

Роберт Манн  
Независимый исследователь, Флорида, США. robertmann1185@gmail.com  
ORCID 0009-0000-5180-789X

## СВАДЕБНЫЕ МЕТАФОРЫ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»: ГЕНЕЗИС И ВОСПРИЯТИЕ

В многочисленных исследованиях «Слова о полку Игореве» недооценивается метафорический характер этой повести. Особенно ускользает от внимания специалистов свадебная образность. Текст часто рассматривают как историческую хронику, основанную частично на письменных источниках. В своих предыдущих публикациях я пытался выявить некоторые обряды и песенные мотивы, вдохновившие свадебные метафоры «Слова». В данной статье я хочу рассмотреть эти метафоры под новым углом, задаваясь вопросом, как они воспринимались бы средневековыми читателями в отличие от слушателей старой, устоявшейся традиции эпических песней. Сосредоточившись на вероятном восприятии аудитории и ожиданиях тех, кто песнь создал, можно прийти к новому пониманию генезиса этой повести.

*Ключевые слова:* «Слово о полку Игореве», метафоры, свадебная образность, эпические песни, средневековая аудитория, автор «Слова», жанр «Слова», устная традиция

В 1974 г., в ходе исследования фольклорных черт «Слова о полку Игореве», я понял, что музыкальный аккомпанемент, создаваемый соседними странами походу князя Игоря, устроен по образцу восточнославянского обряда величания участников свадебного празднества. Адресат величальной песни должен наградить певиц, опустив монеты в чашу вина, которую предлагают девушки. Если девушки недовольны награждением, они могут спеть корильную, издевательскую песню. Только «девицы» допускаются в качестве певиц. Мальчики, мужчины и замужние женщины стоят в стороне (см.: [Киреевский; Потанина, с. 55–117]). Этот древний обряд лежит в основе ряда образных мотивов «Слова». Это нагляднее всего видно там, где «готские красные девы» поют на берегу моря, позванивая русским золотом, и там, где «немцы и венецицы, греци и моравы поют славу Святославу, но кают князя Игоря», который, образно говоря, опустил русское золото в половецкие реки.

Цель этой статьи – обратить внимание на большое значение, которое имеет структура свадебных образов в «Слове». Структура и организация метафор проливают свет на процесс создания песни, на ее восприятие древнерусской аудиторией и на традицию, которая дала нам такое великолепное произведение. Не задаюсь целью доказывать свадебную подоплеку образности в «Слове». Такая аргументация уже изложена в моих предыдущих публикациях (см.: [Манн 1979; Манн 1985; Манн 1989; Манн 2005; Манн 2009]). Здесь у меня другая задача, исходя из положения, что моя теория о свадебной образности в общих чертах верна. Внимание будет сосредоточено в первую очередь на метафорах в трех эпизодах повествования: пение слав чужими народами, сон Святослава с толкованием, «дремлющее Ольгово хороброе гнездо».

Вообще говоря, любая метафора имеет по крайней мере два референта: один в «действительности», другой в воображении того, кто ее создает. Например, в изображении славения Святослава соседними народами имеется исторический референт: христиане радуются победам русских князей над «погаными половцами» и с упреком рассматривают неразумный поход Игоря. Есть и референт воображаемый, свадебный: соседние страны величают Святослава, а Игорю они поют корильные песни: «Ту Нѣмци и Венедици, ту Греци и Моравы поють славу

Святъславлю, кають Князя Игоря, иже погрузи жиръ во днѣ Каялы. Рѣкы Половецкія Рускаго злата насыпаша»<sup>1</sup>.

Когда Игорь насыпает половецкие реки золотом, референт в историческом плане – ущерб, который наносится Руси, а свадебный референт – награждение певиц. Зато не указано в данном мотиве, что песни поют именно девицы. Это мы узнаём из соответствующего мотива с «готскими красными девами»: «Уже снесся хула на хвалу; уже тресну нужда на волю; уже врѣжеса дивь на землю. Се бо Готскія красныя дѣвы вѣспѣша на брезѣ синему морю. Звоня Рускымъ златомъ, поють время Бусово, лелѣють месть Шароканю. А мы уже дружина жадни веселія»<sup>2</sup>.

Этот второй мотив позволяет нам заключить, что и первый мотив имеет своим референтом девушек, поющих песни на свадьбе. Однако во втором мотиве свадебное чередование славения и корения не так четко обрисовывается, глагол «каяти» отсутствует, труднее разглядеть свадебный референт, хотя при внимательном рассмотрении виден такой же, как в первом мотиве, переход от положительного (славения) к негативному (хулению), от старого адресата (время Бусово) к более новому (поражение Шароканя). Для нас, читателей другой эпохи, эти два параллельных мотива дополняют друг друга различными указателями свадебного референта. В первом мотиве золото опускается в образную свадебную «чашу», а во втором нет такого действия, соответствующего награждению свадебных певиц. Зато во втором девицы позванивают тем золотом, которое Игорь опустил в Каялу, так же как певицы на свадьбе позванивают монетами, полученными в чаше вина (*Каяла* – не реальный топоним, а метафора для места поражения, образ, основанный на свадебном обряде корения, хаяния, хинения) (см.: [Манн 2009, с. 11–12]).

Ни тот, ни другой мотив не дают полной картины свадебного обряда, который имели в виду создатели «Слова». Референты раздроблены, указания на них половинчатые. Мы, археологи новой эпохи, оторванные от той культуры, которая произвела на свет эту песнь, вынуждены воспроизвести ту картину через тщательное соединение и сравнение обоих пассажей.

Если бы «Слово» было написано эрудированным поэтом, тогда мы могли бы ожидать, что свадебный референт в обоих пассажах обозначался бы с большей полнотой и ясностью для читателя, сталкивающегося с такими образами впервые. Метафоры с большей наглядностью отражали бы ход мысли автора по мере того, как он продвигается, сплетая битвы и свадебное празднество. Можно было бы ожидать, чтобы в первом мотиве он уточнил, что имеет в виду девиц, вместо того, чтобы указать на девиц только во втором, параллельном пассаже. А во втором мотиве можно было бы ожидать более четкого определения пения, чтобы с большей вероятностью навести читателя на мысль о свадебной традиции пения величальных и корильных песен. Имейте в виду, что нет свидетельств ни о каком традиционном письменном жанре, к которому могло принадлежать «Слово». Если песнь писал гениальный писатель, он выдумывал на ходу, у него не было готовых литературных мотивов, он творил по-своему на каждом шагу. Когда писатель создавал первый мотив с поющими народами, он еще не имел бы точного представления о втором (с готскими девами). Поэтому, когда он писал первый мотив, он, скорее всего, не рассчитывал дообъяснять свою выдумку в другом мотиве и там выяснить, что имел в виду именно пение девушек, а не, допустим, церковный хор или толпу народа на улице.

