуума), совпадающим с определенным отрезком пути. В свою очередь каждый из отдельных отрезков пути, в соответствии с той или иной степенью активности перемещения персонажей в данный событийный момент, наделен индивидуальным ритмом, *четким, подчас причудливым в своих сплетениях, а иногда и просто разговорным*⁴. Таким образом, динамика, усиление и замедление движения и событийного действия лежат в основе ритмического членения пути в *Слове о полку Игореве*.

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

Главной в этом комплексе является первая пара: в употреблении звуковых и синтаксических конструкций, структурирующих ритмико-интонационную модель хронотопа пути, можно усмотреть определенную систему, обнаруживающую их релевантность с точки зрения декламационной организации текста. Именно „звукосмысл» (термин В. Вейдле), эвфония, инструментовка (аллитерация, ассонанс, фонические эффекты при чередовании звуков и употреблении

³ А. Белый, *Мастерство Гоголя*, Москва – Ленинград 1934, с. 219-220.

⁴ В. В. Колесов, *Ритмика „Слова о полку Игореве”*, [в:] „Труды отдела древнерусской литературы”, т. XXXIV, Ленинград 1983, с. 15.

форм полногласия и неполногласия) и синтаксическая экспрессия, разнообразие стилистических вариантов различных видов синтаксических конструкций (от двусоставных распространенных и нераспространенных предложений до сложных конструкций с прямым или отрицательным параллелизмом, однородными членами, инверсией и пр.) организуют ритмическую систему каждого отдельного этапа передвижений Игоревой дружины в пространственно-временном континууме *Слова* как интонационно замкнутый речевой фрагмент. Звуковой фон и синтаксический строй вообще можно считать осмысленными компонентами ритмической инструментовки произведения. Эта ведущая в интонационном комплексе хронотопа пути пара образует своеобразный „тандем”, естественным образом коррелируя в условиях семантической и контекстуальной обусловленности того или иного эпизода.

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

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

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

Антонимические пары слов с точки зрения интонационной организации ритмического движения акцентируют контрастные ситуации быстроты смены событий или моменты напряженности, драматизма, высокого накала сюжетной коллизии: „*камо* поскачаше – *тамо* лежать”; „*сѣ* *зараниа до вечера*, *сѣ* *вечера до свѣта*”; „*уже* *снесся хула на хвалу*”; Игорь „*спитѣ-бдитѣ*” и пр.

Фонетические варианты морфем также влияют на интонационное ускорение или замедление ритмического движения в тексте *Слова о полку Игореве*. Префиксы чаще всего имеют односложную структуру (если, конечно, учитывать „немоту” еров) и употребляются в неполногласной форме: *пре-*, *предѣ-*, *изѣ-*, *вѣ-*, *отѣ-*, *вѣс-*, *по-*, *подѣ-* и др., интенсифицируя интонационно ритм движения, в отличие от ритмической «медлительности» фольклорных текстов, где префиксы в большинстве случаев двусложно-полногласны, типа *пере-*, *подо-*, *изо-*, *во-*, *ото-* и т.п. В корнях слов вариативность альтернативных звуковых единиц зависит, как правило, от семантики и экспрессии того или иного фрагмента повествования, например: *Трубы трубятъ в Новѣградѣ* (в эпизоде готовности сражаться и победить ритм интенсифицируется) / (...) *Трубы трубятъ Городеньскии* (ритм замедляется в момент скорбного сообщения, когда после поражения и гибели князя *пониче* *веселие*). Впрочем, выбор морфемной формы в поэтическом языке „Слова” не всегда связан с семантическим фактором. В эпизоде, описывающем скорбь по поводу пленения Игоря, читаем: *Уныша бо градом забралы*, *а веселие пониче*, и Ярославна *плачетъ Путивлю городу на заборолѣ*. Во втором примере семантический фактор уступает, очевидно, место эвфоническому эффекту, обусловленному фонетическим окружением. Аналогично вне смыслового контекста употребляются формы *злато/золото*, *сребро/серебро* в зависимости от их символической знаковости и звукового соседства. Но в подавляющем большинстве выбор той или иной морфемной формы зависит от взаимодействия с семантикой контекста.

