

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

Л. И. Сазонова

ЛИТЕРАТУРНАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ

Раннее Новое время



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
МОСКВА 2006

ББК 83.3(2Рос=Рус)
С 12

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект № 05-04-16184

Сазонова Л. И.

С 12 Литературная культура России. Раннее Новое время / Рос. Акад. наук;
Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. — М.: Языки славянских
культур, 2006. — 896 с.: ил. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X
ISBN 5-9551-0156-X

Книга посвящена изучению историко-литературных и историко-культурных явлений и процессов, определивших новый тип литературной культуры России во второй половине XVII — начале XVIII в. Его формирование обусловлено взаимодействием художественного опыта восточнославянских народов, опиравшегося на общеевропейские теоретические и литературные практики эпохи барокко. Анализируется общекультурный контекст: идейные споры представителей различных культурных ориентаций вокруг проблемы выбора пути для будущего развития России. Прослеживается определяющая роль риторического учения в становлении новой словесной культуры и новых жанров, в их соотносительности с эмблематикой, в тенденции к взаимодействию слова с другими видами искусства. Особое внимание уделено придворно-церемониальной и просветительско-дидактической литературе, репрезентирующей новые принципы поэтики, символы и ключевые мотивы. Обозначены линии преемственного литературного развития в границах русского барокко и классицизма.

В монографии вводится в научный оборот большое количество разнообразных историко-литературных материалов. Исследование сопровождается публикацией рукописных и старопечатных произведений.

Книга предназначена для филологов, историков культуры, а также для всех интересующихся вопросами литературы и культуры России.

ББК 83.3

В оформлении переплета использовано изображение, помещенное на титульном листе книги стихов Симеона Полоцкого «Вертоград многоцветный» (БАН, Библиотека Петра I. Рукописные книги. № 54. 1680 г.)

ISBN 5-9551-0156-X



© Л. И. Сазонова, 2006
© Языки славянских культур, 2006

Содержание

Предисловие	9
Введение	
Предварительные рассуждения о понятиях «переходный период», «раннее Новое время» и о проблеме русского литературного барокко	14
Глава I. Общекультурный контекст литературы раннего Нового времени	34
На славянском историко-культурном пограничье	36
Историко-культурные предпосылки появления барокко в России	42
Придворные поэты	49
Культура перед выбором пути	85
Глава II. Под сенью риторики	113
«Поэт — переводчик слов и помыслов Бога»	118
Поэзия и науки тривиума	129
Античность как культурная условность	138
Риторика как «грамматика» церемониала и формирование новых жанров	145
Поэтика барочного слова	166
Поэтический текст как риторический образец. «Текучесть» текста, заимствования и центоны	180
Поэтические вольности как прием редакторской правки ...	194
Nomen est omen: имя в риторике и поэзии	203
Глава III. «Поэзия изумления» и взаимодействие искусств	228
Символические графемы	233
«Скрижаль многопутная» и формы <i>cartina pictura</i>	242

Эмблематическая поэзия.....	262
«Емлимата и их толкования стихами красногласными» Симеона Полоцкого.....	270
«Книга Любви знак в честен брак» Кариона Истомина.....	284
Геральдическая поэзия.....	311
Зримое слово.....	314
Стихотворная надпись.....	320
Стихи для музыкального исполнения.....	331
Поэзия как компонент храмового синтеза искусств.....	335
Драматизация поэтического текста.....	340
К понятию элогиарного стиля.....	345
Глава IV. Придворно-церемониальная литература.....	363
Рукопись в придворной культуре.....	367
Государственные идеалы и панегирическая топика.....	375
Восточнославянская Алексиада.....	425
Иверские декламации Симеона Полоцкого (1660).....	462
Панегиристы о гетмане Иване Мазепе.....	483
Глава V. Мир есть книга.....	519
Мотив сада в литературе барокко.....	524
Литературные сады.....	536
«Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого как христианский универсум: история создания, поэтика, жанр.....	558
Книжное восприятие Востока, идущее с Запада.....	607
Колесо жизни: барочный медиевизм Евфимия Чудовского.....	624
От басни барокко к басне классицизма.....	647
Вместо заключения В общеславянском контексте.....	689
Приложения.....	707
1. <i>Симеон Полоцкий</i> . Иверские декламации (1660).....	708
2. <i>Симеон Полоцкий</i> . Похвала царю Алексею Михайловичу в день его ангела (1660—1670-е гг.).....	727
3. Театральная программа «Алексей человек Божий» (1674).....	746

4. <i>Симеон Полоцкий</i> . Эпиграмматический цикл «Еленхос...» (1675).....	754
5. <i>Герман (Воскресенский)</i> . Гимн «Радуйся, Благодатная!».....	758
6. Стихотворная тетрадь Евфимия Чудовского.....	762
7. <i>Карион Истомин</i> . «Книга Любви знак в честен брак» (1689). Текст.....	784
8. Стихи на герб России (1703).....	796
Библиография.....	804
Рукописные источники.....	804
Литература.....	815
Список иллюстраций.....	858
Принятые сокращения.....	861
Указатель имен (составитель Л. И. Сазонова).....	862
Summary.....	893

*Светлой памяти моей мамы
Ольги Иосифовны Сазоновой*

Предисловие

Данная книга посвящена литературной культуре России раннего Нового времени, ставшего ее переломным этапом. К середине XVII в. к пределу своего развития приблизилась громадная по временным измерениям традиция литературы, и все более явственно стали проступать признаки формирующейся новой культурной атмосферы. Этот сложный период в истории русской литературы все еще остается затененным.

Путь к книге пролегал через исследование самых разнообразных текстов эпохи — известных, малоизвестных и совсем неизвестных, сохранившихся в авторских рукописях и в списках, в старопечатных книгах, восточнославянских и западноевропейских. Среди них и широко-масштабные художественные создания, каким является, например, имеющий богатую творческую историю «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого и насчитывающий тысячи стихотворений, и документы, регулирующие придворно-церемониальную практику, по-своему принимавшие участие в процессе литературного жанрообразования, и произведения, потребовавшие дальнейшего поиска для установления их авторства, датировки, источников, и т. д. Конкретная работа (текстологическая, источниковедческая, комментаторская) над историко-литературным материалом, который сам по себе является мощным проводником исследовательской логики, привела к необходимости осмыслить тексты в соответствии с теми теоретическими и эстетическими принципами творчества, которые лежат в их основании, и определить их литературный контекст.

Методологический принцип, которому следовал автор, — изучение литературы и культуры в неразрывной связи с современными им теориями, нашедшими отражение в трудах по поэтике и риторике. Вместе с появлением в России в XVII в. кодифицированной риторики, высту-

пающей в виде учебника, появляется и новая концепция поэтического творчества, создаются новые жанры. Риторика становится теоретическим фундаментом культурных новаций раннего Нового времени и одновременно культурной практикой. На риторику ориентируются не только создатели текстов, но и церемониально устроенная придворная культура. Анализируемые произведения изучаются в связи с эмблематикой, во взаимодействии с другими видами искусства. Литературные тексты рассматриваются с точки зрения их идейно-тематического содержания, жанровых форм, поэтики, стиля, национальной специфики.