Другими словами, структура обоих параллельных пассажей не похожа на композицию писателя, который, как обычно у писателей, творит, выдумывает и формулирует «на ходу», спонтанно и самостоятельно, слово за словом. Более того, «половинчатость» свадебных рефе-

<sup>1</sup> Здесь и далее «Слово о полку Игореве» цитируется по: [Манн 2009, с. 86–94].

<sup>2</sup> Эти параллельные мотивы имеют близкое сходство. Особое внимание нужно обратить на звуковые сходства в этих параллельных формулировках: «иже погрузи жиръ во дне Каялы» и «а мы уже дружина жадни веселія». Ввиду общей схожести двух мотивов данные звуковые параллели восходят, скорее всего, к одному общему прототипу для обоих пассажей.



рентов подразумевает аудиторию, уже ознакомившуюся с такой образностью, способную оценить свадебный подтекст даже с неполными указателями. Аудитория наверняка уже знала варианты мотива поющих народностей, чтобы уловить референт в свадебном обряде. Однако нет никаких свидетельств тому, что существовала такая читающая публика в Киевской Руси. Крайне невероятно, чтобы «Слово» было *написано* для публики, которая уже *читала* подобные эпические произведения и уже ознакомилась с такими письменными произведениями раньше. Творческий процесс создателя «Слова», отсутствие подобных письменных памятников киевского периода и сложность для читателя в улавливании свадебной канвы, подсказанной метафорически, иногда по частицам, показывают, что «Слово» возникло в рамках широко известной устной традиции.

Наряду с «половинчатостью» свадебных образов есть и загадки и несурзицы, которые озадачили бы древнерусского *читателя*, впервые сталкивающегося с такими метафорами. Например, христианские страны укоряют Игоря за то, что растранижил народное богатство, опустив его на дно Каялы. Откуда, можно спросить, читатель знает, что такое Каяла, где она течет, в какое море она впадает? Потом *читатель* читает, что Игорь опустил много золота в половецкие реки. Полагаю, что древнерусский читатель отреагировал бы так: это же гениально! Но какое отношение имеет Каяла к половецким рекам? Но Бог с ней, с Каялой-то. Если, допустим, *читатель* какими-то неисповедимыми путями Господними понимает, что такое Каяла и какое отношение она имеет к половцам, и хорошо улавливает свадебный референт в переходе от величания к хаянию, он все-таки спросил бы: почему никто не награждает певиц? Так оно полагается на свадьбе: награждают девушек, которые поют песню, а не каких-то девиц из далекого села, которые сидят дома у своего веретена, прислушавшись к вою бури. Древнерусский *читатель* возразил бы, хотя бы мысленно: кают за то, что мало дал, а не за то, что давал посторонним. Разве половцы тоже поют? На свадьбах поют хаяние за скупость, а не из зависти к другим девушкам, которые ничего не поют, но получают в свою чашу большой куш<sup>3</sup>. А тут получают русское золото половцы, которые ничего не поют. Такие загадки и, казалось бы, нелогичные сдвиги не допускались бы *писателем*, создававшим свою поэму по ходу собственной логики. Эти шероховатости явно допускались в результате вековечной устной традиции жонглирования образами, применения их к всё новым контекстам. Это были формульные трафареты, облегчавшие песнотворцам задачу составлять с плеча плавное повествование. При адаптации к новым условиям могли вкрасться всякие проблематичные детали, на которые слушатели не обращали особого внимания. Они ведь понимали эти образы, ценили метафоричность, знали, что главное – лепота и звучание песни. Главное было не в строгой логичности всех нюансов – логичность, которая практически исключалась унаследованной формульной техникой составления песней.

Еще один пример «половинчатости» указателей свадебного референта представляют два пассажа, относящихся к голосам свадебных певиц:

«Уныша бо градомъ забралы, Унылы голоси,  
а веселие пониче, пониче веселие».

Современный читатель может задуматься: а что подсказало первую метафору с унывшими забралами? Разве народ ликовал на забралах до тех пор, пока Игоревое войско не разгромили? Являлось ли это распространенным приемом ссылаться на забрала города, имея в виду жителей города? А когда мы сравним вторую метафору, которая находится в самом конце повести, выясняется, что унывшие забрала имеют своим референтом унывшие голоса свадебных певиц. Это

<sup>3</sup> Впоследствии мы видим «готских красных дев», позванивающих русским золотом на берегу моря. Создается впечатление, что золото, опущенное в половецкие реки, утекло в море, где готские девы его подбирают. Но при прочтении первого мотива с немцами и венецианцами *читатель* мог бы смущаться картиной, представленной автором. Более того, нечаянно создается ситуация, где две группы девушек состязаются за награждение, а это – отступление от свадебных обычаев.



видно из того, что вторая метафора, явно связанная с первой, соблюдает лексические нормы языка, тогда как первая их нарушает. Первый вариант в большей степени метафоричен. «Уняли голоса» – нормальная, прозаичная формулировка языка; «уняли забрала» – ненормально. Первый вариант, с забралами, берет второй, с голосами, и поднимает на более высокую степень метафоричности. Чтобы уловить свадебный референт первой метафоры, аудитория должна уже знать вторую метафору или же подобные образы со свадебными референтами. Более того, маловероятно, чтобы *писатель*, пытаясь передать горе поражения через приунывшие голоса певиц, предоставил бы в первом варианте такие скудные намеки на это. *Читателю* связь забрал с голосами станет ясной намного позже. Если бы «Слово» сочинил писатель, тогда он действительно наслаждался созданием головоломок для элитных читателей.