Еще более, чем интонация, релевантны в ритмообразовании хротопа пути *Слова о полку Игореве* многочисленные повторы. О сущности и значении повторов, об их доминирующей функции в организации расположения и последовательности внутритекстовых пространственно-временных отрезков и их семантической трансформации писали Д. С. Лихачев, Н. С. Демкова, М. А. Сапаров. В повторяемости один из секретов завораживающей силы „Слова о полку Игореве”. Сложные сплетения и переплетения различных повто-

рений составляют различные ритмы „Слова”⁵, – отмечал Д. С. Лихачев. Н. С. Демкова подробно исследовала эту проблему, убедительно доказывая приоритет повторов в системе структурных компонентов композиции произведения⁶.

Повторы в *Слове о полку Игореве* можно дифференцировать, как и типы интонирования, на фонетическом, морфологическом, лексическом и синтаксическом уровнях. Повторы в пределах микросистемы поэтического Космоса *Слова*, вслед за Д. С. Лихачевым и Н. С. Демковой, подробно рассмотрела Т. М. Николаева. Прежде всего исследовательница отметила широкую структурную вариативность типов повторов.

Могут повторяться, – пишет она, – целые предложения, фрагменты предложений, отдельные словосочетания и отдельные лексемы. Повторяются синтаксические конструкции, цепочки контактных словоформ, вводящие частицы-зачины, повторяются звуковые сочетания и отдельные звуки. При этом связываются как элементы контактные, близкие, так и дистантные⁷.

В *Слове о полку Игореве* звуковые повторы в конце маркируемых ими синтаксических конструкций универсально-регулярны настолько, что позволяют интерпретировать их как рифмованные созвучия. Наличие рифмообразований – еще один существеннейший фактор, влияющий на ритмическую организацию художественного пространства *Слова о полку Игореве*. Обилие как звуковых, так и грамматических (прежде всего флексивных) совпадений в произведении – даже при поверхностном сравнении его с другими ранними древнерусскими текстами (ораторскими, агиографическими, не говоря уж о летописных) – свидетельствует о **преднамеренном** культивировании их автором *Слова о полку Игореве*.

Таким образом, смысловая расчлененность пути в *Слове о полку Игореве* достигается ритмической организацией хронотопа благодаря прежде всего фонетическим и синтаксическим связям как

⁵ Д. С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, Москва 1986, с. 21.

⁶ Н. С. Демкова, *Повторы в „Слове о полку Игореве” (к изучению композиции памятника)*, [в:] *Русская и грузинская средневековые литературы*, Ленинград 1979, с. 59-73.

⁷ Т. М. Николаева, *Функционально-смысловая структура антитез и повторов в „Слове о полку Игореве”*, [в:] *Слово о полку Игореве. Комплексные исследования*, Москва 1988, с. 103.

внутри смежных фрагментов текста, так и в их более или менее сложном взаимодействии. Эвфонически маркированные созвучия обуславливают выбор лексических средств и грамматических форм, регулируя течение речевого потока в заданном направлении и создавая движение разной степени интенсивности на участках пути различной протяженности. Полиритмия *Слова* зиждется на противопоставлении интонации плавного (пассивного) и резкого (активного) движения. Каждая описываемая в памятнике ситуация на конкретных участках пути воспроизводится в зависимости от этих двух контрастных кинетических обертонов. Характерная только для данного эпизода-фрагмента пути степень интенсивности движения, организованная заданным ей комплексом ритмообразующих средств, коррелирует семантически с контекстуальным событийным действием.