Литературный процесс в России XVII в. представляет собой картину чрезвычайно пеструю. Изменения в культурной жизни, связанные со сменой культурной ориентации с греко-византийской на общеевропейскую, имели своим следствием возникновение предпосылок для восприятия и развития в России первого универсального стиля, имевшего межнациональный характер, — барокко, появившегося здесь вместе с его носителями, выходцами из украинских и белорусских земель. Одно из самых интересных явлений в культуре изучаемого периода — поэзия барокко, явившаяся синтезом многих традиций.

Полезность термина барокко, как всякого именованная литературной эпохи, состоит не столько в его номенклатурности, сколько в его внутреннем содержании, пребывающем в движении, и предоставляемой возможности соотносить изучаемое явление (на основе преобладания тех или иных тяготений и импульсов) с однопорядковыми ему и соответственно поместить в определенное историко-культурное пространство. Поэтому литературная культура России раннего Нового времени рассматривается в современном ей контексте — восточнославянском, общеславянском и западноевропейском, с применением сравнительно-исторического и сопоставительно-типологического методов.

Главная цель книги состоит в том, чтобы исследовать и теоретически осмыслить малоизвестные или совсем не изученные историко-литературные и общекультурные процессы перемещения духовных и эстетических ценностей в сфере европейского и собственно русского самосознания, связанные с развитием духовной и культурной жизни общества в период раннего Нового времени.

Центральная фигура литературы раннего Нового времени — Симеон Полоцкий, выдающийся представитель русской культуры, просветитель, сделавший многое для привития русской литературе идей, форм, образов такого мощного и плодотворного направления в истории европейской культуры, как барокко. Его произведения дают самые репрезентативные примеры для всего корпуса исследуемых текстов.

Культурные новации, связанные с формированием нового стиля, проявились прежде всего в литературе придворной. На материале поэтических текстов уясняются государственные идеалы и панегирическая топка. Выделилась такая тема, как «Восточнославянская Алексиада», — имеется в виду широкий круг разного рода произведений (поэзия, проза, драматургия, иконопись), посвященных царю Алексею Михайловичу и использующих в качестве отправной точки популярное во все века на Руси Житие Алексея человека Божия.

Следствием начавшихся перемен стал также спор о выборе пути для развития русской культуры между представителями разных культурных направлений — грекофилами-ортодоксами, латинофилами и старообрядцами.

Исследование показывает: русскую литературу и культуру XVII в. в целом невозможно изучать и описывать в отрыве от общеевропейских литературных процессов; она имела немало черт, сближающих ее с другими современными ей европейскими литературами. И второе: изучение культуры раннего Нового времени в ретроспективе и, в особенности, в перспективе развития показывает отсутствие разрыва в движении литературного процесса на пути от Средневековья к Новому времени. Россия вступила в раннее Новое время, имея еще ярко выраженный средневековый облик и располагая средневековой системой жанров, а вышла из него, обладая достаточно обширным жанровым репертуаром литературы новоевропейского типа и новыми формами культурной жизни. Книжная поэзия и драматургия принадлежали уже литературе раннего Нового времени, стоящей у самых истоков новой русской литературы и открывающей ей дорогу в будущее.

Сложно в формате предисловия охарактеризовать всю совокупность изучаемых многообразных явлений. В ходе работы мною были обследованы рукописные фонды Москвы, Санкт-Петербурга, Владимира, Новгорода, Твери. При этом были выявлены новые материалы. Анализ малоизвестных или вовсе неизвестных произведений сопровождается публикацией текстов в «Приложениях». Я весьма признательна сотрудникам архивов и рукописных отделов БАН, ГИМ, РГБ, РНБ за добросердечное содействие моей работе. Выражаю также искреннюю признательность Г. С. Баранковой, Ю. А. Грибову, А. А. Гусевой, Ф. В. Панченко, А. А. Турилову, своими консультациями внесшими вклад в источниковую базу исследования.

В разное время я имела счастливую возможность обсуждать проблематику книги со многими коллегами. Пользуюсь случаем, чтобы поблагодарить за ценные советы и разнообразную помощь Дж. Броджи Бер-

кофф, Р. Вроона, М. Гардзанити, М. Левитта, С. Матхаузерову, М. А. Робинсона, П. Ролланда, М. Ди Сальво, Л. А. Софронову, К. Ханника. Я отдаю дань глубокого почтения памяти М. А. Гаспарова, А. В. Михайлова, А. М. Панченко, А. Н. Робинсона, В. Н. Топорова, проявивших внимание к данной работе в разные моменты ее создания.



Особенно полезным стало для меня многолетнее сотрудничество с английским коллегой А. Хипписли, совместно с которым было подготовлено и опубликовано в 1996–2000 гг. в Германии под редакцией Х. Роте, с предисловием Д. С. Лихачева первое полное научно-критическое издание (в трех томах) книги стихов Симеона Полоцкого «Вертоград многоцветный». С ее изданием открывается обширный пласт литературной культуры, которая была мало исследована. Полагаю, что именно теперь интересующийся читатель сможет увидеть в «Вертограде» не просто исчерпавшее себя наследие старины, но и открыть для себя то, что продолжает жить в этом прекрасном саду, преодолеть тот барьер непонимания, который наглухо отделял читателя наших дней от высоких ценностей прошлого.

Благодаря стипендии Фулбрайта я имела возможность работать над книгой в библиотеках США. Презентация научных результатов работы состоялась в международном исследовательском центре — Bellagio Study and Conference Center.

* * *

Несколько технических замечаний. Библиографические ссылки на рукописные и архивные источники, а также на цитируемую литературу даются в тексте работы сокращенно и полностью раскрываются в приложенной к книге Библиографии. В начале списка рукописных источников помещены указания на рукописи, имеющие в своем шифре латинские буквы, например: Cod. slav. 174, F.I.905, O.XIV.1, Q.XIV.11, Q-88 и т. д. Шифры, принадлежащие рукописям из собрания РНБ, с латинской буквой F обозначают рукописи форматом в 1° (folio), с буквой O — форматом в 8° (octavio), с буквой Q — форматом в 4° (quarto). Далее в списке следуют шифры, содержащие буквенные обозначения кириллицей. Отсылки к листам рукописных источников даются с употреблением сокращенного именованного листа буквой 'л.', при отсылке к страницам или столбцам опубликованных текстов приводится только их нумерация без условных обозначений 'с.' или 'стб.' При ссылках на многотомное издание: J.-P. Migne. Patrologiae cursus completus. Ser. lat. и Patrologiae cursus

completus. Ser. graeca используется принятое в международной библиографической практике сокращенное обозначение PL и PG (см. «Принятые сокращения») с указанием тома римскими цифрами и столбцов арабскими. Цитаты из рукописных и старопечатных источников передаются по правилам ТОДРА (замена принятым образом букв, отсутствующих в современном алфавите, кроме буквы ъ; опущение ь в конце слов [Дмитриева 1955, 491—499]). Названия цитируемых произведений даются в современном написании: «Книга Любви знак в честен брак» (в рукописи: «Книга Любве знак в честен брак»), «День светозарный во мире сияет» (в рукописи: «День свѣтозарный во мирѣ сияет») и т. д.; в ряде случаев названия приводятся в сокращении. Используемый для выделений в тексте курсив принадлежит мне (за исключением специально оговоренных случаев).