А что важнее, порядок размещения данных мотивов показывает, что создатель «Слова» уже знал второй мотив, когда создал первую метафору, то есть второй мотив и, по всей вероятности, первый были готовыми формулами в репертуаре того, кто сочинил песнь, – типичный признак устной композиции эпического певца, отличающейся от техники *писателя*, который сочиняет без такого обилия готовых соединений слов.

Плачу Ярославны предшествует метафора с копиями, поющими на Дунае: «Копія поють на Дунаи. Ярославнынъ гласъ [ся] слышитъ...» Под самый конец повести поют на Дунае девицы, празднуя возвращение Игоря из плена: «Дѣвици поють на Дунаи. Вьются голоси чрезъ море до Кіева». В обоих случаях намечается переход от пения к голосам (или голосу). Подобно метафорам с глаголом «уныша»/«уняли», второй вариант послужил основой для первого. Первый – в большей степени метафоричен; копия на самом деле не «поют», тогда как девицы действительно поют. *Создатель «Слова» знал второй мотив до того, как включил в повесть первый*, в котором копия заменяют девиц. Опять-таки мы имеем дело с формульной композицией, а не с творческим процессом, типичным для писателей, которые изобретают на ходу. Создатель «Слова» строил текст с помощью готовых сборных компонентов, которые он приспособлял к новым контекстам. В первом варианте он не дает указателей свадебного референта. Читатели XIX и XX вв. не поняли связь между этими двумя мотивами; предполагаемые *читатели* киевского периода вряд ли поняли бы, если бы песнь сочинил какой-либо гениальный писатель. «Слово» создано было для аудитории, которая хорошо знала образность этого типа. Певец знал, что его слушатели не нуждались в лишних подсказках.

В конце повести страны и грады ликуют при возвращении Игоря и поют славы русским князьям: «Игорь ѣдетъ по Боричеву къ Святѣй Богородици Пирогощей. Страны ради, гради весели, пѣвшие пѣснь старымъ Княземъ, а по томъ молодымъ. Пѣти: Слава Игорю Святѣславличю...»

Теперь страны поют славу Игорю так же, как раньше прославляли Святослава. К ним примыкают города, у которых ранее унывали забрала. Читатели нашего времени вряд ли распознают свадебную обрядность, лежавшую в основе этого мотива. Однако при внимательном рассмотрении видно, что данный мотив вытекает из той же образной системы, которая дала поющие страны и города, упоминаемые раньше. На этот раз певец прямо ссылается на обычай обращаться к величаемым *по старшинству*, что отражалось в предыдущих мотивах с готами и с немцами. Если бы концовку повести создал писатель с желанием продолжить свадебную образность, он бы нагляднее обозначил схожесть со свадьбой. Но если данный мотив является одним из старых трафаретных способов заканчивать эпическую песнь, применяемых певцами к событиям, уже отдаленным от основной концепции «свадьба/битва», тогда нечеткость свадебного референта понятна<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Кажется, что в свадебный образ вкрадывается образ, подсказанный весенними и летними обрядами свивания венков (например, Троицын день), когда девушки кидают венки на воду. По народному поверью тот, кто найдет венок, окажется женихом той девушки, которая венок свила. Голоса девиц, поющих у Дуная, *вьются через море* до

В свадебной образности «Слова» отсутствует та логичная последовательность, которую можно ожидать у индивидуального писателя, придумывающего, как обычно у писателей, метафоры по ходу своей работы. В метафорах «Слова» есть и обмены ролями. Например, когда Игорь собирается в поход, он горит страстью к славе («спала князю ум похоти») и желанием «испити шеломам Дону» подобно тому, как жених желает пить свадебное вино. Первая схватка с половцами приходится на пятницу и изображается с оглядкой на традиционный пятничный обряд, когда жених со сватами приносит дары в дом невесты и получает ответные подарки. Языком народных песен жених «мосты мостит» своими подарками. В песнях различного жанра речь идет о дороге, проторенной и протоптанной женихом или ухажером. Русские войска мостят мосты в первую очередь тканями, так же как и жених в песнях и в самом обряде рукобитья [Манн 1989, р. 66–67]. Однако вдруг песенный мотив для изображения невесты применяется к Игореву войску, только что представленному в роли жениха: «Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо далече залетѣло; не было [в]ъ обидѣ порождено, ни соколу, ни кречету, ни тебѣ чръный воронъ, поганый Половчине».

В свадебной песне, широко известной в различных вариантах, невесту символизирует птица, которую соколы, кречеты или ястребы (дружина или семья жениха) похищают в ночи:

«Как вечер перепелица,  
 Как вечер золотокрылая  
 Во саду перепелила.  
 Как поутру не рано  
 Вдруг не слышна ее стало.  
 Сокола прилетали,  
 Ее силою взяли.  
 И с большой-большой охотою  
 Ее соколу в когти дали.  
 Еще ясног учили:  
 – Ты владей нашей перепелкой,  
 Не давай ее в обиду  
 Ни соколам, ни воронам,  
 Никаким злым кукушкам» [Потанина, № 318, 319].

Маловероятно, чтобы без оговорок или какого-либо объяснения писатель навязал читателю такой внезапный переход в метафорической роли русского войска – был жених, а вдруг стал невестой! Это даже при предположении, что читатель понимает, что воюющие стороны вдруг обменялись ролями. Сдвиг логичен, поскольку русских вот-вот разгромят, а побежденная армия, как правило, ассоциируется с невестой, которая играет пассивную роль несчастной жертвы. Однако такой скачок может озадачить *читателей*, не встречавших таких неожиданных переходов в других военных повестях. Писатель удержался бы от такого переворота, если он не уверен, что

---

Киева, где Игорь въезжает в город, поднимаясь к Богородице. Стоит упомянуть точки соприкосновения между девицами на Дунае и Ярославной, которая в своем плаче говорит о полете по Дунаю к мужу. Повествователь рассматривает Дунай как предел территории отца Ярославны. Игорь женился на Ярославне (его второй жене) всего за год до похода 1185 г. И плач Ярославны, и мотив с дунайскими девицами отражают стремления молодой женщины воссоединиться с суженым-ряженым. Нельзя предлагать хорошо обоснованный аргумент, но задаюсь вопросом: слышно ли в «Слове» эхо песен, связанных каким-то образом со свадьбой Игоря и Ярославны? Как бы там ни было, смешение образов отражает устную традицию, где песнотворцы имеют в своем распоряжении большое количество трафаретных мотивов, иногда очень близких друг к другу по содержанию, но все-таки основанных на отдельных явлениях. В отличие от певца с арсеналом готовых трафаретов, писатель стремится прямо к своей цели, сосредоточивается на одном. Он не склонен отступать от своей мысли, примешивая посторонние элементы в воображаемую им картину.