Так ритмическая заданность потенциального активного движения в начале пути выявляется благодаря интенсификации анафорических звуковых и лексических повторов, а также флективных созвучий. Аллитерационная насыщенность текста фонетическими повторами как в контактных, так и в дистантных лексемах влияет на активизацию ритма контекста и семантически организует позитивную ситуацию готовности выступить в поход, устремленности вперед, решимости смело действовать в непредсказуемом, „покрытом тьмою” пространстве: „трубы трубятъ”; „стязи стоять”; „свѣтъ – свѣтлыи – есѣ – Святъславлича – своя – свѣдоми”; „буй – братъ – брате – бѣрзья”; „Курьска – куряне – къмети – конецъ – копия”. Эвфонически аналогичную функцию выполняют лексические повторы: Хошу бо, – рече, – копие приломити (...), хошу главу свою приложити; Игорь ждет мила брата Всеволода. И рече ему буй туръ Всеволода: »Одинъ братъ, одинъ свѣтъ свѣтлыи ты, Игорю (...). Свѣдлаи, брате, своя бѣрзья комони, а мои ти готови, осѣдлаи у Курьска напереди. А мои ти куряне свѣдоми къмети (...). Чрезвычайно выразительно для семантики данного контекста употребление флективных созвучий -ти, -ни, -ми: къмети – повити; възлелѣяни – въскормени -напряжени – отворени – извострени; вѣдоми – знаеми. В характеристике ратных доблестей курян звуковой повтор на *ти*-четко звучит и в „середине” строк: *а мои ти* – *къмети* – *пути*.

Усиление ритмичности текста создается и за счет градации перечисления однородных синтагменных конструкций: (...) *подѣ трубами повити*, *подѣ шеломы възлелѣяни*, *конецъ копия въскормлени*, *пути имѣ вѣдоми*, *яругы имѣ знаеми*, *луци у нихъ напряжени*, *тули*

отворени, сабли извострени (...). Ритм текста, таким образом, приобретает форму парадного скандирования в интонационном варианте побуждения, призыва к действию.

Но интенсивность динамики потенциально-позитивного энергетического заряда в экспозиции взаимодействует с внутренним эмоциональным напряжением, которое должно возникнуть в ситуации трудности, напряженности пути, ознаменованной предсказаниями природы. Активность героев в канун выступления в поход, интерпретированная в монологах Игоря и Всеволода адекватными приемами ритмообразования, заметно снижается в момент непосредственного начала движения из Русской земли в Половецкое поле. Контрастным по сравнению с деактивизацией пространственных перемещений русских воинов является ритм встречного стремительного броска половцев, акцентированный употреблением в контексте противопоставлением „неэнергичного” и „энергичного” предикатов движения: *поѣха* (Игорь) - *обѣгоша* (половцы).

Фрагмент перехода границы и ожидания грядущих событий изобилует аллитерационной инструментровкой, в данном случае *фугирующей* (Т. М. Николаева) участок текста относительно большой временной протяженности. Герои находятся во власти драматических предчувствий, которые в звуковом сопровождении движения русской дружины к границе с *землей неизвестной* приобретают гнетущий характер звучания, скажем, перефразируя В. Ходасевича, *железного скрежета, свиста и скрипа какофонического мира*. Аллитерируют в эпизоде согласные: шипящие [ч], [ш], [щ], свистящие [з], [с] и сонорный [р]: *ночь стонуци ему грозою птичь убуду; (...) крычатъ тельгы полунощы, рци лебеди рспущени; свистъ звѣринъ вѣста, збисѣ Дивъ (...), велитъ послушати земли незнаемъ (...)* и пр.