 Введение
 

Предварительные рассуждения о понятиях «переходный период», «раннее Новое время» и о проблеме русского литературного барокко

XVII столетие в русской культуре принято называть «переходным периодом». Здесь причудливо переплелись концы старого и начала нового, заканчивалась одна эпоха и начиналась другая, принесшая кардинальную перестройку культуры. На смену Средневековью приходило Новое время. Если в Западной Европе эта культурная граница проходит через Возрождение, то в России, не знавшей Ренессанса, водораздел между крупными эпохами культуры приходится не на катаклизмы Петровского времени, как принято считать, а начинается гораздо раньше и пролегает через весь XVII век, захватывая отчасти и век XVIII¹.

Эта эпоха, полная глубочайших конфликтов и духовных исканий, стремительного развития, выводящего русскую культуру вперед, в новое, заслуживает определения одной из самых богатых в русской истории. При всей пестроте и многообразии культурного развития XVII века и невозможности сведения его к единому основанию явственно проступает с середины столетия ведущая тенденция к интеграции русской культуры в постренессансную европейскую культуру.

Уже в правление царя Алексея Михайловича Россия выбрала путь преодоления все увеличивавшегося разрыва между старыми традициями, подошедшими к пределу своего развития, и динамически развертывающимися процессами обновления всей жизни общества в канун радикальных преобразований Петра Великого. Состояние, в котором пребы-

вает культура, уже нельзя охарактеризовать как «средневековое», а литературу — как исключительно «древнерусскую». В столкновении и противостоянии разных культурных феноменов — уходящих в историю и нарождающихся — определяющая роль принадлежит явлениям, сопоставимым с теми, что отмечаются в постренессансной Европе.

Начинает внедряться жанровая система, характерная для новоевропейской литературы. Эта система литературных жанров с тремя родами, восходящими к античности, — эпос, лирика, драма — имела четкую структуру, теоретические и логико-философские основания, кодифицированные риторикой. До XVII в. в России существовала иная система родов и жанров, чем в Западной Европе; развивался преимущественно эпический вид творчества, представленный весьма специфическими жанрами (летописи, жития, повести). Лирика была ограничена литургическим творчеством и фольклором. Третий род — драма — имел эмбриональные формы, представленные опять-таки в фольклоре и церковной обрядности. Жанровая панорама русской литературы второй половины XVII столетия образует сложную мозаику, в которой традиционные жанры сосуществуют с новыми — книжной поэзией и драматургией. Разнородные явления, которым суждено было определить перспективу будущего развития русской литературы и культуры в целом, дают основание для выделения внутри «переходной эпохи», начиная с середины XVII в., периода *раннего Нового времени*, продолжающегося до первых десятилетий XVIII в. — начала собственно Нового времени.

Уже в начале XX в., после открытия таких крупнейших фигур русской культуры второй половины XVII в., как Симеон Полоцкий [Майков 1875; Татарский 1886], Сильвестр Медведев [Прозоровский 1896], Карин Истомин [Браиловский 1902], братья Лихуды [Сменцовский 1899], в науке осознается необходимость отделения данного периода — в силу его качественного своеобразия — от литературы древнерусской. Тогда были высказаны некоторые перспективные идеи, долгое время не обращавшие на себя внимания. В небольшой брошюре «Введение в историю русской литературы второй половины XVII века», изданной в Одессе в 1903 г., В. М. Истрин, в бытность свою профессором Новороссийского университета по кафедре новой русской литературы, писал:

«Русская литература второй половины XVII века представляет столько нового по сравнению с литературой предшествующего времени, что она по справедливости является *новым периодом* в ее истории. Было время, когда русская литература XVII века относилась к древнему периоду и ставилась в непосредственную связь с литературой XVI века. Но перемены во взглядах на историю литературы, целый ряд новых открытий и

¹ Обзор различных точек зрения на объем понятия «переходный период» и его хронологические рамки применительно к русской культуре на пути от Средневековья к Новому времени см.: [Черная 1999, 13–30].

следовавших за ними изысканий — разрушили этот взгляд. Благодаря этим двум причинам выяснилось, что, во-первых, литература Петровского времени тесно связана с литературой XVII века, что, во-вторых, литература XVII века получает новый характер со второй его половины, и что, в-третьих, причина появления нового характера литературы лежит во вполне определенном западном влиянии. Следовательно, со второй половины XVII века и начинается *новый период* русской литературы» [Истрин 1903, 1]. Подытоживая свои размышления, В. М. Истрин предложил еще более определенную характеристику: «XVII век имеет... свои особенности, которые являются для него характерными и потому дают основание начинать с него, собственно со второй его половины, *период новой литературы*» [Там же, 22]. Тем самым В. М. Истрин, с одной стороны, переносит нижнюю границу литературы Нового времени к середине XVII в., а с другой — распространяет особенности литературы второй половины XVII в. и на первые десятилетия XVIII в.

Вряд ли можно целиком согласиться с В. М. Истриным, считавшим начальной точкой истории новой русской литературы середину XVII в. Однако отмеченный специфический период в истории русской литературы, учитывая его еще достаточно тесные связи с предшествующим развитием, когда на всем пространстве культуры (церковная реформа патриарха Никона, идейные споры, книжная справа, литература, изобразительное искусство, музыка) происходит полная драматизма встреча традиции и нарастающего нового, направленного часто по сути и по форме против традиции, — и следует охарактеризовать как особый этап — *раннее Новое время*. С одной стороны, это очередной шаг, завершающий в «переходном периоде» движение к Новому времени, а с другой — доминирующие явления культуры уже обладают очевидными признаками Нового времени. Такая ситуация переходности фактически сохраняется до конца Петровской поры.

В англоязычной историографии для обозначения понятия *раннее Новое время* принят термин *Early Modern Times*, определяющий эпоху, пролегающую между Средними веками и собственно Новым временем; объем его содержания и хронологические рамки различаются применительно к каждой отдельной стране, поскольку границы культурных эпох проходят в разных странах по-разному. Так, раннее Новое время хронологически в Англии наступило позже, чем в Италии, но раньше, чем в Германии и России. Период раннего Нового времени в России вбирает в себя проблематику, связанную с восприятием и функционированием на русской почве первого общеевропейского стиля барокко. «Европейское барокко» включает ряд национальных вариантов. Восточнославянское

барокко, и русское, в частности, долго оставалось малоизученным и должно быть интегрировано в европейскую культурную парадигму.

Барокко у восточных славян — эпоха, несомненно, родственная соответствующему хронологическому периоду в иных европейских культурах (конец XVI — начало XVIII вв.). Термин доказал свою полезность, помогая достичь интеграционного понимания критического момента в развитии европейской культуры раннего Нового времени, когда после Тридентского собора середины XVI в. в ней образовалось поле напряжения, обусловленное разделением христианства на конкурирующие конфессии. Барокко как первому творческому направлению, имевшему межнациональный характер, принадлежит особая роль в формировании единого общеевропейского литературного процесса. Проблема литературного барокко в Западной и Восточной Европе оставалась в XX в. одной из актуальных как в отечественном, так и зарубежном литературоведении².

Термин барокко имеет несколько значений. Он восходит к итальянскому *barocco*, хотя имеются и другие этимологии: например, португальское название жемчужины неправильной формы *barrueca*, или латинское *baroco*, обозначающее определенный вид силлогизма в схоластической логике. Термин «барокко» употреблялся прежде всего в области истории искусства и позднее был принят литературоведческой терминологией. Первоначально он применялся в XVIII в. в пейоративном значении для характеристики искусства предшествующего времени. Просвещение рассматривало барокко как проявление дурного вкуса. Такая оценка была пересмотрена на исходе XIX в.