читатели понимают образные роли (свадебный референт) и значение переворота ролей. Такие резкие скачки свидетельствуют о длительном знакомстве с тем стилем, каким создано «Слово».

Более того, предупреждение, будто «Ольгово хороброе гнездо» не предназначено быть разгромленным, не сбывается. Гнездо искромсали в пух и прах. Если бы этот мотив не был традиционной условностью, *читатели*, столкнувшись с ним впервые, могли бы немного расстроиться ложным сигналом, который ввел их в заблуждение, давая понять, что русскому войску суждено победить или, по меньшей мере, сыграть битву вничью. А мы, читатели другой эпохи, сознавая скудость своих знаний этой древней эпической традиции, не приписываем такому противоречию особого значения. Мало ли больших загадок в «Слове» без этого пустяка! Зато этот пустяк помогает раскрыть традицию, которая породила данный мотив. Птицу, символизирующую в свадебной песне невесту, уносят, побеждают. Для слушателей в Древней Руси свадебный референт был ясен, он давал понять, что русское войско обречено на поражение. Песнотворец мог не беспокоиться, что ложное предупреждение «поганому половчину» собьет слушателей с толку. Они знали свадебную песню и понимали, что предупреждение черному ворону – просто интересная переработка песенной реплики<sup>5</sup>.

Ассоциации с невестой в изображении русской стороны продолжают в пересказе сновидения у Святослава, которое якобы информирует великого князя о поражении Игоревых войска: «А Святъславь мутенъ сонъ видѣ въ Кіевѣ на горахъ си ночь съ вечера одѣвахъте мя, рече, чръною паполомою, на кровати тисовѣ. Чръпахуть ми синее вино съ трудомъ смѣшено; сыпахутьми тѣщими тулы поганыхъ тльковинъ великий женчюгъ на лоно, и нѣгують мя; уже дьскы безъ кнѣса в моемъ теремѣ златовръсѣмъ. Всю ночь съ вечера босуви врани възграяху, у Пльсньска на болони бѣша дєбрь Кисаню, и не сошлю къ синему морю».

Как я давно отмечал [Mann 1979; Mann 1989; Mann 2005, p. 168–175], все приметы, увиденные Святославом во сне, основаны на приметах, увиденных невестой в свадебной песне. В сновидениях песен невесте снятся подарки, принесенные сватами от жениха: золото, жемчуг, ткани, вино. Части отчего дома отпадают – символ ее скорого отъезда из семейного очага. Птицы в сновидениях невесты символизируют различных участников свадебного обряда или членов семьи жениха. А Святославу снится посольство от половцев, которое приносит ему жемчуг и вино. Центральная балка исчезла в его златоверхом тереме. Его «негуют» и окутывают в черный саван на тисовой кровати. Саван – зловещая вариация тканей, принесенных сватами, а упоминание о «неге» восходит к песням и причитаниям, в которых невеста оплакивает потерю «неги матушкиной».

Прочитую некоторые из многочисленных песен с параллелями к приметам во сне Святослава [Mann 2005, p. 168–173]:

«Разгадай-ка, мая мамынька,  
Мой диўный сон,  
Што мне снилася сяводни у ва снях:  
Прилитали ясны сокылы,  
Яны садились на вакошичку,  
На сиребрину рѣшетачку,  
Яны рассыпали крупен земчуг,  
Распухли яны чорный шоўк.  
– Ты, дитя мае Марьюшка,  
Ясны сокалы – то сваты мае;

---

<sup>5</sup> Рождение невесты – частая тема в обрядовых песнях, тогда как рождение целого «гнезда» Олега – не обыкновенная формулировка. Возможно, что фраза «не было оно обиде порождено» – переработка сходных слов, относящихся к рождению невесты в древнем варианте данного мотива.



Крупен жемчуг – горьки слезаньки,  
 Чорный шоўк – каса русая твая» [Добровольский, с. 217, № 522].  
 «– Матечка мая радная, диўный сон я видзѣла,  
 Вылѣцѣли сивыѣ галубы,  
 Чорны шоўк развѣрцили,  
 Бочку вина выкацили.  
 – Дзѣцятка маіо радноѣ:  
 Сивые галубы, то сваты тваѣ,  
 Чорны шоўк, коски твае,  
 Бочка вина, то слозки твоѣ» [Манн 1989, р. 51].

Вместо ткани для шитья приносят Святославу саван, вместо «зелена вина» свадебных обрядов ему черпают «синее вино», смешанное с горем. Во сне Святослава, так же как в свадебных песнях о сновидениях невесты, жемчуг ассоциируется со слезами, но вместо жениха жемчуг приносит посольство от половецких победителей. В свадебных песнях, как уже было отмечено, отчий дом распадается, предзнаменуя разлуку с домом и с девичьей жизнью:

«Мне не много ночесь спалося,  
 Мне во снях грозно казалося:  
 Будто ночесь во темной ноченьке,  
 Что у вас, мои родители,  
 Что у вас, мои сердечные,  
 Все тыночки раскатилися,  
 Все столбы да пошатилися,  
 С теремов верхи повынесло» [Рыбников, т. 3, с. 97].

Все эти приметы – саван, жемчуг, вино, пропавшая балка – имеют в своей основе предметы в песне о сновидении невесты.

В одном месте, которое кажется дефектным, Святослав ссылается на грающих воронов у Плесенска (топоним, созвучный с глаголом «плескати»): «босуви врани възгряяху у Плѣснѣска на болони». Вороны («босуви врани») стоят в паре с загадочной фразой «бѣша дєбрь Кисаню», после чего следует упоминание о море: «и не сошлю кѣ синему морю». Вскоре потом, в толковании сна боярами, выясняется, что вороны, «възгрявшие» у Плесенска, – это готские красные девы, «въспєвшие» на берегу синего моря, приблизительно там, где Обида побежденного русского войска *въсплескала* лебедиными крылами на синем море у Дону. Загадочные «босуви врани» наверняка относятся к славению победителей древнего Боза (время Бусово), а головоломка «бѣша дєбрь Кисаню» является, скорее всего, запутанной фразой про Шарокана, о котором готские девушки поют после Боза. И наконец, благодаря эпитету «синее» для вина в сновидении Святослава, выясняется, что «синее вино», которое черпают Святославу, относится к синему морю, где поют готские красные девы. Синее море тут – образное вино свадебного обряда, подобно Каяле и половецким рекам, которые Игорь насыпал русским золотом<sup>6</sup>.