Ритм, характеризующий отнюдь не эмоционально-накаленную ситуацию, слышится на этом самом ответственном участке пути – в момент пересечения границы, вступления на чужую, враждебную территорию. Эвфонически эпизод отмечен монотонией гласных [а], [о], (характерное для древнерусской манеры исполнения *возглашение* позволяет в общем ряду ударного вокализма учитывать и безударные гласные) и вторящих им плавных согласных звуков [л], [м], экстенсифицирующих ритм: *Длго ночь мръкнетъ. Заря свѣтъ запала, мгла поля покрыла, щекот славий успе, говор галичь убудися*. Даже синтаксически связанные анафористические повторы звуков [з], [п], [г] (*заря* – *запала*, *поля* – *покрыла*, *говор* – *галич*)

нивелируются более продуктивной ролью гласных [a], [o]. Отрывок представляет собой комплекс параллельных трехчленных синтаксических конструкций, в котором последние четыре имеют тождественную структуру (в начале предложения субъект, в конце – предикат), что и интонационно затормаживает темпоритм контекста. Подобные синтаксические построения свойственны многим эпизодам „Слова”, в которых описываются горе, скорбь, несчастье: предчувствие и ожидание беды замедляет голосоведение. Экстенсификация движения подтверждается и введением в текст антонимической пары предикатов с анафористическим повтором гласного [y] (*щекотъ славий успе, говор галичъ убудися*), и синонимического ряда аллитерированных гласными [y], [o], [a] акустических глаголов: *Уже бо бѣды его посетъ птиць по дубию, вѣѣци грозу въсрочатъ по яругам, орли клетомъ на кости звѣри зовутъ, лисици брешутъ на чрълenny щиты (...)*.

В данном фрагменте впервые ярко отмечается аниматопоэтическая функция звука в *Слове*, которая далее повторится в контексте (...) *нѣ часто врани грахутъ, трупия себѣ дѣляче, а галици свою речъ говоряхутъ (...)*, и поэтически образно, как бы смешивая птичьи голоса в какофоническом шуме чужемира, развернется в эпизоде погони Кончака и Гзака „по следу” князя Игоря: *А не сорокы втроскоташа – на слѣду Игоревѣ ѣдитъ Гзакъ съ Кончакомъ. Тогда врани не грахутъ, галици помолкоша, сорокы не трескоташа, положие ползоша только. Дятлове тектомъ путь къ рѣѣѣ кажутъ, соловьи веселыми пѣснями свѣтъ повѣдаютъ.*

Говоря о звукописи Слова нельзя обойти вниманием и эвфонический шедевр, созданный поэтическим гением автора. Имеется в виду звуковая парадигма полногласных сочетаний, благодаря которой мы слышим колокольный звон:

П-ОЛО-цке / по-звОН-иша / рАНО / кОЛОкОЛы / ОНЪ / звОНЪ

Отдельно отметим функцию повтора-рефрена во фрагменте пути к границе с Половецкой степью и ее пересечения *О Руская земле! Уже за шеломянемъ еси!*. Употребленная дважды восклицательная синтаксическая конструкция является связующим звеном между моментами физического перехода пограничного рубежа и моральным осмыслением самого факта гибельности пребывания в чужом пространстве, необратимости пути в родную землю для большинства русских витязей. Рефрен обуславливает трансформацию смысла, поэтому он не тавтологичен.

Смена ритма, его интенсификация наблюдаются в момент перехода из пассивной ситуации ожидания к активным действиям – битве. Эпизод первого сражения русских с половцами являет собой сцену ритмически сгущенно-концентрированной динамики и фонетико-синтаксической инструментовки. Ритмика эпизода в высшей степени динамична, даже, можно сказать, экстазична. Ведь автору нужно было передать звуком и словом молниеносную скорость атаки отчаянных русских воинов и торжество быстрой победы. Хрестоматийным примером аллитерации стал один из самых экспрессивных фрагментов *Слова*: *Съ заранѣ въ пѣтѣхъ потопташа поганѣя плѣхы половецкѣя, и рассушѣхъ стрѣлами по полю, помчаша краснѣя девки половецкѣя, а с ними злато и паволокы, и драгыя оксамиты. Орѣвѣями, и япончицами, и кожухы начаша мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ, всякими узорочьи половецкими.* В тексте насчитывается 10(!) лексем с начальным [п]: 5 контактных + 3 контактных + 1 + 1. Доминанта взрывного согласного создает акустический и кинетический эффект стремительного – „взрывного” – характера боя, „взрыва” эмоций от быстрой победы и „взрывных”, обусловленных настроением момента, поступков – таких, как явное пренебрежение к материальной добыче.

