

Л. И. САЗОНОВА

Принцип ритмической организации в произведениях торжественного красноречия старшей поры

(«Слово о законе и благодати» Илариона,
«Похвала св. Симеону и св. Савве» Дометиана)

Отдельные произведения словесного творчества вызывают ассоциации с формами музыкальных произведений. Так, рассказы Чехова называют «сонатами», «сюитами», «ноктюрнами»;¹ о прозе Бунина пишут как о музыкальной «с переменами ритма, вариациями, переходами от одного музыкального ключа в другой»;² о Тургеневе говорят как о «музыкальном таланте».³ Подобные сравнения применяются не только к произведениям нового времени. Об одном из произведений древнерусской литературы, — о той, отличающейся особой ритмической и поэтической тональностью части «Повести о разорении Рязани Батыем», в которой описывается сожженная и разоренная татарами Рязань, — И. П. Еремин говорил в своих лекциях: «Написанная ритмической прозой, она одно из самых замечательных мест памятника. Она звучит как траурный заупокойный хорал».⁴

Ассоциации рассказа с сонатой, сюитой, ноктюрном, плача — с хоралом не случайны. В основе восприятия словесного произведения как музыкального лежат определенные принципы ритмической организации прозы.

В этом отношении древнерусская проза не только не составляет исключения, но, быть может, является гораздо более ритмичной, чем современная в целом. Ритмическое звучание некоторых памятников древнерусской литературы, а особенно таких выдающихся, как «Слово о полку Игореве», «Слово о законе и благодати» Илариона, «Моление Даниила Заточника», эстетически осознаваемо и несомненно.

В чем заключается функция ритма в древнерусской прозе? Каковы основные ритмические единицы в памятниках древнерусской письменности и каковы причины появления ритмической организации? Что представляет собой ритм не только как частное свойство отдельного древнерусского произведения, но и как явление целостное, связанное с проблемой жанра, сюжета, традиций в древнерусской литературе, с особенностями древнерус-

¹ Литературное наследство, т. 68. М., 1960, стр. 724, 732—733, 828; Д. Шостакович. Мысли о Чайковском. — Литература и искусство, 1943, 7 ноября; И. Эрнбург. Перечитывая Чехова. М., 1960, стр. 79.

² В. Катаев. Трава забвенья. М., 1967, стр. 77.

³ А. Н. Крюков. Тургенев и музыка. Музыкальные страницы жизни и творчества писателя. Л., 1963.

⁴ И. П. Еремин. Лекции по древнерусской литературе. Л., 1968, стр. 142.

ского синтаксиса? Насколько ритм используется древнерусскими книжниками сознательно для оформления словесного материала и потому может пониматься как эстетическое явление и насколько ритм возникает стихийно, случайно, существует изначально в прозе? На эти вопросы обстоятельного и однозначного ответа в научной литературе нет, поскольку данная тема не была раньше предметом специального исследования. Можно сослаться лишь на отдельные замечания, наблюдения, высказывания в трудах В. П. Адриановой-Перетц, Н. К. Гудзия, И. П. Еремина, Д. С. Лихачева, А. С. Орлова, А. Н. Робинсона, на статью В. Стеллецкого «К вопросу о ритмическом строе „Слова о полку Игореве“» и на работы К. Тарановского и А. В. Позднеева, в которых ритм древнерусских произведений рассматривается не как свойство прозы, а как свойство древней формы славянского стиха.

А. С. Орлова интересовал вопрос традиции ритма, на который он дал следующий ответ: «В русской феодальной книжности не было специально стихотворных жанров, а если встречались в прозе ритмичность, рифмование или „напевность“ — это шло от эпоса».⁵ В. П. Адрианова-Перетц дополняет наблюдения А. С. Орлова, замечая, что появление ритма в памятниках древнерусской литературы могло быть определено связью с книжной традицией, а не только с традицией устной поэзии.⁶ В. П. Адриановой-Перетц принадлежит также замечание о ритмической речи в «Изборнике» князя Святослава 1076 г., в русском списке Минеи 1095—1097 гг., в «Сказании о убиении Бориса и Глеба», в торжественных ораторских словах митрополита Илариона и Кирилла Туровского.⁷

И. П. Еремин говорил о ритмическом строе речи как характерной особенностью старинного торжественного красноречия.⁸ Изучая «Слово о полку Игореве», он высказал также очень важную мысль о временной инерции ритма как свойстве ритмической прозы, позволяющем отличить ее от стиха: «В результате повторов под пером автора возникал подчас не только отчетливый ритм, но в отдельных случаях и рифма (морфологическая). Отсюда, конечно, не следует, что „Слово“ написано стихами: характерная для „Слова“ временная инерция ритма, то возникающая, то снова исчезающая, — синтаксического происхождения, не упорядоченная в некую систему; она свидетельствует, что перед нами ритмическая проза».⁹

О существовании в литературе XII в. глубоко своеобразной ритмической системы, которая связана с синтаксическим построением фраз и не поддается современным стиховедческим определениям, пишет Д. С. Лихачев в связи со «Словом о полку Игореве».¹⁰

В заметке, посвященной задачам исследования стиля «Слова о полку Игореве», А. Н. Робинсон, говоря о прозаическом характере ритма «Слова», по существу ставит и задачи изучения древнерусской ритмической прозы вообще. Он считает важным анализ близких «Слову» «ритмических явлений в других произведениях древнерусской литературы (фрагменты летописи, некоторые воинские повести, произведения ораторского

⁵ А. С. Орлов. Древняя русская литература XI—XVII веков. М.—Л., 1945, стр. 342.

⁶ В. П. Адрианова-Перетц. «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII веков. Л., 1968, стр. 40.

⁷ Там же, стр. 38—39.

⁸ И. П. Еремин. Лекции по древнерусской литературе, стр. 72.

⁹ И. П. Еремин. Слово о полку Игореве. — В кн.: Художественная проза Киевской Руси XI—XIII вв. М., 1957, стр. 337.

¹⁰ Д. С. Лихачев. «Слово о полку Игореве» — героический пролог русской литературы. Л., 1967, стр. 82—83.

искусства и др.). Определить структуру ритма древнерусской прозы, — пишет А. Н. Робинсон, — означает по существу раскрыть систему всех видов повторений в ней. Система эта не может найти такого же строго схематического выражения, какое представляет собой метрика в стихосложении, потому что в основе этой системы лежат не фонетические, а синтаксические явления. Они проявляются в относительной простоте конструкций, в некоторой тенденции к однотипности расположения в них членов предложения, в тяготении к семантически обусловленному накопчиванию и симметричному размещению более или менее единообразных периодов». ¹¹

Приведенные высказывания разрозненны и имеют характер констатации отдельных фактов. Подробнее вопрос о древнерусской ритмической прозе рассматривается В. Стеллецким при изучении ритмического строя «Слова о полку Игореве». В отличие от своих предшественников, которые пробовали объяснить ритмическую природу «Слова» с помощью стихотворных размеров — амфибрахийев, трохеев, дактило-хореического гекзаметра, но так и не смогли раскрыть тайну его ритмичности, В. Стеллецкий начал изучение ритмики «Слова» на новых основаниях, а именно с точки зрения поэтического синтаксиса. Он выделяет ритмико-синтаксические единицы на основе критериев смысловой и интонационной завершенности отрезков речи и синтаксического параллелизма и делает вывод, что ритмико-синтаксические единицы в «Слове» образуют речь особого рода — ритмическую прозу. ¹² Подобный подход к изучению структуры древнерусских произведений наметился уже в статье И. П. Еремина об ораторском искусстве Кирилла Туровского, где описываются некоторые ритмообразующие принципы сочленения синтаксических конструкций в «словах» этого ротора. ¹³

Согласно другой точке зрения, выраженной в настоящее время в работах К. Тарановского и А. В. Позднеева, ритм древнерусских произведений связывается со стихотворной системой.