Сон Святослава представляет ряд сложностей, которые свидетельствуют о длительной устной традиции использования свадебной образности. Вызывает вопросы применение мотива

<sup>6</sup> Позванивание русским золотом у готских девиц – одна из подсказок «плескания» золота русскими женщинами в повестях о Куликовской битве (в Задонщине): «Уже жены рускыя въсплескаша татарским златом». Эта позднейшая формулировка – сплав трех формулировок, попавших в «Слово»: звоня русским златом, «жены рускыя въсплакшася», и «плеск», намекаемый во сне Святослава. Еще надо учесть плескание воды лебедем Обидой на синем моря у Дона, в том регионе, где обитали готы. Своим плеском Обида разбудила жирные времена, благоденствие. Сложную цепь ассоциаций, приведшую к формулировке Куликовского цикла, вряд ли можно приписать писателю, работающему с письменными текстами. Она скорее восходит к жонглированию знакомыми формулами у певцов, которые приспособливают образ к контексту новой битвы (см.: [Манн 2005, р. 287–293]).



сна к великому князю, а не к Игорю Святославичу, чья судьба является главным предметом этого сна. Укутывание Святослава в черный саван, казалось бы, должно предвещать его собственную смерть, как в сновидении древлянского князя Мала по варианту легенды о трех случаях мести княгини Ольги, попавшему в Переяславль-Суздальскую летопись<sup>7</sup>. Пропавшая ключевая балка в тереме великого князя тоже должна по логике означать гибель самого Святослава. Однако древнерусские слушатели прощают создателям повести все эти шероховатости, понимая, что при работе с трафаретными мотивами для создания песней стопроцентная последовательность невозможна. Нелогичность восходит к старым формульным образцам, используемым песнотворцами; писатель же не опирается на такие трафареты, он свободен от них и будет писать последовательнее, логичнее. Сон Святослава сочинили певцы, а не писатель.

Изображение Святослава в метафорической роли невесты продолжается и после толкования его сна боярами. Подобно тому, как в традиционных причитаниях невеста упрекает родителей за то, что ее выдают рано, Святослав обращается сначала к двум братьям Игорю и Всеволоду, упрекая их в том, что рано начали половецкую землю «цвелити» мечами (см.: [Манн 2009, с. 21–24]): «Тогда Великий Святславъ изрони злато слово слезами смѣшено, и рече: о моя сыновья Игорю и Всеволоде! рано еста начала Половецкую землю мечи цвѣлити, а себѣ славы искати. Нѣ нечестно одолѣсте: нечестно бо кровь поганую проліясте. Ваю храбрая сердца въ жестоцемъ харалузѣ скована, а въ буести закалена. Се ли створисте моей сребреней сѣдинѣ!»

На русском Севере традиции причитаний были особенно развиты. В первую очередь нужно было ввести невесту в подходящее состояние, чтобы она стала оплакивать свою горькую судьбину. Такой момент в ритуале назывался «квелить невесту» (или «клевить») – северный вариант глагола «цвелити», использованного Святославом [Манн 2009, с. 21–24; Mann 2005, p. 178–179]. Он упрекает двух князей в том, что у них сердца жестоки: скованы в харалужной стали и закалены в буести. Разновидности свадебного мотива, подсказавшего этот образ, уцелели в записях плачей, где невеста укоряет родителей:

«– Ты родимый батюшка,  
... Не пропей меня молоду,  
Мою русую косоньку,  
Мою девью красоту  
На чужу дальню сторону  
Ко чужому чуженину!  
... У родимого батюшка  
У его сердце каменно,  
В золезо сковано,  
В булате сварено» [Шейн, № 1554].  
«Ретивое сердце каменно,  
Да вот скопаль сердце зажимано,

---

<sup>7</sup> В повести о трех случаях мести княгини Ольги, пересказанной в Повести временных лет, древлянскому князю Малу снится, что ему приносят в ладью одеяла, праздничное одеяние, расшитое жемчугом. Он думает, что всё это предвещает его свадьбу с Ольгой, но оказывается, что сон предсказывает его смерть и разгром его войск. Ладья не свадебная, а похоронная; черные одеяла – саван; а червленая одежда с жемчугом – кровь и слезы. Мотив сновидения имеется только в Переяславль-Суздальской летописи и отсутствует в других сводах (см.: [Оболенский, с. 11; Лихачев 1950, с. 297]). Мотив сновидения в летописи отличается от сна Святослава тем, что, строго говоря, летописный мотив не метафора, а просто непонятые приметы. Свадьба и смерть – два возможных толкования примет, а Мал ошибается в своей интерпретации, тогда как Святослав, по-видимому, осознает связь всех примет со смертью войск и поражением русских князей. Свадьба – не реальная возможность, как у Мала, а просто поэтический образ для художественного воплощения этого сна. Свадебные аллюзии в «Слове» – метафора (за исключением диалога Гзака и Кончака о браке Игоревича с половецкой девицей). Оба мотива обыгрывают точки соприкосновения свадьбы со смертью и похоронами. Мотив, попавший в летопись, так же как и сон Святослава, скорее всего, подсказали сновидения невесты в свадебных песнях.

Дак во булате сердце сковано» [Мохирев, Харков, Браз, с. 161].