Г. Вёльфлин в своей ставшей знаменитой книге «Ренессанс и барокко» (1888) впервые фундаментально обосновал постановку вопроса об искусстве барокко в целом. Проблема разрабатывалась в дальнейшем такими известными учеными, как В. Бенджамин (немецкое барокко), Й. Хёйзинга (барокко в Нидерландах).

На примере искусства оформления московских изданий и рукописей второй половины XVII в. В. Н. Щепкин еще в 1910 г. сделал выводы общекультурного значения, отметив проникновение в Россию зародившегося в Италии стиля и пришедшего «к нам в своем немецком и польском вариантах»: «В Москве чистый, или западный барокко, появившись в середине XVII в., оставался новой модой верхов» (цит. по [Щепкин

² Критический анализ концепций барокко, принадлежащих разным литературоведческим школам, см.: [Уэллек 1963, 69—127; Соколовска 1971; Барнер 1975; Хэрнас 1980, 572—626].

1967, 75, 78)). Наличие русского барокко в архитектуре доказали отечественные искусствоведы уже в 20-е годы XX в. [Барокко 1926; Дульский 1927]. Проблема искусства барокко привлекала внимание представителей русской интеллектуальной эмиграции. Художник А. Бенуа в своих заметках по поводу выставки Эль Греко в Париже (1937) обратил внимание на время появления общеевропейского стиля в России: это — «та самая формальная система, которую мы теперь называем барокко и которая, как всепожирающий пламень, разлилась по Европе, достигнув даже далекой Московии, где задолго до реформ Петра I ею была подорвана незыблемость древних устоев» [Бенуа 1968, 281].

В славистику понятие «барокко» ввел Э. Порембович в своей книге 1893 г. о польском поэте А. Морштыне. Вопрос о барокко в южнославянской литературе поднят в исследовании Д. Прохаски (1909). Первые работы о чешском литературном барокко принадлежат Й. Вашице (1938) и З. Калисте (1941).

Несколько ранее Д. Чижевский употребил в своей работе 1929 г. понятие «эпоха барокко» применительно к культурной истории восточных славян [Чижевский 1929, 80] и продолжал последовательно разрабатывать тему [Чижевский 1931; 1942]. В 1941—1943 гг. в Праге вышел его трехтомный труд «Украинское литературное барокко». Д. Чижевскому же принадлежит и первый опыт сравнительного изучения литературного барокко в славянских странах [Чижевский 1952, 56—69; 1968; 1968а]. Долгое время советское литературоведение упускало, к сожалению, возможность научного диалога с зарубежными литературоведческими школами, и работы Д. Чижевского не получили в свое время отражения в отечественных исследованиях.

Проблема русского литературного барокко была поставлена еще И. П. Ереминым, выдающимся исследователем древнерусской литературы, и подверглась затем длительному научному обсуждению. Уже в 1940 г., как стало известно из опубликованных архивных материалов, ученый запланировал на будущее тему «Проблемы барокко в русской литературе XVII в.» [Рождественская 1989, 27]. Результатом исследования стала появившаяся в 1948 г. блестящая статья «Поэтический стиль Симеона Полоцкого» [Еремин 1948, 125—153], содержащая принципиально важное открытие: своей характеристикой Симеона Полоцкого как поэта барокко, обоснованной тонким стилистическим анализом, ученый ввел определенную часть русской культуры XVII в. в контекст постренессансного общеевропейского направления. Указывая в свое время на недостаточность изучения литературного барокко в нашей стране,

Д. Чижевский отозвался о работе И. П. Еремина как о «многообещающем исключении» [Чижевский 1956, 435]³.

Развитие науки в 50-е годы XX в. в условиях идеологического прессинга не способствовало изучению проблемы. Позднее Чижевский отметил, что И. П. Еремин, охарактеризовавший Симеона Полоцкого как представителя барокко, все же не употребил в статье к «Избранным сочинениям» поэта [Еремин 1953] «реакционное слово» «барокко» [Чижевский 1970, 9]. Для того, чтобы оценить замечание Д. Чижевского, необходимо принять во внимание условия существования науки в конце 40-х — начале 50-х гг. XX в.

Напомним, что почти одновременно с выходом статьи И. П. Еремина «Поэтический стиль Симеона Полоцкого» была опубликована книга под редакцией В. М. Жирмунского «История западноевропейской литературы. Раннее средневековье и Возрождение» (1947), где в разделе об испанской литературе дана развернутая характеристика, содержащая традиционную для европейской науки оценку западноевропейского барокко: «Барокко в основном отражает кризис гуманизма и наступление феодально-католической реакции». И далее: «В общем, барокко знаменует отказ от жизнерадостности Возрождения, от веры в могущество разума, отход от реализма и погружение в стихию трагических переживаний, в мир таинственного и подсознательного, в иррациональность» [Жирмунский 1947, 509].

Издавая в 1953 г. избранные сочинения Симеона Полоцкого в серии «Литературные памятники», сам И. П. Еремин, а тем более издатели книги не могли не учитывать обострения борьбы к концу 1940-х — началу 1950-х гг. с «буржуазной наукой», компаративизмом, теорией влияний, с «низкопоклонством перед западом», с одной стороны, а с другой — возведения в культ категорий «самобытности», «народности» и «реализма». Поэтому закономерно отсутствие в книге понятия *барокко*. Отметим, что даже в специальном издании, вышедшем в 1954 г. и посвященном истории западноевропейской литературы XVII в., этот термин также не употребляется, а литература, отвечающая данному понятию, получила крайне негативную оценку не только идейно-политическую, но и эстетическую. В книге неоднократно повторяется, что литература XVII в., порожденная «феодально-католической реакцией», «была антинародна, антиреалистична, антихудожественна», творцы «упадочного искусства» отстаивали «реакционные идеалы феодализма». Теоретик искусства барокко Б. Грасиан объявлялся защитником «анти-

³ См. также обзор: [Рааб 1958, 483].

реалистической эстетики испанской реакции», а его последователи представляли «реакционное литературное течение» [Виппер 1954, 11, 12, 647, 652, 656].

Из приведенных цитат видно, какой политико-идеологический отпечаток наложило время даже на самый стиль научной работы по истории литературы далекого прошлого. Кстати, конец 1940-х и особенно начало 1950-х гг. было отмечено особым антикатолическим пафосом. В странах «народной демократии» — Венгрии, Польше, Чехословакии, Румынии, Албании, Болгарии — прошли многочисленные политические процессы против представителей католической церкви, начиная с ее иерархов, осуждавшихся как «диверсанты» и «шпионы Ватикана», находившиеся на службе «империалистических разведок». Широкая подборка соответствующей информации содержится в хорошо передающей атмосферу времени книге Д. Е. Михневича «Очерки из истории католической реакции (Иезуиты)», вышедшей в Москве в 1953 г. (глава «На службе у Желтого Дьявола»).

Поэтому, когда мы имеем дело с политизированным подходом, уместно вспомнить методологически важное суждение Д. С. Лихачева о том, что «при попытках восстановить историю литературы необходимо всячески стремиться избавиться от идеологических и философских схем, представляющих не столько самого автора, сколько современное исследователю сознание его эпохи» [Лихачев 1997, 32]; см. также: [Сазонова, Робинсон 1997, 159—178].