А. В. Позднеев находит объяснение гармонизации и ритмической организации памятников духовной и светской литературы XI—XVII вв. в том числе таких как «Слово о полку Игореве», «Слово о погибели Русской земли», «Похвала роду рязанских князей» в существовании особой, так называемой кондакарной системы стихосложения, для которой характерны, по мнению автора, следующие черты: «а) отсутствие рифмы, б) разное число слогов в стихе, хотя и ограниченное известным пределом — с 5 до 15 (16), и в) разное число ударений, хотя и имеющее известный диапазон — от 2 до 5 (6). Полагаем, — продолжает автор, — что определенное число слогов и ударений в стихе зависит от того, какой объем стихотворной фразы может быть воспроизведен одним дыханием». ¹⁴ Остается неясным, чем же все-таки определен кондакарный стих как таковой, если все конструктивные признаки — ударения, силлабика, рифмы — не имеют в нем упорядоченного характера и оказываются различными («разное число слогов в стихе», «разное число ударений») или же выступают в качестве «минус-признаков», негативных признаков

¹¹ См. ответ А. Н. Робинсона на вопрос «Какие возникают задачи дальнейшего изучения „Слова о полку Игореве“» в кн.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению. М., 1958 (IV Международный съезд славистов), стр. 44.

¹² В. Стеллецкий. К вопросу о ритмическом строе «Слова о полку Игореве». — РЛ, 1964, № 4, стр. 27—40.

¹³ И. П. Еремин. Ораторское искусство Кирилла Туровского. — В кн.: И. П. Еремин. Литература древней Руси. Л., 1968, стр. 132—143.

¹⁴ А. В. Позднеев. Стихосложение древней русской поэзии. — Scando-Slavica, t. XI, Copenhagen—Munksgaard, 1965, p. 15.

(«отсутствие рифмы»). В этом случае логичнее говорить о прозе, так как отсутствие рифмы, разное число слогов и ударений в сопоставляемых единицах текста не создают стиховой системы. Те колебания для слогов (от 5 до 15—16) и для ударений (от 2 до 5—6), которые А. В. Позднеев допускает в кондакарном стихе, не могут свидетельствовать о наличии стихотворной формы, так как в указанных пределах они не только возможны, но и типичны для прозы, тем более что, по замечанию автора, объем стихотворной фразы определяется дыханием. Представление о кондакарной системе стихосложения не проясняется и следующим рассуждением А. В. Позднеева: «Сущность этой системы стихосложения в том, что неразложимым ее звеном является смысловая единица, образующая простейшее предложение. В эту смысловую единицу входят слова: а) основные (глаголы, существительные и т. д.), несущие ударения, и б) подсобные (предлоги, союзы, наречия) — безударные — проклитики и энклитики».¹⁵ Определение слишком обобщенное: в нем отмечаются черты, присущие не только кондакарному стиху, но и всякому высказыванию вообще. Все признаки, выдвинутые А. В. Позднеевым в качестве основных, составляющих «сущность» кондакарного стиха (заметим, что А. В. Позднеев говорит не о принципах кондакарного стиха, а более неопределенно: о сущности!), являются скорее признаками не стиха, а прозы. Таким образом, понятие кондакарного стиха — терминологическая ошибка. Поэтому нельзя на том только основании, что «Слово о полку Игореве», «Похвала роду рязанских князей» тяготеют, по мнению А. В. Позднеева, к кондакарному стиху, считать форму этих произведений стихотворной.

Представление о кондакарном стихе присутствует и в интересной работе К. Тарановского.¹⁶ Выдвигая понятия молитвословного стиха и сказового, К. Тарановский рассматривает кондакарный стих как разновидность молитвословного стиха.

«Молитвословный стих, — пишет К. Тарановский, — это свободный несиллабический стих целого ряда церковных молитв и славословий... Основным определителем молитвословного стиха является система ритмических сигналов, отмечающих начало строк. В первую очередь в этой функции выступают две грамматические формы — звательная форма и повелительное наклонение, отличающиеся от всех остальных грамматических форм и образующие особый сектор в нашем языковом мышлении... Другим средством маркирования начала строки в молитвословном стихе является синтаксическая инверсия... Итак, ритмическое движение молитвословного стиха в первую очередь строится на ожидании отменченности начала строк. Особой важностью начального сигнала в молитвословном стихе объясняется тяготение этого стиха к анафорическим повторам и акростиху... Синтаксический параллелизм в молитвословном стихе является основным структурным приемом в организации текста».¹⁷

Бесспорно, что все перечисленные автором формы и фигуры создают ритмическое движение текста. Но возражения вызывают определение текстов с описанной структурой как стихотворных и подчеркнутое противопоставление их ритмической прозе. Думается, что о молитвословном стихе можно говорить как о стихе только условно, так как в образовании его не принимают участия такие конструктивные признаки стиха, как например

¹⁵ Там же, стр. 12.

¹⁶ К. Тарановский. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI—XIII вв. — В кн.: American contributions to the sixth international congress of slavists. The Hague, 1968.

¹⁷ Там же, стр. 377—379.

равное количество ударных слов в строке, паузное членение фразы, метрическая мера, анакруза, равносложные клаузулы. Если же о молитвословном стихе говорить как о стихе на основании тех признаков, которые выдвигаются К. Тарановским, то при этом допускается чрезмерно расширенное понимание стиха.

Признавая вслед за А. М. Пешковским,¹⁸ Б. В. Томашевским,¹⁹ В. М. Жирмунским,²⁰ что специфичная для стихотворного ритма «стопность» вовсе не характерна для ритмической прозы, основа которой создается другими, более крупными ритмическими, а именно синтаксическими единицами, считаю, что выдвинутые К. Тарановским фигуры в качестве стихообразующих — и повелительное наклонение, и звательные формы, и синтаксическая инверсия, и синтаксический параллелизм, — являясь единицами нестихотворной системы измерения, создают ритм не стиха, а именно прозы. Вопрос о молитвословном стихе является очень проблематичным.