Святослав «изрони золото слово», с примешанными слезами. Нетрудно заметить, что слово «слезы» просится в дополнения к глаголу «ронять»/«изронить»<sup>8</sup>. Удивительная метафора в «Слове» построена по образцу свадебного мотива, в котором невеста роняет слезы через золото, жемчуг и вино, принесенные сватами (см.: [Манн 1989, р. 53–55; Манн 2009, с. 176–177]). (Тот же свадебный мотив лежит в основе параллельного пассажа, в котором Изяслав «изрони жемчужную душу из храбра тела чрез золото ожерелье» после того, как его притрепали (ласкали) литовскими мечами.) Песенные формулы, которые отражаются в метафоре о «золотом слове», уцелели в лирических песнях о горькой участи молодой жены, которую не утешает богатство мужа, она тоскует по матушке и отчому дому:

«Через золото сами слезы катятся,  
 Чрез жемчужное ожерельице...  
 Но чрез золото, родна, часто слезы текут,  
 Через крупный жемчуг ручьем катятся...  
 Через чай я слезы лью,  
 Через золото роню» [Манн 1989, р. 53–55].

Святослав выражает свою горечь перетасованными формулами из свадебных песен и плачей. Видное место в заклинаниях невесты и в песнях о ней занимает ее русая коса, знак девичества, которую она теряет, выходя замуж:

«Уж вы милые подружечки,  
 Порядовные соседушки,  
 Уж вы что да наделали,  
 Мои русы волосы да растрепали,  
 Мою русу косу расплетали.  
 А куда вы меня снаряжаете,  
 Куда вы меня сподобляете?» [Обрядовая поэзия Пинежья, № 50, с. 48].

Святослав заключает свои плачевные упреки Игорю и Всеволоду словами «Се ли створисте моеи сребренеи седине!» Как и со многими образами «Слова», хочется понять, откуда взялась такая замечательная метафора. Как мне кажется, прилагательное «сребренеи» намекает на ответ. Слово «седина» уже определяет цвет волос у Святослава; добавление прилагательного для второго цвета граничит с избыточностью. Думаю, что прилагательное подсказал постоянный эпитет «руссая» в формуле «руссая коса». Метафора Святослава – переработка свадебной формулы типа «\*Се ли сътвориста моеи русои косе!». Восклицание Святослава, что времена перевернулись наизнанку («Наниче ся години обратиша!»), восходит, вероятно, к повсеместному обычаю переворачивать кожу или шубу – обрядность, упоминаемая и в описаниях и протоколах царских свадеб. В народе этот обычай чаще всего практиковался, когда новобрачный «князь» с невестой подъезжали к воротам женихова дома, где мать жениха встречала в шубе, надетой наизнанку [Манн 2005, р. 182].

Мне кажется, что гипотетические читатели XII–XIII вв. могли бы понять свадебный фон для всех этих образов – за исключением метафоры «изрони золото слово». Другие (поворачивание времен наизнанку, оплакивание волос, метафора о жестоких сердцах) имеют довольно легко узнаваемую схожесть с формулами, которые за ними стоят. Зато читатель вряд ли уловил бы свадебную формулу, подсказанную метафорой «изрони золото слово с слезами смешено». Формула слишком перетасована для читателей. А мы, читатели нового мира, разбираемся только через сравнение с позднейшим изображением смерти Изяслава, «изронившего жемчужную

<sup>8</sup> Самые стабильные дополнения к глаголу «ронять» в фольклоре, мне кажется, «слезы» и «перья».



душу чрез злато ожерелие». Данный образ уловим только для слушателей песней, постоянно создаваемых в рамках старой формульной традиции. Более того, напрашивается мысль, что акустические черты этой образности (ритм и мелодия) служили дополнительными – может быть, главными – указаниями свадебного референта.

После обращения невесты к родителям принято, чтобы она обратилась к брату, жалуясь, что он ее не защитил от злого разлучника-жениха. Потом она обращается к другим участникам ритуала по старшинству, умоляя о помощи. Подобно этому, после обращения к Игорю и Всеволоду Святослав сетует об отсутствии брата Ярослава и обращается к другим князьям, начиная со старшего, Всеволода. Три самых видных из этих князей – Всеволод (род. в 1094 г.), галицкий «Осмомысл» Ярослав (род. в 1119 г.) и Роман Мстиславич (род. в 1160 г.) – адресуются по старшинству, но два остальных воззвания к двум группам князей отступают от этой последовательности.

Повторные призывы Святослава «загородить поля ворота», может быть, подсказаны свадебным обычаем загораживать ворота жениху с дружиной, когда они приезжают за невестой. Одна маленькая деталь в Ипатьевской летописи делает эту гипотезу очень вероятной. В статье о походе 1185 г. мы читаем, что Святослав, узнав о поражении Игоря, «утер слезы и рече: О любя мои братья и сынове и мужи земли Русское! Дал ми Бог притомити поганья, но не воздержавше унос(т)и отвориша ворота на Русскую землю» [ПСРЛ, стб. 645]. Близкое соседство метафоры «отвориша ворота» с упоминанием о слезах, скорее всего, отражает ассоциации ворот с изображением Святослава в роли плачущей невесты. Летописная статья основана на эпической песни, близкой к нашему варианту «Слова», но отличной от него. Возможно, что в том варианте метафора с воротами использовалась в той части, которую мы называем «золотое слово». В обращениях Святослава к удельным князьям, кроме призыва загородить поля ворота, я не вижу других следов свадебных текстов, в отличие от обилия свадебных формул в обращении Святослава к Игорю и Всеволоду. Свадебный обряд, с последовательным обращением невесты к другим персонажам по очереди, составляет обрамление для молитв, но уступает место чисто эпическим мотивам и мотивам, восходящим к традиционным заклинаниям. Сомнительно, чтобы предполагаемые *читатели* в Древней Руси поняли свадебное обрамление для воззваний Святослава. Поняли бы, только если такая структура уже была широко известным трафаретом в старой традиции переплетения эпических событий со свадебной обрядностью.

Метафора, которая вводит «золотое слово» великого князя, тесно связана с метафорой для смерти Изяслава Васильковича: «Единъ же изрони жемчюжну душу изъ храбра тела чрезъ злато ожерелие». Ср.: «Святославъ изрони злато слово слезами смешено...» Образцом для обеих метафор послужил песенный мотив, в котором невеста роняет слезы через золото, вино и жемчужное ожерелье, принесенные сватами [Mann 1989, p. 53–55; Манн 2009, с. 25–26].