Влияет на усиление ритмики контекста его синтаксическая и лексическая структура. Особенно эффектна концовка эпизода:

Чръленъ стягъ, бѣла хорюговъ,
Чрълена чолка, сребрено стружие –
 храброму Святъславличю!

Чеканный ритм финального пассажа анализируемой сцены, оформленный эллиптической конструкцией с четырьмя назывными однородными предложениями, подлежащие которых семантически атрибутированы символами чести и славы, с пропуском предиката перед обобщающим объектом-дополнением (*храброму Святъславличю*), придает тексту победно-бравурную интонацию. Первое / третье определения (*чръленъ* / *чрълена*) – лексические повторы; первое / второе, третье / четвертое (*чръленъ* / *бѣла*; *чрълена* / *сребрено*) – антонимические пары; первое и второе подлежащие (*стягъ* / *хорюговъ*) – синонимы. Ритмическая энергия фрагмента поразительна!

На следующем этапе пути фиксируется резкая смена ритма: победили, потоптали *поганѣя полки*, получили трофеи *славы* и – успокоились. Выразительно передается общее настроение сцены концентрацией повторяющихся „медленных” звуков: гласных [а], [о], [э],

причем, заметим, в предшествующем „активном” эпизоде актуализирована энергичная неполногласная форма лексемы *храбрый*, здесь же употреблен ее полногласный – неэнергичный – вариант *хоробрый*: *Дремлетъ въ поле Ольгово хороброе гнездо. Далече залѣтело! Не было оно обидѣ порождено ни соколу, ни кречету, ни тебе, чръный воронъ, поганый половчине!* Звукоряд контекста адекватен его семантике. Вслед за этим наступает резкий ритмический перебой: в текст контрастно вплетается динамически сильный глагол „бежать”: *Гзакъ бѣжитъ сърым вѣлкомъ* (дистантный повтор; ср. с предыдущим: *половци побѣгоша*), иллюстрирующий активизацию перемещений враждебных сил.

Кульминационный момент пути – поражение полка Игорева в решающей битве со степняками. Во фрагменте, описывающем канун сражения, предвестие драматического события, ритмическая картина передается спектром полисемантических лексем, преобразованных контекстом в поэтические символы (*кровавыя зори, чръныя тучя, 4 солнца, синии млънии* и пр.), а также характерными для всех „тревожных” участков пути параллельными равночленными синтаксическими конструкциями, инструментовкой на гласный звук (*рано – кровавыя – зори – поведаютъ – моря – тотятъ – солнца; другога – тучя – идутъ – трепещутъ – грому – дождю – Дону – ту – потручяти*), анафорическими повторами (*другога – дни, – Стрибожи – стрѣлами, пороси – поля – половци, ту ся копиемъ приламати – ту ся саблямъ потручяти, отъ Дона, отъ моря, отъ всѣхъ странъ* и пр.), флексивными созвучиями (*поведаютъ – идутъ – трепещутъ, приламати – потручяти, оступиша – прегородиша – преградиша* и пр.). Заметим, что в контексте употреблен дублет *преградиша / прегородиша*. Активный неполногласный вариант соотношен с готовностью русичей вступить в бой, неэнергичная полногласная форма – с действиями половцев. Думается, вариативность дублетных лексем в данном случае обусловлена не семантическими связями, а эвфоническим согласованием *-оро-* с контекстовым „кликомъ поля” и подтекстовым „половцы”, *-ра-* с „храбрии Русици”. Семантический фактор уступил соображениям эвфонической аффектации.