Можно даже думать, что в некоторых случаях вряд ли правильно вести исследование природы ритма в направлении выяснения стихотворных форм и систем. Если стих понимать как структуру, строго организованную, определенную последовательной системой элементов стиха, то оказывается, что ни одно произведение древнерусской литературы в своей структуре не выявляет подобной системы; напротив, структура древнерусского произведения — это структура «не правил, а тенденций»²¹ (что доказывают, например, многочисленные анализы ритмического строя «Слова о полку Игореве»), отсюда ее многосистемность, сложность, сопротивление всякой унификации и канонам стиховедческих систем. Думается, появление теорий стихотворной природы древнерусских произведений оказалось возможным потому, что нередко со стихом соединялось в исследованиях представление о художественной ценности произведения. Признание стихотворных свойств памятника было равносильно и признанию его поэтичности. Другой причиной определения ритма древнерусских памятников как стихотворного явилось то, что в традиционном представлении ритм связывается только со стихом; понимаемый как показатель стихотворной формы, он противопоставляется прозе.²² Понятие же ритмической прозы, известное с античности, стало изучаться как предмет поэтики сравнительно недавно — в работах А. Белого,²³ В. М. Жирмунского,²⁴ Б. В. Томашевского.²⁵ Прочно закрепившаяся в сознании исследователей ассоциация «ритм—стих» и заставляла их искать объяснения ритмического

¹⁸ А. М. Пешковский. 1) Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы. — В кн.: А. М. Пешковский. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М.—Л., 1930, стр. 133—161; 2) Ритмика стихотворений в прозе Тургенева. — Там же, стр. 162—176.

¹⁹ Б. В. Томашевский. О стихе. Л., 1929, стр. 281.

²⁰ В. М. Жирмунский. О ритмической прозе. — РЛ, 1966, № 4.

²¹ Ср.: «Условно можно сказать, что в стихах действуют правила, а в прозе — тенденции» (Б. И. Ярхо. Ритмика как набываемого «Романа в стихах». — В кн. Ars poetica, II. Стих и проза. М., 1928, стр. 10).

²² В этом отношении характерно следующее высказывание М. М. Гиршмана (М. М. Гиршман. Стихотворная речь. — В кн.: Теория литературы. М., 1965, стр. 339): «Ритмическая проза древнерусского повествования — это еще и не стих, и не проза; в силу ощутимой ритмичности даже, пожалуй, скорее стих, чем проза». Совершенно очевидно, что ритм здесь рассматривается как неперемнная принадлежность стиха.

²³ А. Белый. О художественной прозе. — Горн, кн. 2—3, М., 1919, стр. 49—55.

²⁴ В. М. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Пб., 1921, стр. 94—95.

²⁵ Б. В. Томашевский. Ритм прозы. — В кн.: Б. В. Томашевский. О стихе. Л., 1929, стр. 254—318.

строю древнерусских произведений только в пределах стиховедческих систем.

Из приведенного здесь краткого обзора работ очевидно, что отдельные соображения о древнерусской ритмической прозе, которые можно было почерпнуть из общих курсов и специальных исследований, не претендуют на обстоятельность, а иногда носят отпечаток литературоведческого импрессионизма.

Между тем поставить и изучить проблему ритмической прозы в древнерусской литературе важно и для углубленного понимания поэтики каждого отдельного произведения, а также для того, чтобы установить, насколько «загадочен» и «уникален» ритмический строй «Слова о полку Игореве». Быть может, «загадочность» и «уникальность» лежат в пределах той «глубоко своеобразной ритмической системы, которая принадлежит своему времени — XII веку»,²⁶ но которая еще не познана. Обратиться к истокам ритма в древнерусской прозе важно также и в интересах изучения художественной прозы нового времени — Гоголя, Достоевского, Бунина, Чехова, в которой использованы в разных целях древнейшие типы ритма.

На данном этапе работы предлагается привлечь наиболее значительные в художественном отношении произведения, которые обладают заметно выраженным ритмическим строем речи и потому представляют наибольший интерес для исследования, а именно торжественные слова — «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона (которое, кстати, в специальной монографии Л. Мюллера,²⁷ посвященной «Слову», с этой точки зрения не рассматривалось) и «Похвальное слово Симеону и Савве» Доментиана, воспринявшего опыт риторства Илариона.

Что понимается под ритмической прозой и каковы принципы предлагаемого анализа?

Доминантные формальные признаки ритмической прозы могут быть выделены в сопоставлении и со стихотворной системой вообще, и с обычной «изначальной» прозой, прозой с «врожденным» ритмом.

Если ритм стиха создается, как известно, главным образом на трех уровнях: слоговом, образующем метрический ритм, стопном, образующем организацию стихотворной строки, и стиховом, образующем организацию строф, а ритм изначальной прозы не связан со специальным ритмическим заданием автора и определен либо особенностями, стихией самого языка, либо естественным эстетическим стремлением автора к гармонизации, плавности и пластичности языка, то доминантным признаком ритмической прозы является принцип синтаксической аналогии, который вызван к жизни специальным авторским заданием и выступает в тексте как эстетический элемент, как замысленная композиция текста.

И если для стиха существуют универсальные системы измерения — силлаботония, тоника, силлабика, то для ритмической прозы такой мерой является не стопа, не метр, а синтаксическое смысловое целое — единица, более объемная, имеющая множество разновидностей, вариантов синтаксических фигур. Имея в виду именно сложность законов гармонизации прозы, А. Белый сказал: «Проза — труднейшая форма поэзии».²⁸ И хотя понятие ритмической прозы известно с античной древности, оно до сих

²⁶ Д. С. Лихачев. «Слово о полку Игореве» — героический пролог русской литературы, стр. 82—83.

²⁷ L. Müller. Des Metropoliten Ilarion Lobrede auf Vladimir den Heiligen und Glaubensbekenntnis. Wiesbaden, 1962.

²⁸ А. Белый. О художественной прозе, стр. 55.

пор вызывает многочисленные споры и толкования.²⁹ Это может свидетельствовать не только о субъективности взглядов исследователей, но и об объективной сложности природы ритмической прозы. Скорее всего для ритмической прозы принципиально невозможно найти, в отличие от стиха, некую единую универсальную систему ритмических фигур и закономерностей, наложив которую на текст можно точно определить, что перед нами ритмическая проза. Можно лишь, руководствуясь принципом синтаксической аналогии, который вытекает из самой природы ритмической прозы, изучать ритмообразующие факторы — факты поэтического синтаксиса, т. е. и собственно синтаксические явления, и риторические фигуры, а иногда и сложный ассоциативно-смысловой рисунок текста.

Но даже не от формального определения ритмических факторов зависит представление о том, что есть ритмическая проза. В значительной мере оно зависит от понимания того, какую стилистическую, смысловую и эмоциональную роль выполняют ритмообразующие факторы в тексте.