Примыкающие метафоры, в которых Изяслава *притрепали* (поласкали) литовские мечи на кровавой траве под черлеными щитами, тоже указывают на свадебный референт: брачное ложе. Далее упоминание о любимой девушке на кровати (место, по-видимому, дефектно: «[ак] и съ хотию на кровать») подкрепляет такой вывод, несмотря на то, что фраза кажется неполной. Все-таки трудно себе представить, каким образом *читатели* гениальной поэмы, возникшей спонтанно и вне рамок какой-либо жанровой традиции, могли бы понять свадебные ассоциации метафоры с жемчужной душой. Как мог *читатель* понять, что этот образ имеет тот же источник, что и «золотое слово» Святослава? У читателя не было опыта с такими переработками свадебной лирики. Откуда он бы знал, что автор перетасовывает слова из народной песни? Перетасовка слишком радикальна, песенный источник был бы для него неузнаваем. Он был беспомощен, подобно нашим современным читателям. Метафору с жемчужной душой Изяслава мог понять



и оценить только *слушатель* в древней традиции комплектования эпических песней из знакомых трафаретных мотивов, которые песнотворцы приспособляли к новым реалиям.

Если присмотреться поглубже к каждой метафоре «Слова», становится очевидным, что вся эта замечательная образность была создана в рамках древней традиции, где и для создателей песней, и для их слушателей такие метафоры были привычным, всем знакомым приемом. Ввиду отсутствия каких-либо свидетельств такой письменной традиции в Киевской Руси нужно заключить, что традиция, породившая «Слово», была устной и создатель «Слова», наряду с песнотворцами Бояном и Ходыной, был представителем этой устной традиции. А поскольку Боян и Ходына называются «Святославими песнотворцами», нет сомнения, что эпическим певцам покровительствовали князья. Можно полагать, что эпические песни и поэтические мотивы этой формульной традиции также создавались и передавались среди княжеских дружин и певцов низших слоев населения. Ведь если есть элита, должны быть и рядовые. Традиция, которая дала нам «Слово», вряд ли возникла и хранилась исключительно среди узкой элиты. Скорее всего, была широкая гамма певцов, которые в течение столетий изобретали и шлифовали звук и образы, чтобы получить такую красоту, какую мы находим в единственном уцелевшем тексте одной из их песней. Кажется вероятным, что одни из искуснейших певцов нашли покровительство у князей, но, как известно, самая яркая свеча не всегда попадает в канделябр.

Наряду с близким знакомством с традиционными формулами и мотивами, была еще одна черта песни, которая помогала слушателям понять аллюзии на свадебную лирику. В словах эпической песни слышен был отголосок ритма и мелодий песен и причитаний, которые подсказали образность. В разное время у исследователей, начиная с работы Ф. Е. Корша, были попытки определить единый ритм в «Слове», но фольклорные параллели показывают, что ритмика разнообразная. К примеру, изображение «Ольгова хороброго гнезда» отражает ритм свадебной песни, послужившей основой данного мотива, как свидетельствуют фольклорные записи:

«Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо далече залетѣло; не было [в]ѣ обидѣ порождено, ни соколу, ни кречету, ни тебѣ чръный воронъ, поганый Половчине». –

«– Ты владей нашей перепелкой,

Не давай ее в обиду

Ни соколам, ни воронам,

Никаким злым кукушкам» [Потанина, № 318, 319].

Буй тур Всеволод хвалит своих курян длинным рядом рифмующихся метафор, в котором четко слышится эхо величальных песен, лежавших в основе речи Всеволода<sup>9</sup>:

«И рече ему Буй Туръ Всеволодь: одинъ братъ, одинъ свѣтъ свѣтлый ты Игорю, оба есвѣ Святъславличя; сѣдлай, брате, свои бръзьи комони, а мои ти готови, осѣдлани у Курьска на переди; а мои ти Куряни свѣдоми къ мети,

подъ трубами повити,

подъ шеломы възлелѣяны,

конецъ копія въскрѣмлени,

пути имъ вѣдоми,

яругы имъ знаеми,

луци у нихъ напряжени,

<sup>9</sup> Остроумные речи дружки могут включать в себя формулы из разных жанров. Вполне возможно, что слова Всеволода основаны на приговорах дружки, состоявших, в частности, из хвалебных формул величальных песен (см.: [Манн 2005, р. 186–188]). Например:

<sup>а</sup> Я есть верная дружка,

<sup>б</sup> огом создана,

<sup>к</sup> нязем молодым созвана

<sup>н</sup> сюды к вам послана» [Кузнецова, Логинов, с. 151].



тули отворени,  
сабли изьострени,  
сами скачють акы сѣрыи вльци въ полѣ, ищучи себе чти, а Князю славѣ». –  
«У меня свет гостейка,  
(имя и отчество)  
Во любви позвана,  
Во чести посожена,  
Хорошо снаряжена:  
Сережки яхонты,  
Лице рагорелось,  
Монисты золоты  
Шею огрузили!» [Киреевский, № 158];  
«Как у нас была Степанида душа,  
Как у нас была Охромеевна  
Береженое дитятко:  
Со вечеренки спать кладена,  
Со заутренки возбужена,  
Колачем она выскормлена,  
Сытою она выспоена!» [Киреевский, № 186].

Музыкальные черты свадебных образов, вероятно, усиливали ассоциации с референтами в обрядовых песнях и причитаниях у слушателей, которые знали свадебные песни и плачи так же, как знали и традиционные мотивы у песнотворцев эпических повестей. Такая гипотеза напрашивается у любого исследователя, который задумался над «половинчатостью» свадебной образности в «Слове». Невольно задаешься вопросом, в какой мере просодия и музыка служили ключом к свадебным аллюзиям, мелодийными нитями, поддерживавшими метафорическую канву.