При оценках барокко, носивших обвинительно-политический характер, научно-исследовательская работа в данной области могла представлять серьезную опасность для ученого, примером чему может служить судьба крупнейшего специалиста по культуре западноевропейского и чешского барокко Зденека Калисты (1900—1982). После установления коммунистического режима ученый вначале был уволен из Пражского университета, а в 1951 г. арестован. «На состоявшемся в 1952 г. судебном процессе группы пражских интеллигентов его обвинили в предательстве и подрыве государства. Весьма характерно, что ему инкриминировалось «выдвижение на первый план тех эпох чешской истории, которые означают упадок чешского народа и чешской культуры, что отвращает народ от славных революционных традиций», как сказано в приговоре суда, приравнявшего его исследование эпохи барокко к «отравлению колодецев», т. е. к вредительству. Вердикт в парадоксальной форме отразил отношение новой власти к эпохе барокко, однозначно оценивавшейся негативно как «эпоха тьмы»... Десять лет ученый провел в заключении.

(Он был выпущен в 1960 г., а в конце десятилетия полностью реабилитирован» [Мельников 2000, 304—305].

Постепенно ожесточенная непримиримость оценок из арсенала политико-идеологической риторики уступает место традиционному, но устаревшему взгляду на барокко. В западноевропейской науке уже к концу 50-х гг. началось переосмысление идеологической концепции барокко как искусства контрреформации, о чем свидетельствуют выход в свет сборника по результатам венецианской конференции (1954) «*Retorica e Вагоссо*» (Рим, 1955), работа Яна Бялостоцкого (см.: [Бялостоцкий 1959]). На 1970-е гг. приходится настоящий бум в изучении барокко. Было признано, что выступающее в разнообразии национальных вариантов это искусство создало в области живописи и архитектуре, в литературе и музыке выдающиеся произведения. В отечественных же изданиях того времени, несущих официально кодифицированное знание и влияющих на формирование научного мировоззрения (университетские курсы), по-прежнему утверждалось, что в литературе XVII в. «здоровое, сильное, идущее вперед примыкает к ренессансному реализму и классицизму, все ущербное, идейно надломленное, лишенное волевой цельности связано с барокко», и в целом барокко «порождено кризисом феодальной системы; оно вместе с тем есть выражение кризиса гуманистического мировоззрения под влиянием феодально-католической реакции» [Артамонов 1973, 9]. В книге того же автора 1978 г. наряду с повторением положений о принадлежности искусства барокко к «феодально-католической реакции» и упоминанием все тех же мистических и пессимистических умонастроений его творцов, выражен, хотя и с оговорками, принципиально новый взгляд, который несколько ранее начал утверждаться в нашей академической науке: «При всем критическом отношении к идейным позициям художников барокко нельзя отрицать того бесспорного факта, что они создали произведения огромной художественной ценности» [Артамонов 1978, 18, 19, 21]. В хрестоматии, составленной тем же автором и вышедшей спустя четыре года, исчезло соотношение искусства барокко с феодально-католической реакцией, как и само понятие о ней отсутствует [Артамонов 1982].

Вернемся к истории изучения восточнославянского и русского барокко. «Была ли так называемая «литература барокко» в славянских странах?» — вопрос, поставленный перед участниками IV Международного съезда славистов (Москва, 1958)⁴ [Сборник ответов 1958, 75—92],

⁴ Обзор исследований славянского барокко в предшествующий период см.: [Чижевский 1956, 297—307, 431—445].

стимулировал научные занятия в этой области. Никто не отрицал, что в русской литературе второй половины XVII — первой половины XVIII в. возникли новые явления переходного типа (от Средневековья к Новому времени), но исследователи по-разному оценивали их сущность и принадлежность к тому или иному литературному направлению. П. Н. Берков, В. Д. Кузьмина и О. А. Державина скептически относились к термину «литература барокко», предпочитая ему понятие «предклассицизм», и отрицали существование литературного барокко в славянских странах XVII—XVIII вв. — в Польше, на Украине, в Белоруссии и России. Так, П. Н. Берков писал: «О “литературном барокко” можно говорить с полным основанием применительно к далматинской и хорватской литературам. Значительно осторожнее должны быть суждения о “барокко” в польской и чешской литературах. Сомнительно, объясняет ли термин “барокко” всю сложность явлений украинской литературы XVII — XVIII вв. То, в чем предлагают видеть “русское барокко”, правильнее всего понимать как переход от старинных средневековых стилей русской литературы к классицизму XVIII в., вместо неопределенного по своему содержанию термина “барокко” проще называть это направление “предклассицизмом”. Сомневаюсь, будет ли достигнуто когда-либо полное согласие в понимании существа “барокко” в литературе вообще, а без этого нельзя решить вопрос, была ли так называемая “литература барокко” в славянских странах» [Сборник ответов 1958, 84]. О. А. Державина видела в творчестве Симеона Полоцкого всего лишь соединение «традиций литературы средневековья» и «нарождающегося классицизма» [Державина 1968, 21]. Вывод В. Д. Кузьминой об отсутствии «барокко» в русской литературе [Кузьмина 1968, 15—18] основан на очень ограниченном материале — на анализе произведений Феофана Прокоповича и Антиоха Кантемира — писателей XVIII в., принадлежавших к тому этапу развития русской литературы, когда в ней явственно обозначились классицистические тенденции. Исследователи подвергали сомнению термин «барокко», исходя из укоренившейся традиции.

Когда возникла названная дискуссия, не была еще полностью преодолена вульгарно-социологическая концепция В. Вайсбаха о барокко как искусстве только контрреформации и феодальной реакции [Вайсбах 1921]. Согласно критериям идеологизированной методологии, стиль барокко, господствовавший в придворной культуре, имел исключительно отрицательные характеристики: литература барокко, в отличие от демократической, несла на себе печать элитарности, монархизма, клерикализма, служила проводником вредоносного «западного влияния», изначально была связана с идеями контрреформации, орденом иезуитов —

«передовым отрядом католической реакции»; создатели этой литературы — по преимуществу представители духовенства, получившие образование за пределами России, зачастую не только в православных, но и в католических учебных заведениях, ставшие придворными поэтами или церковными иерархами, ревностными гонителями старообрядчества. Столь показательный набор негативных признаков стал причиной того, что исследователи отрицали само существование восточнославянского, в том числе русского, барокко. Публикация текстов из необычайно обширного наследия поэтов русского барокко была явлением крайне редким. К слову сказать, подготовленная И. П. Ереминым книга «Симеон Полоцкий. Избранные сочинения» (1953) долгое время оставалась единственным научно-критическим изданием, целиком посвященным литературному наследию основателя поэтического барокко в России и самого крупного русского поэта XVII в. Дискуссии 50-х — начала 60-х гг. велись по поверхности, и противники признания русского литературного барокко опирались в той или иной форме на приведенные схематические представления.