Такое представление о ритмической прозе, согласно которому она изучается с точки зрения синтаксической структуры, соответствует тому пониманию проблемы, которое, как известно, существует в современной теории литературы. Определяя сущность ритмической прозы, В. М. Жирмунский писал, что ритмическая проза «построена прежде всего на художественном упорядочении синтаксических групп, на элементе повторения и синтаксического параллелизма».³⁰ Эта мысль, высказанная в начале 20-х годов, без изменений, но уже в развернутом и аргументированном виде предстает в другой работе В. М. Жирмунского (1966 г.): «Основу ритмической организации прозы, — пишет автор, — всегда образуют не звуковые повторы, а различные формы грамматико-синтаксического параллелизма, более свободного или менее связанного, поддержанного повторениями. Они образуют композиционный остов ритмической прозы».³¹ Изучение древнерусской ритмической прозы с точки зрения синтаксической организации текста оправдано и другими причинами.

Казалось бы, поскольку речь идет о ритмическом звучании текста, прежде всего необходимо приступить к выяснению фонологических закономерностей. Но поскольку древнерусская фонология пока разработана недостаточно, то возможны субъективная расстановка ударений, произвольное прочтение *ѣ* и *ь*, степень участия которых в слогообразовании не установлена; неизвестна в целом система прочтения древнерусского текста. Кроме того, списки исследуемых памятников принадлежат времени более позднему, чем то, когда они были созданы; в этих условиях трудно учесть происшедшие фонологические изменения. И вероятнее всего, ритмичностью своей организацией древнерусская проза обязана даже не фонологическим закономерностям. Древнерусские тексты воспринимаются нами как ритмические и сейчас, при современном прочтении, при современной просодии. Следовательно, дело даже не в фонологических ритмических единицах, а в каких-то иных, которые продолжают действовать и сейчас. В современном прочтении мы не воспроизводим живой системы языка XI—XIII вв., а только его графически зафиксированную систему — синтаксическую структуру. Синтаксическая структура объективна, она сохранена текстом, поэтому исключает возможность вольных интерпретаций;

²⁹ См., например, тезисы и аннотации симпозиума «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве» (Л., 1970).

³⁰ В. М. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Пгр., 1921, стр. 94—95.

³¹ В. М. Жирмунский. О ритмической прозе. — РЛ, 1966, № 4.

кроме того, в процессе движения текста во времени синтаксическая структура из всех элементов текста более консервативна, менее всего подвержена изменениям. Поэтому именно в ее изучении необходимо искать определение и решение проблемы ритма древнерусской прозы.

* * *

Торжественная ораторская проза обладает особо выявленным ритмом. Ритм в ней не происходит только из особенностей логической композиции, как это можно наблюдать в деловых «неушищренных» наставлениях дидактической прозы (например, в «Поучении к братии» Луки Жидяты). В произведениях эпидейктического красноречия ритм выступает как признак художественной речи, предусмотренный замыслом писателя — витии. Необходимость ритма в торжественной ораторской прозе обусловлена эстетикой самого жанра.

Ораторская проза древней Руси — особый вид художественной речи, который участвует в создании средневекового ансамблевого искусства, — искусства, объединяющего в условиях храмовой практики живопись, музыку, церковное действо, световое оформление. Взаимодействие всех видов искусства в акте богослужения было призвано создать эффект логического убеждения, главным образом за счет эмоционального воздействия на молящихся. Искусство слова — как один из видов ансамблевого искусства — подчинено этой же задаче. Предназначенность торжественного слова для произнесения, способного вызвать определенное настроение, приводит, таким образом, к тому, что в системе изобразительных средств ораторской прозы (аллегорических и символических описаний, специфической образности и особого поэтического словаря) ритмико-звуковой строй выступает как основной прием, с необходимостью принимая на себя функцию выразительной формы.

Другим моментом, определяющим появление ритма в торжественной прозе, являются несюжетный характер ораторской речи и ее изначальная предрасположенность к амплификации.

Ораторская речь — это всегда описание, убеждение, рассуждение на темы публицистические, нравоучительные, злободневные, это зачастую обсуждение вопросов бытия, смысла и ценности жизни, судеб государства, эсхатологии. Движение мысли в ораторской речи развивается замедленно, прерываясь в связи с сосредоточенностью на каждой отдельной мысли-теме, которая раскрывается в бесчисленных вариациях словесных форм, повторов, синтаксических параллелизмов и т. д. Таким образом, эстетика ораторского жанра, сопряженная категориям целевой направленности (функциональной предназначенности) и характеру содержательности жанра, требует ритма.

«Ни к невѣдущим бо пишемъ, нѣ прѣзвѣлиха насытъишемся сладости книжныя; не к врагомъ божиемъ иновѣрнымъ, нѣ самѣмъ сыномъ его; не к странннымъ, нѣ к наследникомъ небеснаго царства» — уже в этом своеобразном посвящении «Слова о законе и благодати» заметно стремление автора к ритмической форме как логизирующей и одновременно предрасполагающей к описанию.

«Слово» Илариона — слово тематическое. В самом заглавии уже обозначены основные темы: «О законѣ Моисѣомъ данѣмъ и о благодѣти и истинѣ Иисус-Христомъ бывшии; и како законъ отиде, благодать же и истина всю землю исполни, и въра в вся языки простресея, и до нашего языка рускаго; и похвала кагану нашему Володимеру, от него же крещени бы-

ком».³² В первой части «Слова» сопоставляются и противопоставляются две темы: «закона» и «благодати», «тени» и «истины», иудейства и христианства. Во второй части развивается тема крещения Руси. Обе части «Слова» неразрывно связаны с темой Христа, которая проходит через все произведение.

Ритмический строй первой части «Слова» отражает тематическое сопоставление и противопоставление «закона» и «благодати». Основная ритмико-синтаксическая форма здесь — сопоставительный синтаксический параллелизм и антитетический параллелизм:

Закон бо — прѣдѣтечя бѣ и слуга благодѣти и истинѣ |. Истина же и благодать — слуга будущему вѣку жизни нетлѣннѣи ||.³³

Моисѣ бо и пророци о Христовѣ пришествии повѣдааху. | Христос же и апостоли его о вѣскресении и о будущем вѣдѣ. ||

В ряду параллельных антитез раскрываются «тьень» Ветхого Завета и «истина» Нового:

И что успѣ закон? | Что ли благодать? || Прѣжде закон ти | потомъ благодать. Прѣжде стѣнь ти | потомъ истина. || Образ же закону и благодѣти — Агар и Сарра, || работнаа прѣжде ти | по томъ свободнаа. . . ||

. . . Изнесе же и Моисѣи от Синаискыа горы закон, а не благодать, | стѣнь, а не истину. ||

Тема «закона» и «благодати» не полностью ритмически оформлена. Отчетливо ритмизованные пассажи чередуются с менее ритмизованными и даже с такими, которые совсем лишены ритмической выразительности. Появление ритмической неоднородности вызвано не только тем, что в речь, в «Слово» составной частью входит связанное с библейским сюжетом повествование об Агари и Сарре, использующее динамические мотивы, которые не располагают к ритмико-синтаксическим фигурам.