В течение двух веков мы, представители других традиций и другой эпохи, не углядели большинство свадебных аллюзий, в частности, потому, что в «Слове» метафоры, отдельно взятые, неполны, указателей свадебных референтов маловато. Мы начинаем понимать родственные метафоры, только когда сопоставляем их и изучаем на фоне традиционных народных мотивов. Древнерусская аудитория непременно должна была понимать эту «половинчатую» образность – иначе ее не использовали бы создатели повести, они подбирали бы более внятные мотивы. Для читателей нашей эпохи, отделенных от традиций древнерусского эпоса и фольклора, образность «Слова» представляет длинную вереницу головоломок. Тем не менее размещение компонентов свадебных метафор бросает свет на устный способ композиции повести, на ее восприятие у слушателей и на место устного творчества в Древней Руси. Д. С. Лихачев рассматривал «Слово» как произведение нового, гибридного жанра письменности, который основывался на устном эпосе: «Это книжное произведение, возникшее на основе устного. В “Слове” органически слиты фольклорные элементы с книжными. Характерно при этом следующее. Больше всего книжные элементы сказываются в начале “Слова”. Как будто бы автор, начав писать, не мог еще освободиться от способов и приемов литературы. Он недостаточно еще оторвался от письменной традиции. Но по мере того как он писал, он все более и более увлекался устной формой. С середины он уже не пишет, а как бы записывает некое устное произведение. Последние части “Слова”, особенно “плач Ярославны”, почти лишены книжных элементов» [Лихачев 1978, с. 21]. У меня есть ряд возражений по поводу такой гипотезы о гибридном жанре с одним уцелевшим экспонатом. Нельзя было «органически слить» устное творчество с письменным. Устная композиция у средневековых певцов имеет специфические черты формульности. Творческий процесс



основан в большей мере на готовых шаблонах, а цель этой статьи – проследить некоторые из следов такого творчества. Можно согласиться с утверждением, что вторая половина «Слова» читается как запись устной эпической песни. Данное утверждение представляло собой большой шаг вперед в науке о «Слове». Однако не вижу существенной разницы в стилях первой и второй половин текста<sup>10</sup>.

#### Источники

- Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник. СПб., 1893. Ч. 2. 443 с.  
Киреевский П. В. Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия: В 2 т. М., 1911. Т. 1. 350 с.  
Кузнецова В. П., Логинов К. К. Русская свадьба Заонежья (конец XIX – начало XX в.). Петрозаводск, 2001. 327 с.  
Мохирев И., Харков В., Браз С. Народные песни Кировской области. М., 1966. 349 с.  
Оболенский К. М. Летописец Переяславля Суздальского. М., 1851. 112 с.  
Обрядовая поэзия Пинежья: русские традиции фольклорных экспедиций МГУ в Пинежский район Архангельской области (1970–1972 гг.) / [Сост. В. Варганова, Е. Королева, Ю. Красовская и др.]; Под ред. Н. И. Савушкиной. М., 1980. 279 с.  
Потанина Р. П. Русская свадебная поэзия Сибири. Новосибирск, 1984. 263 с.  
ПСРА. СПб., 1908. Т. 2. XVI с., 938 стб., 87, IV с.  
[Рыбников П. Н.] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: В 3 т. The Hague, 1968.  
Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, легендах, сказках и т. п. СПб., 1900. Т. 1. Вып. 2. 456 с.

#### Литература

- Кулаковский Л. В. «Песнь о полку Игореве»: опыт воссоздания древнего мелоса. М., 1977. 173 с.  
Лихачев Д. С. Комментарии // Повесть временных лет. М.; Л., 1950. Ч. 2. С. 203–484.  
Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. 2-е изд., доп. Л., 1978. 360 с.  
Манн Р. Свадебные мотивы в «Слове о полку Игореве» // ТОДРА. Л., 1985. Т. 38. С. 514–519.  
Манн Р. Песнь о полку Игореве. Новые открытия. М., 2009. 100 с.  
Новоселова А. Н. Поэтика фольклора в художественной системе «Слова о полку Игореве». Дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2007. 189 с.  
Mann R. The Song of Prince Igor. Eugene, 1979. 86 p.  
Mann R. Lances Sing. A Study of the Igor Tale. Columbus, 1989. 231 p.  
Mann R. The Igor Tales and Their Folkloric Background. Karacharovo, 2005. 401 p.

#### References

- Kulakovskii, L. V. "Pesn' o polku Igoreve": opyt vossozdaniya drevnego melosa. Moscow, 1977. 173 p. (In Russ.)  
Likhachev, D. S. Kommentarii. In *Povest' vremennykh let*. Moscow; Leningrad, 1950. Part 2. Pp. 203–484. (In Russ.)  
Likhachev, D. S. "Slovo o polku Igoreve" i kul'tura ego vremeni. 2<sup>nd</sup> edition, expanded. Leningrad, 1978. 360 p. (In Russ.)  
Mann, R. The Song of Prince Igor. Eugene, 1979. 86 p.  
Mann, R. Svadebnye motivy v "Slove o polku Igoreve". In *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*. Leningrad, 1985. Vol. 38. Pp. 514–519. (In Russ.)  
Mann, R. Lances Sing. A Study of the Igor Tale. Columbus, 1989. 231 p.  
Mann, R. The Igor Tales and Their Folkloric Background. Karacharovo, 2005. 401 p.

<sup>10</sup> Среди других исследований, отстаивавших устное происхождение и исполнение «Слова», в первую очередь следует обратить особое внимание на введение к книге Л. В. Кулаковского [Кулаковский], который дает подробный обзор известных в то время особенностей «Слова», указывающих на его песенную природу (см. также: [Новоселова]).



Mann, R. *Pesn' o polku Igoreve*. *Novye otkrytiya*. Moscow, 2009. 100 p. (In Russ.)

Novoselova, A. N. *Poetika fol'klora v khudozhestvennoi sisteme "Slova o polku Igoreve"*. Dissertation for the Degree of Candidate of Philology. Vladivostok, 2007. 189 p. (In Russ.)

*Robert Mann*  
*Independent Researcher, Florida, USA*

#### WEDDING METAPHORS OF THE "SLOVO O POLKU IGOREVE": GENESIS AND PERCEPTION

The highly metaphoric nature of the "Slovo o polku Igoreve" has been underestimated in many studies of the tale. The wedding imagery has especially escaped the attention of specialists who tend to treat the tale as a historical record that drew upon written chronicles. In my previous publications I have tried to identify some of the rituals and song motifs that inspired the tale's wedding imagery. Here in this essay, I want to examine these metaphors from a new angle, asking how they would be perceived by medieval readers as opposed to listeners in an old, established tradition of epic songs. By focusing on the likely perceptions of the audience and on the expectations of the composers, one can come to a new understanding of the tale's mode of composition.

*Keywords: "Slovo o polku Igoreve", metaphors, wedding imagery, epic songs, medieval audience, author of the "Slovo", genre of the "Slovo", oral tradition*