Тогда же (т. е. в 1950-е — 1960-е гг.) стало укрепляться противоположное убеждение. Уже на IV Международном съезде славистов И. П. Еремин выразил вполне определенное суждение, что барокко с конца XVI в. широко распространилось на Украине и в Белоруссии, а с 60-х гг. XVII в. и в России. Это был, по его заключению, «важный и несомненно прогрессивный этап литературного развития. Направление это ускорило здесь процесс становления “новой” литературы, обогатило литературу новыми темами, сюжетами, способами художественного изображения, привило ей новые, ранее неизвестные жанры и виды художественного творчества — поэзию и драматургию. И уже одно это было крупным приобретением восточнославянских литератур, во многом определившим новые пути их дальнейшего развития (...) в России в лучших произведениях своего крупнейшего представителя — Симеона Полоцкого — “барокко” приобрело отчетливо просветительский характер — в духе наступающей Петровской эпохи». Одну из первоочередных задач литературоведения И. П. Еремин видел в том, чтобы «подробно выяснить исторические причины появления “барокко” в восточнославянских литературах, своеобразие его исторического развития здесь, его литературную судьбу» [Сборник ответов 1958, 84—85].

Появившиеся в последующие десятилетия ценные и актуальные исследования убедительно доказали существование барокко в разнообразных его проявлениях в Польше, Чехии, Сербии (см. работы А. Андьяла, О. Блажичка, Р. Бртаня, Ф. Вольмана, Д. Мсдаковича, М. Павича, Я. Со-

коловской, Ч. Хэрнаса, Д. Чижевского, А. Шкарки и др.). Актуальность темы подтверждает, в частности, и то, что в 1965 г. Н. К. Гудзий, старейший тогда исследователь древнерусской литературы, направил в Советский комитет славистов заявку, выражая намерение вступить в обсуждение проблемы: «На VI Международном съезде славистов в Праге в 1968 г. (е[сли] б[удем] ж[ивы]⁵) предполагаю выступить с докладом на тему "Проблема барокко в русской литературе". Н. Гудзий. 26.01.1965»⁶. К сожалению, ученый не смог осуществить задуманное — в том же году он ушел из жизни. И действительно, на VI (см.: [Бехинёва 1969, 296—306]), а затем и на IX (Киев, 1983) Международных съездах славистов проблема славянского литературного барокко привлекла к себе большое внимание [Материалы дискуссии 1987, 52—58].

Славянское литературное барокко стало предметом постоянных исследований [Чижевский 1970; Лауэр 1972; Славянское барокко 1979; Барокко 1982; Лахманн 1983; Броджи 1996; 1998]. Так, например, в Чехии «в 90-е годы барокко стало трактоваться как одна из вершин (наряду с готикой) чешской культуры... В новейшей переоценке барокко, его культуры, эстетической ценности артефактов, его смысла и значения в мировой культуре огромную роль сыграли труды З. Калисты» [Мельников 2000, 305].

Определены общие идеологические закономерности движения барокко с Запада на Восток Европы [Робинсон 1980; 1981]. Сложилось представление о барокко в восточнославянских странах как значительном литературном направлении и стиле. Получили развитие исследования украинского барокко [Иванько 1970; Мишанич 1987; 1993; Шевчук 2005].

Внимание привлек также вопрос о существовании, природе и национальном своеобразии русского барокко. Заметный вклад в дискуссию о русском литературном барокко внесли работы Д. Чижевского [Чижевский 1960; 1970], А. А. Морозова [Морозов 1962; 1965; 1971; 1973; 1982], С. Матхаузеровой [Матхаузерова 1967; 1968], Д. С. Лихачева [Лихачев 1969; 1973], А. М. Панченко [Панченко 1973; 1977], А. Н. Робинсона [Робинсон 1974; 1980; 1981; 1982], И. А. Чернова [Чернов 1976], Л. А. Софроновой [Софронова 1981]⁷.

⁵ Выражение А. Н. Толстого, в подготовке полного собрания сочинений (1928—1958) которого Н. К. Гудзий принимал самое деятельное участие.

⁶ Из личного архива А. Н. Робинсона.

⁷ Из работ общего характера укажем также статьи Х. Грасхофа [Грасхоф 1968, 307—318], Дж. Баксела [Баксела 1973, 260—271], Н. Н. Прокофьева [Прокофьев 1973, 3—16], А. Д. Сухова [Сухов 1986, 210—25].

Не преследуя целей историографического обзора, выделим положения, которые нельзя не учитывать. Термин «предклассицизм» не получил в науке применения. Д. С. Лихачев указал на особую роль барокко в условиях русского исторического развития. «Отсутствие ренессанса, — пишет Д. С. Лихачев, — поставило русское барокко в иное отношение к средневековой, чем в европейских странах, где барокко явилось на смену ренессанса и знаменовало собой частичное возвращение к средневековым принципам в стиле и мировоззрении. Русское барокко не возвратилось к средневековым традициям, а подхватило их, укрепило на этих традициях (...). Переход барокко в Россию из Украины и Белоруссии был облегчен этим обстоятельством, но это же обстоятельство совершенно изменило историко-литературную роль барокко (...) барокко взяло на себя в историческом плане многие из функций ренессанса» [Лихачев 1973, 204—205]. Этим «может быть объяснен жизнерадостный, человекоутверждающий и просветительский характер барокко. Последний, т. е. просветительский характер барокко, сыграл огромную роль в секуляризации литературы» [Лихачев 1973, 207]. Кроме Симеона Полоцкого, Д. С. Лихачев называет «придворными просветителями в стиле барокко» Сильвестра Медведева и Кариона Истомина.

Как показал в своей монографии А. М. Панченко, в поэзии приказной школы (30—40-е гг. XVII в.) наблюдаются явления, отождествляемые со стилем барокко. В XVII в. к литературному барокко принадлежит также книжно-поэтическая продукция новоиерусалимских стихотворцев. Специальная глава в книге посвящена уяснению философских и эстетических позиций барокко [Панченко 1973].

По мнению А. А. Морозова, «в русской литературе черты барокко (с различным социальным значением) можно проследить от Симеона Полоцкого до М. Ломоносова, В. Петрова и отчасти Г. Державина» [Сборник ответов 1958, 90].

А. Н. Робинсон считал, что «вопрос о "направлении барокко" в русской литературе XVII в. нуждается в дальнейших как теоретических, так, в особенности, историко-литературных исследованиях, связанных, во-первых, с выяснением качественного своеобразия заимствуемого барокко и, во-вторых, с изучением воздействия на него русской усваивающей среды» [Робинсон 1974, 11]⁸. Отмечая существенное видоизменение идеологически-функционального содержания и значения барокко в условиях России, А. Н. Робинсон обращает внимание на следующее: «Глав-

⁸ Здесь же содержится критическая оценка дискуссии о русском барокко [Робинсон 1974, 7—16]. Об итогах дискуссии см. также: [Дембски 1975].

ная закономерность внутренней эволюции литературного барокко в России состояла в том, что оно вынуждено было преодолеть давние и сильные традиции своего индивидуализма и духовной депрессии (трагизм, пессимизм, скептицизм, минорная тональность творчества вообще) и сочетать по возможности прежние литературные достижения и формы (...) с духом государственного оптимизма и "служебного" единодушия как формы нового коллективизма становящейся Российской империи. Эти глубокие преобразования барокко были осуществлены группой писателей, среди которых первое место занимали Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев и Карион Истомирин» [Робинсон 1982, 19—20]. В ряд художественных явлений русского барокко исследователи ставят также церковную проповедь XVII в. [Елеонская 1990].