Ритмическая неоднородность — значимый элемент структуры текста, сознательно допускаемый волей автора. Ритмическая неоднородность создает фон, на котором впечатление от ритмически организованного текста еще более усиливается, и одновременно она позволяет совершенно определенным образом распределить акценты в развитии темы. Как форма логического и смыслового обобщения, ритмическая организация появляется или в самых кульминационных моментах раскрытия темы, или в момент заключения, завершения темы. Тогда мысли, высказывания Илариона настолько строго ритмически организованы, что принимают форму предложения или изречения:

И родися благодать, истина, а не закон, | сын, а не раб. ||

Законное езеро прѣсѣше, | евангельскыи же источник наводни вся. ||

Яко иудейство стѣнемъ и законом оправдаашеся, а не спасаашеся, | хрѣстиани ж истиную и благодатию не оправдаются, нѣ спасаются. ||

В иудѣих бо оправдание. | В хрѣстианых же спасение. || Яко оправдание в семь мирѣ есть, | а спасение в будущем вѣдѣ. || Иудѣи бо о земленных веселяхуся, | хрѣстиани же о сущих на небесѣх. ||

³² Текст «Слова о законе и благодати» цитирую по изданию: Н. Н. Розов. Синодальный список сочинений Илариона — русского писателя XI в. — Slavia, гоґ. XXXII, сеґ. 2, Прага, 1963, стр. 141—175.

³³ Знак || обозначает границы единого ритмического целого и переход от одного ритмического тона к другому; знак | обозначает ритмическую единицу в пределах этого ритмического целого.

Таким образом, в появлении ритмической структуры в тексте кроется глубокая закономерность.

В «Слове о законе и благодати» теме «благодати» сопутствует тема Христа. Когда она раскрывается, повествование достигает экстатического момента, создаваемого совершенной ритмической композицией:

Къто не прославить, | къ<то> не похвалить, | къ<то> не поклониться величеству славы его | и къто не подивиться бесчисльному челоуколюбию его? ||

И после ряда одинаково построенных риторических вопросов следует ритмический фрагмент — грандиозное и вместе с тем изощренное построение из 17 антитез, которые раскрывают двойственность природы Христа, его божественную и одновременно человеческую сущность. Здесь заметно стремление к словесной полноте, к бесконечному развитию темы; тем самым создается эффект ее невыразимости:

, Показавьи на земли боуьскаа и челоуьчскаа: яко челоуьк во утробу матерню растяаше, и яко бог изиде, дѣвства не врѣждь; | яко челоуьк матерне млѣко приат, и яко бог пристави аггелы с пастухы пѣти слава в вышних богу; | яко челоуьк повиться в пелены, и яко бог вѣлхвы звѣздой ведяаше; | яко челоуьк вѣзлеже в яслех, и яко бог от волхв дары и поклонение приат; | яко челоуьк, бѣжааше в Египет, и яко богу рукотворения египетскаа поклонишася; | яко челоуьк прииде на крещение, и ако бога Йордан устрашився възвратися; | яко челоуьк обнажився вѣлѣзе в воду, и ако бог от отца послушество приат. ||

Основой ритмической композиции данного фрагмента является то, что все фразы построены по единой смысловой и структурной (синтаксической) модели. Каждая фраза содержит сравнения, одинаково выраженные: «яко челоуьк» и «яко бог», которые соотносятся в смысловом отношении по принципу антитезы. Структурное и смысловое единство всего текста придает ему ритмическую упорядоченность и цельность.

Далее следует почти неритмизованная структура: нет ни параллелизма предложений, ни параллелизма членов; кроме того, в текст вставлены библейские речения, цитаты, нарушающие однородность стиля:

Тъ есть бог творяи чюдеса, съдѣла спасение посредѣ земля крестом и мукою, на мѣстѣ лобнѣмь, вѣкусив оуца и зѣлчи да сластнааго вѣкушения Адамова, еже от дрѣва, прѣступление и грѣх вѣкушениемъ горести проженеть. Си же сътворьшеи ему прѣтѣкнушася онь о камень и съкрушишася, якоже господь глаголааше: падьи на камени семь съкрушится, а на немь ж падеть, съкрушит ѿ. Прииде бо к ним, исполняя пророчества прореченаа о немь, якоже и глаголаше: нѣсмь послан тѣкмо к овцамъ погыбшимъ дому Израилева; и пакы: не приидох разорить закона, нѣ исполнить. И к Хананѣи иноязычници, просящи исцѣления дѣщери своей, глаголааше: нѣсть добро отѣяти хлѣба чадом, и поврещи псом. Они же нарекоша сего лестѣда, и о Велизѣвулѣ бѣсы изгоняща.

Этим повествованием об испытаниях Христа, о неприятии его «в дому Израилеву» подготавливается появление следующего ритмического пассажа, в котором выделяется мысль о благоденствиях Христа:

Христос слѣпыа их просѣвти, | прокаженыа очисти, | сълукия исправи, | бѣсныа исцѣли, | ослабленыа укрѣпи, || мертвыа възкрѣси. ||

Здесь наблюдается закономерное повторение группы «дополнение + сказуемое», что и определяет ритмический строй текста.

Если рассмотреть приведенные фрагменты, развивающие тему Христа, в единстве (в тексте «Слова» они составляют единый текст), то окажется, что перед нами пример ритмической неоднородности. Сначала ритм появляется как сигнал значительности темы, к которой приступает автор; затем следует текст, где ритмическая композиция не выявлена, но тема продолжает развиваться; и наконец, только тогда, когда раскрывается один из основных моментов в развитии темы Христа, а именно прославляются его деяния, создаются похвала ему и слава, вновь появляется ритмическая форма.

Таким образом, одна из стилистических функций ритма заключается в том, что ритмически организованная речь выполняет роль эмоционального и логического акцентов в развертывании темы.

Идея постепенного распространения христианства также получает ритмическое оформление:

Господи, господь нашъ, яко чудно имя твое по всеи земли. | И уже не идолослужителе зовемся, но христианини; не ещѣ безнадежници, нѣ уповающе в жизнь вѣчную. | И уже не капище сътоино съграждаемъ, нѣ Христовы церкви зиждемъ; | уже не закалаемъ бѣсом друг друга, нѣ Христос за ны закалаемъ бываеъ и дробим вѣ жертву богу и отцю. | И уже не жерътвенна крове вѣкушающе погыбаемъ, нѣ Христовы пречистыа крове вѣкушающе съпасаемся. ||

Единая логика смежных конструкций и единая заданная синтаксическая модель («и уже . . . , но . . .») даже при отсутствии более выявленного сходства в составе предложений все-таки создают ритмическое движение текста. Аналогичное рассуждение может быть отнесено и к следующему тексту, с той разницей, что синтаксическая модель конструкций несколько иная («не . . . , но . . .»):

Не съвѣта творим, яко распяти, нѣ яко распятому поклонитися. | Не распинаем Спаса, нѣ руки к нему въздѣваемъ; | не прободаемъ ребрь, нѣ от них пиемъ источникъ нетлѣнна; | не тридесати сребра възимаемъ на немъ, нѣ друг друга, и весь живот нашъ тому прѣдаемъ; | не таим възкресения, но вѣ всѣхъ домахъ своихъ зовемъ: Христос възкресе из мертвых! | Не глаголемъ, яко украденъ бысть, но яко възнесеса, идеже и бѣ; | не невѣруемъ, нѣ яко Петръ, к нему глаголемъ: ты еси Христос, сынъ бога живааго. ||

Следующая часть «Слова о законе и благодати» посвящена теме крещения Руси и содержит панегирик князю Владимиру за исполненную им миссию крестителя Руси. Для этой части характерны амплифицированное изложение, распространенность отдельных понятий, которая выражается в привлечении слов, семантически близких к теме; образуются ряды парных, тройственных, часто синонимических сочетаний, обладающие функцией ритмизации. Возникает ритм однородных членов, ритм перечисления.³⁴ Кстати, отметим, что это явление близко стилю «извития словес» в панегирических житиях XV в.