Описание боя занимает в текстовом пространстве *Слова* относительно лаконичный фрагмент, в котором ритм предельно интенсифицирован. Об этом можно судить хотя бы по первой фразе, в которой сфокусированы все энергичные ритмообразующие факторы: *Съ зараниа до вечера съ вечера до свѣта* (концентрация ал-

литерационных повторов, инверсирование, резкое антонимическое противопоставление) *летятъ* („сильный” глагол) *стрѣлы каленыя, гримлютъ сабли о шеломах, трещатъ копья харалужныя* (синтаксический параллелизм инверсионных конструкций: сначала предикат, затем субъект; эфонически значимые синонимические глаголы, флексивные созвучия). Аналогична интонационно-ритмическая динамика всей сцены, семантически соответствующая драматическому накалу события поражения и гибели, с характерным нагнетанием взаимно коррелирующих ритмообразующих средств: *брата – брезе – быстрой; рано – бра-та – разлучис-та; быстрой – кровавого, бишася день / бишася другой / третьяго дни къ по-лудни-ю па-доша / по-по-и-ша / по-лего-ша / доконча-ша / до-ста / ц-ва-т-ы / т-ра-ва / д-ре-во / п-ре-клонилось*.

После эпизода поражения русской дружины повествование приобретает нейтрально-статический характер. Автор переходит от динамически-событийной части сюжета к философским и морально-этическим размышлениям и обобщениям. Изменяется пространственный масштаб изображения, горизонтальные перемещения уступают место вертикальной ориентации и, соответственно, происходит трансформация ритма.

Семантика контекстов *Слова о полку Игореве*, которые проповедуют максимы с обобщенно-философскими и нравоучительно-морализируемыми уроками поражения Новгород-Северских князей, корректирует ритмическую структуру художественного пространства произведения. Словесная ткань обретает риторическую направленность. Усложняются благодаря введению прямой речи синтаксические построения, увеличивается частотность использования длинных цепочек параллельных структур, актуализируются риторические вопросы и восклицания, императивные конструкции. Повествование сохраняет внутренний ритм и за счет непрекращающихся чередований. Так, каждый фрагмент *золотого слова* Святослава Киевского являет собой как бы отдельную *тираду* (В. И. Стеллецкий), имеющую в инициалии императивную конструкцию (*Великий княже Всеволоде!; Ты, будь Рюриче, и Давиде!; Галичкы Осмомысль Ярославле!; А ты, будь Романе, и Мстиславе* и пр.), а в финале трех из этих тирад-обращений – рефрен *за землю Русскую, за раны Игоревы, буего Святславлича!*. Насыщено *золотое слово* и синтаксическими параллелизмами: *Нѣ нечестно одолѣсте, нечестно бо кровь поганую пролиясте; переднюю славу сами похитимъ, а заднюю си сами подѣлимъ; коли соколъ въ мытѣхъ бываетъ, высоко птицъ*

взбывает; Не вая ли вои злаными шеломи по крови плаваши? Не вая ли храбрая дружина рыкают аки тури? и пр. Приведенные примеры иллюстрируют активное употребление флексивных звуковых повторов. Не менее интенсивно – зачастую просто поразительно красиво! – чередование „срединных” фонических соответствий, иногда инверсионное: *Кають князя Игоря, уже погрузи жиръ во дне Каялы; высьде изъ сѣдла; половци сулицы своя повергоша – по Роси и по Сули гради подъяиша; Коли соколъ въ мытехъ бываетъ, высоко птицъ взбываетъ; се у Римъ кричатъ подъ саблями половецкыми – а Володимиръ подъ ранами.*