Научные сдвиги в отечественном литературоведении 60—80-х гг. XX в. в отношении проблемы русского литературного барокко можно наблюдать и в последнем издании «Краткой литературной энциклопедии». Если в ее первом томе (1962) речь идет только о барокко западноевропейском, то в последнем томе (т. 9, 1978) специальная статья посвящена славянскому барокко, в том числе его украинскому и русскому вариантам (авторы статьи — А. А. Морозов, Л. А. Софронова). Разделы о русском литературном барокко введены в новые труды по истории русской литературы ([ИРЛ 1980, 398—409] автор главы А. М. Панченко) и историю всемирной литературы ([ИВЛ 1987, 355—357] автор — Д. С. Лихачев), и, наконец, в учебники для высшей школы [Кусков 1977, 229—235; ИРЛ 1980а, 434—446], хотя исторически, теоретически и терминологически этот предмет трактуется различно.

Оценивая ситуацию с изучением русского литературного барокко в конце 1980-х гг., А. М. Панченко высказывался следующим образом:

«О барокко в культуре вообще, искусстве — в частности, в литературе — специально написаны томы и томы. В XX в. барокко, так сказать, сделало карьеру. XX в. прямо-таки выстрадал идею равноправия культур — удаленных друг от друга расово, территориально или хронологически. Тем не менее недоверие к барокко сохраняется, и не только у нас, но также, например, во Франции, где лишь во второй половине текущего столетия произошла вышеназванная реабилитация. В чем причина этого недоверия?»

Если рассмотреть череду так называемых "великих стилей", мы заметим в ней терминологическую закономерность. Напомню эту череду — для лучшего понимания того, что я имею в виду. Итак: романский стиль — готика — Ренессанс — барокко — классицизм — романтизм — реализм... Прерываю перечень, ибо в постреалистических формациях

"общность стиля" как бы подвергается распаду, и трудно найти равнодействующую для "черных романтиков", декадентов, символистов, футуристов, акмеистов, дадаистов, сюрреалистов и *tutti quanti*⁹ (хотя, скорее всего, с увеличением дистанции такая равнодействующая все же будет найдена). Отвлекаюсь также от частных — таких, как "пламенеющая готика", маньеризм, рококо, сентиментализм, натурализм, позитивизм и т. д. Какова же эта закономерность?

Все нечетные стили "хороши", все четные — "плохи". Романеск — стиль ромеев, Ренессанс — возрождение античных образцов, которые и доныне многим кажутся эталоном красоты и мудрости, классицизм говорит сам за себя, а о реализме, особенно учитывая русскую ситуацию, и толковать нечего. Не зря же у нас был сконструирован "социалистический реализм" — тот же великий, непревзойденный стиль, вершина упований, только, так сказать, еще лучше. (Замечу впрочем, что Польша, которая естественным образом обильно присутствует на страницах диссертации, ибо Речь Посполитая была для нас посредницей, — так вот, Польша являет обратную картину: после Ренессанса у поляков — блистательное и длительное барокко, куцый классицизм, затем гениальный романтизм — и вообще нет реализма, ибо писателей, старавшихся "отражать действительность", таких, как Болеслав Прус и Элиза Ожешко, поляки называют позитивистами. Но Польша — вечное исключение из правила, а нам надлежит сосредоточиться именно на правиле.) О нечетных элементах перечня. Готика — стиль готов-варваров, романтизм, хотя слово и благозвучно, тоже подозрителен: не даром же говорят о "преодолении романтизма", о романтизме "революционном" и "реакционном", "прогрессивном" и "консервативном". О реализме ничего подобного не услышишь: русские антинигилистические романы, написанные с охранительных позиций, никто не назовет "реакционно-реалистическими". Реализм, как жена Цезаря, выше подозрений!

С барокко совсем плохо. Как известно, существует три точки зрения относительно источника этого термина: его возводят к схоластике, к одному из модусов одной из фигур силлогизма *bagoso* (хрестоматийный пример: Истинные друзья любят друг друга; X и Y не любят друг друга; следовательно, X и Y не истинные друзья). Далее, его возводят к некоей финансовой операции (смысл ее я никак не могу уразуметь), когда без начального капитала можно нажать большие деньги. Это — тосканский источник, и операцию "барокко" в XVI—XVII вв. порицали разные моралисты, писавшие и по-латыни, и по-итальянски. Наконец, третий, и

⁹ всех прочих (лат.).

самый вероятный источник, — португальский, где “барокко” сначала значило утес определенных очертаний, потом — жемчужину причудливой формы. Слово перешло в Испанию, оттуда — во Францию (уже при Франциске I оно зафиксировано), затем было распространено на искусство — музыку, архитектуру, живопись, впоследствии и на словесность. Это дурной вкус, отклонение от нормы, как пишет в известном “Диктионарии” Жан-Жак Руссо. Барокко — это “бизарр” (bizarre).

Терминология “великих стилей” — плод усилий разных времен и разных людей. Это — вроде общеевропейского “гласа”. С ним надлежит считаться — и с ним до сих пор считаются. Когда Д. С. Лихачев высказался насчет первичных и вторичных стилей¹⁰, он (полагаю, невольно) к этому “общеевропейскому гласу” прислушался. Хороший, органический, равновесный стиль закономерно сменяется плохим. Я с этим не согласен, я за историко-культурную толеранцию, однако эта терминологически-семантическая закономерность объясняет, почему вокруг барокко, и русского в частности, сломано столько копий¹¹.

Понятие русского барокко в теоретическом плане неразрывно связано с понятием барокко как явления европейской культуры. «Признание самого понятия “барокко” в советском литературоведении и искусствознании, — пишет А. В. Михайлов, — следует считать весьма позитивным фактом; как и во всех подобных случаях, речь идет не о “слове”, а о том, что значительнейшее смысловое ядро литературной теории XVII в. получило наименование, а вместе с тем появилась возможность характеризовать и углубленно изучать различные, складывающиеся вокруг этого ядра или порождаемые им типы отношений к действительности, постижения поэтического слова и пользования им, разграничивать “барокко” и “классицизм” (или, вероятно, разные виды классицизма). Все это было бы крайне затруднительно делать, если бы такие явления не получили своего имени, а “скрывались” в неудобном и аморфном понятии “литература XVII века”. Благодаря признанию понятия барокко «в целостный литературный процесс были введены динамические рубежи, позволяющие яснее представлять характер его развития» [Михайлов 1983, 123].

Взгляды на сущность, функцию и значение русского литературного барокко весьма различны. Дискуссионными являются вопросы о генезисе первого литературного направления в России, о термине «школьное

барокко» (И. П. Еремин) или «схоластическое барокко» (А. Н. Робинсон), о верхней хронологической границе этого явления (А. А. Морозов, например, продвигает ее до конца XVIII — начала XIX в., включая в систему барокко всех писателей, в том числе Г. Р. Державина и частично даже А. С. Пушкина). В исследованиях отмечается также разная степень принадлежности произведений XVII в. к этому литературному направлению.

Открытым остается и вопрос о так называемом «самозарождающемся барокко», к которому А. Андьял [Андьял 1961, 62—63] и А. Морозов [Морозов 1962, 29—31] относят творчество Аввакума. Чешская исследовательница С. Матхаузерова формулирует проблему на теоретическом уровне, выдвигая положение о двух типах барокко в русской литературе XVII в.: свое, отечественное, автохтонное барокко предшествует чуждому, заимствованному через польско-украинское посредство [Матхаузерова 1968, 253]¹².