³⁴ По наблюдениям А. М. Пешковского, «слитные предложения», т. е. предложения, которые имеют в своем составе однородные члены, имеют определенные ритмические и мелодические особенности в любом случае — связаны ли они посредством союзов или нет. Объясняется это тем, что на долю предложений с такой структурой приходится «столько главных ударений, сколько в них однородных членов» (А. М. Пешковск ий. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1956, стр. 444).

Напомним текст, который пользовался популярностью во всем средневековом славянском мире и служил образцом при обработке некоторых национально-исторических тем:

Хвалить же похвальными гласы Римьскаа страна Петра и Паула, има же вѣроваша в Исуса Христа, сына божиа; Асиа и Ефес, и Патм— Иоанна Богословьца; Индиа— Фому, Египет— Марка; вся страны, и гради, и людие чтуть и славятъ коегождо их учителя, иже научиша я православнѣи вѣрѣ. Похвалим же и мы, по силѣ нашей, малыми похвалами великаа и дивнаа сътворишааго нашего учителя и наставника, великааго кагана нашеа земли Володимера, вѣнука старааго Игоря, сына же славнааго Святослава, иже, в своа лѣта владычествующе, мужьством же и храборьством прослуша в странах многах и побѣдами и крѣпостию поминаются нынѣ и словуть. Не в худѣ бо и невѣдомѣ земли владычествоваша, нѣ в Руськѣ, яже вѣдома и слышима есть вѣми четырьми конци земли...

Ритм данной части «Слова» основан именно на варьировании смыслового комплекса, на распространенности понятий, на раскрытии их в парных и тройственных сочетаниях: «вся страны и гради и людие», «чтуть и славятъ», «учителя и наставника», «мужьством и храборьством», «поминаются нынѣ и словуть», «вѣдома и слышима». Одно парное сочетание, естественно, ритмического эффекта бы не создало, но когда таких сочетаний несколько, как в данном случае, и если при этом они поддерживаются рядом приложений, роль которых в образовании ритма такая же, что и однородных членов, то ритм очевиден.

Таким образом, конструктивной основой возникновения ораторского типа ритма является вариация смыслового комплекса.

И в развитии темы крещения Руси, как и темы «закона» — «благодати», ритмической организацией речи выделяются наиболее значительные по содержательной наполненности моменты. Одним из таких является описание мотивов, по которым Владимир принял христианство:

Приде на нь посѣщение вышняаго, | призрѣ на нь всемилостивое око благааго бога || ... паче же слышано ему бѣ всегда о благовѣрнии земли Гречьскѣ, христолюбиви же и сильнѣ вѣрою, || како единого бога в троици чтуть и кланяются; | како в них дѣются силы и чудеса и знамена; | како църкви люди исполнены; | како вси гради благовѣрнии, || вси в молитвах предстоятъ, | вси богови прѣстоятъ. ||

Ритмический строй текста обусловлен присутствием синтаксического параллелизма в первых двух предложениях (правда, неполного); далее следуют четыре однородных придаточных предложения с единообразным зачином «како», и наконец, ритмический ход фрагмента поддерживается параллелизмом групп подлежащего и сказуемого в последних предложениях.

Ритмическая форма речи появляется и при описании деятельности кагана Владимира как крестителя Руси. Ритм в этой части основан главным образом на синтаксическом параллелизме (не всегда строгом) и на амплификации понятия «все», в результате чего возникают ряды однородных членов:

Съвлѣче же ся убо каган нашъ и с ризами ветѣхааго челоуѣка, | съложи тлѣннаа, | отрясе прах невѣриа, | и, вѣлѣзе в святую купѣль, | и породися от духа и воды. || В Христа крестився, | в Христа облѣчеся. ||

... Тогда начат мрак идольскыи от нас отходити, | и зорѣ благовѣриа явишася. | Тогда тма бѣсослугания погыбе, | и слово еван-

гельское землю нашу осиа; || капища разрушаахуся | и церкви поставляахуся; | идоли съкрушаахуся, | и иконы святых являахуся; | бѣси пробѣгааху; | крест грады свѣщааше; || пастуси словесных овецъ Христов, епископи, стаха прѣд святым олтаремь, | жертву бескверннѹю въносяще попове и диаconi; и весь клирос украсиша, и в ѡплоту одѣша святѹа церкви. | Апостольскаа труба и евангельскы гром вси грады огласи; | темиан, богу въспущаемь, въздух освяти; | монастыреве на горах стаха, | черноризѹци явишася; | мужи и жены, и малии и велиции, вси людие, исполнеше святѹа церкви, въславиша, глаголюще: || един свят, | един господь Исус Христос в славу богу отцу. || Аминь.

Всем ходом изложения подготавливается идея торжества христианства на Руси. И вновь, когда изложение возвращается к теме господства силы Христа, ритмически организованная речь звучит как гимн, как хвалебная песнь:

Христос побѣди, | Христос одолѣ, | Христос въцарися, | Христос прославися. || Велик еси, господи, и чудна дѣла твоя!³⁵

Эта формула — кульминация в развитии темы Христа и темы торжества «благодати». Исполненная в ритмической форме, она тем более выделяется выделенной в тексте.

Последняя часть «Слова», посвященная восхвалению князя Владимира, состоит почти полностью из ритмически построенных пассажей. Вволнованная патетика еще более углубляет впечатление ритмического движения в тексте; она создается эмоциональными обращениями, восклицаниями, риторическими вопросами, которые придают особый тон повествованию:

Како вѣрова? | Како разгорѣся в любовь Христову? | Како въселися в тя разум выше разума, земленых мудрець, еже невидимаго възлюбити, и о небесных подвигнутися? | Како възиска Христа? | Како предася ему? || Повѣждь нам, рабом твоим, | повеждь, учителю нашъ: || откуда ти припахну воня святаго духа? Откуда испи памяти будущая жизни сладкую чашу? | Откуда въкуси и видѣ, яко благ господь?... || Како ти сердце разверзеша? | Како въниде в тя страх божий? | Како прилѣпися любви его? ||

В рамках этого фрагмента осуществляется переход от одного ритмического тона к другому, что внешне выражается в вариации анафор. Первый ритмический тон, который создается внутри текста, отмеченного анафорой «како», после пятикратного ее повторения прерывается риторическим восклицанием с дважды повторенной анафорой «повеждь нам» и риторическими вопросами с единоначатием «откуда», после чего вновь происходит возвращение к анафоре «како». Такое чередование ритмических тонов, такая ритмическая неоднородность, своеобразная диалектика ритма (перебивы ритма ради создания ритма) — все это позволяет избежать монотонии и изменить ритмический рисунок, чтобы предупредить возможность обращения ритмически построенного текста в монотонический, а значит и в аритмический.