Особо следует сказать о поэтическом феномене плача Ярославны. Монолог княгини – это эмоционально-страстное, экстатическое моление-закливание обожествляемых сил Природы. Ритмический рисунок плача, на первый взгляд, неприхотлив, что обусловлено особенностями жанра, когда ритм традиционно организован посредством нагнетания синтаксически параллельных конструкций (*Чему, господине, насильно вѣши? Чему мычещи тиновѣскыя стрѣлки (...)? Чему, господине, мое веселие по ковылю развѣя; Ты пробилъ еси каменные горы (...). Ты лелѣялъ еси на себѣ Святослави носады (...);* звательной формы (*О вътре вътрило!; О, Днепре Словутицю!*); риторических восклицаний (*Всѣмъ тепло и красно еси!*); императива (*Взлелѣй, господине, мою ладу къ мнѣ*). Внутренний же накал энергии монолога сокровенно переживающей горе любящей женщины чрезвычайно высок и психологически связывает эпизод с финальной сценой физического и духовного спасения Игоря. Поэтический образ княгини во многом семиотичен: Ярославна – символ отмеченности пути Игоря, его связи с жизнью, с родным домом, родной землей. Мир Ярославны – это своеобразный микрокосм, в котором соединено предельно конкретное, интимно-личное с наиболее общим, космическим, что и нашло свое воплощение в идее любви – спасения. Плач Ярославны не нарушает последовательности пространственных горизонтальных перемещений Игоря, а органически включается в сюжетную линию, реализующую единый цельный концепт пути главного героя произведения.

Финальный отрезок пути с отмеченностью конечной точки (Киева-центра) – это сцена рискованного и дерзкого побега Игоря из половецкого плена. Преодоление трудностей пути активизирует скорость перемещений героя в пространстве, равно как и сама ситуация задает темп, убыстряя движение. Ритм соответственно вновь воскрешает чеканными строками, организованными четким синтаксическим

параллелизмом (*Прысну море полунощи; идуть сморци мглами (...). Погасоша вечеру зари; Игорь спитъ, Игорь бдитъ, Игорь мыслию поля мѣритъ; Коли Игорь соколом полѣте, тогда Влуръ влѣкомъ потече* и пр.), эвфонической инструментовкой (*трусѧ собою студену росу: претръзгоста бо своя бръзая комон*), лексическим комплексом „сильных” глаголов: кинетических (*поскочи – възвѣжесѧ – скочи – полетѣ*) и акустических (*прысну – кликну – стукну*). В целом же, динамичная картина побега Игоря из плена представлена целой серией кинетических и акустических уподоблений, призванных передать стремительность его движений в облике разных зверей и птиц. Эпизод вообще поражает неимоверным обилием параллелизмов, лексических и фонетических повторов, метафорических конструкций, которыми поэт ярко живописует и озвучивает олицетворенный мир природы. При этом имя Игоря повторено шесть раз, трижды – его титул и комонь, дважды упомянут Овлур; троекратно употреблено сравнение с волком: сначала Игоря, затем Овлура, дважды – уподобление князя традиционному соколу, „избивающему” гусей и лебедей, с которым как предметом сравнения рифмуются горностаи и белый гоголь.

Таким образом, можно сделать общий вывод: ритмичность хронотопа пути *Слова о полку Игореве* не может быть „вскрыта” на одном каком-либо уровне. Как указал Д. С. Лихачев, *она идет в самых неуловимых и трудно осознаваемых сферах – от чисто звуковых до чисто смысловых* [1983. С. 21]⁸.

S U M M A R Y

The article analyses the phenomenon of rhythm in the old Russian epic poem *Slovo o polku Igoreve*. Rhythm is one of the most important problems that arise in the analysis of the language used in the poem. The author discusses the unique polyrhythmical structure of the poem in its correlation with the poem's dynamically organized chronotope and concentrates on one of the main components of the chrotope – the road every part of which is a rhythmically structured fragment forming a completed period in the continuous flow of speech.

⁸ Д. С. Лихачев, *Поэтика...*, с. 21.