³⁵ Л. Мюллер высказывает гипотезу о происхождении этой формулы в тексте Иларiona из западноевропейской литургики, из так называемых «Laudes regiae», см.: L. Müller. Eine westliche liturgische Formel in Ilarions Lobpreis auf Vladimir den Heiligen. Вихelles, 1968.

Организации речи в ритмическое единство способствует также и то, что весь текст объединен единым настроением, единой эмоцией — патетической восхищенного удивления, которой исполнена каждая фраза текста. Одна мысль — «как ты, не видевший Христа и апостолов его, уверовал в них» — бесконечно повторяется в ряду риторических вопросов.

Повествование о князе Владимире кульминационного момента достигает в той части текста, где автор приступает к собственно похвале. Похвала князю, почитаемому «всеми четырьмя концами земли», построена не просто как описание заслуг, качеств и деяний князя; похвала принимает форму слова, обращенного к умершему, она звучит как магическое заклинание «встать», «возрадоваться» и «возвеселиться» со всеми христианами. Поэтому повествование в данной части «Слова» особенно экстатически напряжено и приподнято:

*Въстани, о честнаа главо, от гроба твоего, въстани, оттряси сон!
Нъси бо умерл, нъ спиши до обьшааго вѣмъ вѣстаниа. Въстани, нъси умерл, нъсть бо ти лѣпо умрѣти, вѣровавшу в Христа, живота всему миру. Оттряси сон, възведи очи, да видиши, каковая ты чѣсти господь тамо сподобив, и на земли не беспамятна оставил сыном твоим. Въстани, виждь чадо свое Георгиа, виждь утробу свою, виждь милааго своего, виждь, его же господь изведе от чресл твоих; виждь красящааго стол земли твоей, и възрадуися и възвеселися. К сему же виждь и благовѣрную сноху твою Ерину, виждь вѣнуку твою и правнуку, || како живутъ, како храними суть господемъ, како благовѣрие держатъ по прѣдаянию твоему, како в святыхъ церкви частятъ, како славятъ Христа, како поклоняются имени его. || Виждь же и град, величествомъ сияющъ, виждь церкви цвѣтущи, виждь христьянство растуще, виждь градъ иконами святыхъ освѣщаемъ и блистающеса, и тимианомъ обухаемъ, и хвалами, и божественаами и пѣниимъ святыхъ оглашаемъ. И си вся видѣвъ, възрадуися, и възвеселися, и похвали благааго бога, вѣсѣмъ симъ строителя.*

Нет необходимости доказывать ритмическое построение похвалы. Это было сделано К. Тарановским.³⁶ Действительно, ритмическая форма похвалы определена последовательным движением императивной формы глагола, связанным иногда с анафорическим повтором и синтаксическим параллелизмом, а также рядом однородных придаточных предложений. Дополняя наблюдение К. Тарановского, можно отметить, что объяснение ритмической структуры похвалы может быть найдено в системе ритмической организации заклинаний народного творчества, структура которых также основана на ритмическом повторе глаголов в форме повелительного наклонения, связанных анафорическим повтором, синтаксическим параллелизмом. Не рассматривая вопроса подробно, приведу фрагмент из заклинания:

На реке на Ярдане стояла гробница;
в той гробнице лежала девица.
Раба божия (имя рек), *встань-пробудись,*
в цветное платье *нарядись,*
бери кремь и огниво,
зажигай свое сердце ретиво...³⁷

Сходство ритмических систем похвалы и заклинания обусловлено, возможно, не только их прямой связью, а скорее всего связью, опосредован-

³⁶ К. Тарановский. Формы общеславянского и церковнославянского стиха... стр. 377—379.

³⁷ Н. Тихонравов. Летопись русской литературы и древности, кн. V, раздел III. М., 1859—1860, стр. 75.

ной через молитвословные формы (не стихи!), генетически восходящие к языческим заклинаниям народного творчества. Таким образом, по происхождению своему похвала скорее связана с народно-поэтическими, а не церковными молитвословиями, как считает К. Тарановский. Уместно только отметить, что в работе К. Тарановского наблюдается несоответствие между рассуждениями о молитвословном стихе и конкретными принципами его анализа. Отмечая, что «молитвословный стих не знает так называемых междустрочных переносов»,³⁸ К. Тарановский в делении похвалы на стихи допускает эти переносы. Если следовать теоретической схеме молитвословного стиха и избегать междустрочных переносов, то оказывается, что многие «стихи» похвалы утрачивают свою «внутреннюю меру»,³⁹ превращаясь в длинные периоды;⁴⁰ при этом обнаруживается несопоставимость стихов и тем самым очевиднее выявляется отсутствие структуры стиха.

Кроме того, возникающее в некоторых случаях единое интонационно-мелодическое движение, о котором говорит К. Тарановский в связи с молитвословным стихом, не дает оснований считать данный текст и интонационно-фразовым стихом. Во-первых, это интонационное движение не имеет характера константы, а возникает лишь как временное явление; во-вторых, если рассматривать данный текст не обособленно, а в системе всей композиционно-речевой структуры «Слова», для которой характерны периоды ритмизованной прозы, то необходимо признать, что похвала написана не стихом, а прозой, но ритмически организованной.

На примере похвалы кн. Владимиру особенно заметно, как форма выражения воздействует на идейно-эмоциональную сторону произведения; особенно очевидна одна из основных стилистических функций ритма, свойственная почти всякому ритмически построенному тексту. В ритме реализуется формальная возможность возвращения к уже высказанной мысли, тем самым она выделяется, подчеркивается, усиливается, т. е. ритм возникает как способ обратить внимание слушателей, читателей на важную, по авторскому замыслу, мысль. В который раз повторенный призыв «виждь» и многократно использованная конструкция с анафорой «како» становятся своего рода знаками того, что далее будет описано одно из новых явлений или состояний христианизированной Руси. И вместе с тем в целом это дает обобщенную картину исторических изменений, происшедших на Руси благодаря деятельности кн. Владимира: идолы свергнуты, и Христос утвердился в своем господстве. Таким образом, ритм может выступать и как способ оформления всякого рода философских обобщений.

Следующий за похвалой фрагмент «Слова» имеет ритмическую композицию, зеркальную по отношению к композиции похвалы кн. Владимиру. Основой его ритмического воздействия также оказывается движение глаголов в повелительном наклонении, но в отличие от похвалы они не начинают собой ритмико-синтаксическую единицу, а заканчивают ее, находятся в ритмической синтаксической фигуре на последнем месте. Это движение соединено с синтаксическим параллелизмом и поддерживается другой ритмической структурой, образованной изложением в форме амплификации однородными членами предложения:

³⁸ К. Тарановский. *Формы общеславянского и церковнославянского стиха...* стр. 377.

³⁹ Каждый стих как ритмическая единица обычно имеет «свою внутреннюю меру» (Б. В. Томашевский. *Поэтика*. Л., 1925, стр. 72). «Расчленение речи на разделенные постоянной паузой смысловые отрезки приблизительно равной величины является общим свойством стихов для всех времен» (Г. Шенгелли. *Техника стиха*. М., 1960, стр. 33).

⁴⁰ По нашему мнению, строка 3-я (по делению Тарановского) должна быть объединена со 2-й; 5-я и 6-я — с 4-й; 8-я и 9-я — с 7-й; 18-я и 19-я — с 17-й, и т. д.

Тѣм же продѣлжи милость твою на людѣх твоих, ратныя прогоня,
мир утверди, | страны укроти, | глады угобзи, | владыкѣ наши ог-
рози странам, бояры умудри, | грады расили, | церковь твою
възрасти, | достояние свое съблуди, | мужи и жены и младенцѣ
спаси. || Сущаа в работѣ, в плонении, в заточении, в путех, в плава-
нии, в темницах, в алкотѣ и жажди и наготѣ, || вся помилуй, | вся
утѣши, | вся обрадуи, | радость творя им и тѣлесную, и душевную,
молитвами, молениемъ. ||

В числе основных ритмообразующих факторов в произведениях тор-
жественного красноречия, кроме отмеченных выше, следует особо отме-
тить синтаксический параллелизм. Большой частью он свойствен соб-
ственно описательным фрагментам:

Ты правдою бѣ облѣчен, | крѣпостию прѣпоясан, | истиною
обут, | съмыслом вѣнчан и милостынею, яко гривною и утварью зла-
тою, красуюся. || Ты бѣ, о честнаа главо, нагыим одѣние, | ты бѣ
алчнымъ крѣмитель | ты бѣ жаждущимъ утробѣ охлаждение, |
ты бѣ вдовицамъ помощник, | ты бѣ страннымъ покоише, | ты бѣ
бескровнымъ покров, | ты бѣ обидимымъ заступник, убогимъ обога-
щение. ||

Ритмически построенные части «Слова» здесь приведены не все,
а лишь настолько, насколько позволяют определить основные ритмообра-
зующие факторы и выяснить закономерности появления ритмической
структуры в произведении эпидейктического красноречия.

Ритмическая организация торжественной прозы — особенность не
только древнерусской литературы. Ее обнаруживают и многочисленные
похвальные слова древнесербской литературы.⁴¹ Для примера можно об-
ратиться к «Похвале св. Симеону и св. Савве» Доментиана (XIII в.):

Оба зари восточнеји богомислано просвештајушти западнеје
своје отачаство.

Оба Даници пресветлаго слнца топлоту светаго духа назнаменај-
уште чедом својега отачаства.

Оба молитваника топла миру всему и незаходимеји светиле
мисланаго востока, западноје своје отачаство богомислано просве-
штајушту.

Оба славија богогласна неусипајушти имушти очи душевне и
срдачне, немлчними песнами божастваними възбудивша успашеје ва
гресех неразумијем божастваније благодети.

Оба реце бањ божастваних омивша обетшавша срца неведенијем
истоваго живота, Христа истинаго бога нашего.

Оба скровишти миробогатнеји обогативша мир светим крште-
нијем и божаственим ученијем.

Оба гражданина вишьаго Јеросалима и светиле богозрачнеји
богомисланима очима прозревша будуштаја блага и некончајемоје
житије.

Оба паче злата искушена чистејшији Владике својему јависте
се...

Оба јаснеје снега убѣлиста се превеликим смеренијем и чистим
истовим покајанијем, предобразујушта чедом своим истови образ
вину искати истоваго житија небеснаго.

⁴¹ См.: Србљак (Службе. Канони. Акатисти). Београд, 1970.

Оба земляна ангела, небесна човека, небопарна орла својим преподобијем и превеликим ваздржанијем вазлетевша на висоту небеснују.

Оба светлодушна и равнообразна светилника реками слзнами васкриливша светије молитви.⁴²

Эта «Похвала» интересна тем, что в ней есть редкий случай использования анафоры в качестве самостоятельного ритмообразующего фактора. Через весь текст проведена анафора «оба», которая в данном случае при делении текста на ритмические единицы является маркирующим членом; она — знак начала следующей ритмической единицы. Последовательно выдержанная в тексте анафора даже при отсутствии синтаксических параллелизмов создает все-таки систему синтаксической аналогии. Поэтому текст и производит ритмическое впечатление.

В ритмической организации «Похвалы св. Симеону и св. Савве» Доментиана можно видеть факт преемственности и наследования приемов и традиций искусства торжественной речи Илариона. Хорошо известно, например, о влиянии «Слова о законе и благодати» Илариона на житие Симеона и Саввы сербских, написанное Доментианом.⁴³ Но можно также полагать, что ритмический принцип организации является жанровым признаком торжественных славословий вообще. В них к ритму предрасполагает и преобладание статических изображений-описаний, и амплифицированность в изложении мысли, и требование самой избранной темы — украсить повествование, внести в него элементы декора и орнамента, чтобы достойно прославить князя или святого. И одним из этих элементов декора выступает ритм, образующий иногда сложные замысловатые ритмические рисунки.

Анализ ритмической природы «Слова о законе и благодати» Илариона и «Похвалы св. Симеону и св. Савве» Доментиана позволяет сделать вывод о том, что появление ритмической структуры в произведениях торжественного красноречия глубоко закономерно, определено волей автора.

Ритмическая организация в торжественной прозе может расцениваться как явление эстетическое, поскольку очевидно, что ритмические формы, сосуществуя в торжественных «словах» с неритмическими, сознательно используются как особое выразительное средство, которым автор стремится выделить наиболее существенные, значительные моменты в композиционно-речевой структуре своего «слова».

Как было выяснено, основными ритмообразующими факторами ораторского жанра являются ораторская антитеза (она усиливает смысл), амплификация смыслового комплекса однородными структурами и синтаксический параллелизм (поскольку ораторская речь включает описание) с факультативной анафорой или с анафорой как самостоятельным ритмообразующим фактором. Сопутствующим ритму фактором в отдельных случаях является эмоциональная приподнятость ораторского произведения, создаваемая рядами риторических восклицаний, вопросов, обращений.

Такова одна из особенностей поэтики произведений торжественной ораторской прозы, которая и ставит их в литературный ряд.

⁴² Доментијан. Похвала светоме Симеону и светоме Сави. Београд, 1963, стр. 78, 80

⁴³ М. П[етровск]ий. Иларион, митрополит Киевский и Доментиан, иеромонах Хиландарский. — ИОРЯС, т. XIII, кн. 4, 1908.