Закономерным следствием, того, что в России, как известно, Ренессанса не было, явилось отсутствие здесь самозарождающегося барокко. Как явление, привнесенное извне, первое творческое направление не могло ни покрыть, ни исчерпать собою всего русского литературного процесса на его пути от Средневековья к Новому времени. В связи с этим вряд ли оправдано стремление подвести под понятие барокко чуть ли не всю русскую литературу данного периода, включая повествовательную литературу и демократическую литературу раскола. При таком универсальном подходе в русское барокко помещается, например, творчество Аввакума. По словам А. Андьяла, «мы имеем право рассматривать жизнеописание Аввакума как одно из самых интересных и характерных произведений всего славянского мира барокко» [Андьял 1961, 63].

С мироощущением барокко и его поэтикой некоторые исследователи соотносят такие, например, идейные и структурные особенности «Жития» Аввакума, как «чувство исторической катастрофы, кризиса и гибели старой Руси», «страстное переживание действительности, породившее напряженную до предела, экстатическую форму его повествования», «внутренняя антиномичность», «чувственное восприятие мира», «миссионерство», «атмосфера чудесного», «нагнетание и экзальтация деталей», «потрясающие картины греха, ужаса и страдания» и т. д. [Морозов

¹⁰ Об идее первичных и вторичных стилей см.: [Лихачев 1973, 172—183].

¹¹ Из выступления А. М. Панченко на защите докторской диссертации автора данной монографии (в Москве, 20 декабря 1990 г.).

¹² Изложение концепции С. Матхаузеровой и взгляд Д. С. Лихачева, отрицающего наличие в русской литературе самозарождающегося барокко («...было одно барокко — заимствованное, оно же отечественное»), см.: [Лихачев 1973, 202—211].

1962, 29—31]. Ни один из названных формальных, стилистических и тематических признаков не является исключительной принадлежностью барокко, которое с виртуозностью воспользовалось художественными традициями предшествующих эпох. Отдельные формальные признаки барокко можно встретить поэтому в готике и в средневековье, даже в сочинениях отцов церкви, в античности. Описание ужасов и страданий находим уже в Библии. «Ветхий Завет — это книга, в которой никто не стыдится страдать и кричать о своей боли. Никакой плач в греческой трагедии не знает таких “чревных” образов и метафор страдания: у человека в груди тает сердце и выливается в утробу, его кости сотрясены и плоть прилипает к кости» [Аверинцев 1977, 61].

Взгляд на «Житие» Аввакума как на произведение, лежащее в плоскости поэтики барокко, основан на чисто внешнем сходстве признаков, принадлежащих к различным художественным системам. Во внимание должно быть принято то, что «Житие» имеет документальную основу, и его поэтика подчинена стремлению автора дать — с использованием традиционного житийного канона — прилегающее к действительности описание своей многострадальной жизни. Если образ терзаемого тела у Аввакума — отражение живой реальности, то тот же образ в эсхатологических поэмах немецкого, польского и русского барокко — чисто художественная условность. Нельзя не согласиться с тем, что «литературные ужасы» почерпнуты Симеоном Полоцким «из эрудиции, а у Аввакума они выхвачены из самой жизни» [Морозов 1962, 32].

Творчество Аввакума, сохраняя в целом средневековое мироощущение, являет собою выразительный пример поиска и создания нового в рамках старого, оно выросло на национальной почве и целиком связано с традициями русской средневековой литературы. Барокко же в России восходит к совершенно иному культурному опыту, чем аввакумовский, а именно к такому, который был основан на латинской образованности и синтезировал наследие всех эпох — античности, Средневековья, Возрождения. Распространение термина *барокко* на все явления русской литературы и искусства XVII в. представляется неправомерным, поскольку понятие это не охватывает и не отражает всей сущности культурных процессов этого времени. На начальном этапе развития первого творческого направления в России способом дифференциации многоликого литературного материала, связанного с различными культурными традициями, может служить генетический подход. Сущность его состоит в особом внимании к истокам, происхождению изучаемых явлений.

Несомненно, однако, что у восточных славян, в том числе в России, барокко ярко и плодотворно реализовалось прежде всего в поэзии вто-

рой половины XVII — первой трети XVIII в. Взаимосвязанность и неразрывность этих явлений отметили два выдающихся отечественных филолога. С одной стороны, как писал М. А. Гаспаров: «Именно барокко уловило выразительную силу ритма и рифмы, выделило, канонизировало эти приемы и сделало их признаками отличия стиха от прозы» [Гаспаров 1984, 20]. А с другой, как отмечал В. Н. Топоров: «Именно силлабическая поэзия стала тем новым явлением в русской литературе, которое сопряглось с первым “большим” и новым для русской литературы стилем эпохи, с барокко, и стало основным смыслом ее вплоть до 30-х годов XVIII века, когда и силлабизм, и барокко рука в руку, дружно начали покидать сцену» [Топоров 1996, 200].

Русская поэзия рубежа эпох стала неотъемлемым компонентом коренных перемен в духовной и культурной жизни общества, которыми ознаменован переход от средневекового типа культуры к типу культуры Нового времени. Предмет анализа составляет господствующее в русской поэзии второй половины XVII — начала XVIII в. направление — барокко, которое не было при своем зарождении здесь местным явлением, а представляло собой ответвление широких культурных процессов, совершавшихся почти на всем пространстве европейского континента.

При настоящем состоянии изученности русского литературного барокко выявляется настоятельная необходимость взаимоопосредования теоретического и исторического подходов к изучаемому явлению. На передний план, во-первых, выдвигается конкретное историческое исследование его истоков, эволюции и последствий. Во-вторых, возникает необходимость теоретического объяснения сущности русского поэтического барокко, его роли в развитии русской поэзии. Наряду с установлением общих типологических связей русского барокко с другими вариантами этого общеевропейского стиля, следует выявить именно национальные особенности русского барокко, приобретенные им в условиях исторического и культурного развития России, во многом отличного в данную эпоху от развития Западной Европы. Такие задачи не могут быть решены без введения в науку новых архивных материалов. Изучение разных источников (рукописных, старопечатных, научно опубликованных), относящихся к деятельности поэтов, стоявших на рубеже эпох (вторая половина XVII — начало XVIII в.), позволяет выявить функции барокко в литературном процессе России.

На современном уровне изученности возникает задача исследования в сравнительном контексте разных национальных вариантов барокко, идущего в Россию через широкий ряд литератур из Западной Европы через Польшу и, что особенно важно, через украинские и белорусские

земли Речи Посполитой. Кросс-культурные процессы играли в барокко значительную роль. Необходимо интегрировать восточнославянское и, в частности, русское барокко в общеевропейскую культурную парадигму. Рассмотрение восточнославянской литературы начала Нового времени как проявление более широких культурных явлений в Европе эпохи барокко позволило бы осмыслить процесс введения элементов не-русской, не-православной культуры в культуру православного московского общества.

Одна из серьезных трудностей в изучении русского литературного барокко состоит в том, что многие приемы его поэтики (риторичность и вариативность текста, аллегоричность и пр.) являются общими для разных культурных эпох. Барокко роднит со Средневековьем символично-аллегорическое видение мира. Детерминированные умонастроением барокко остроумие и концептизм, пристрастие к раритетам и курьезам, всему чудесному, невероятному имеют своей предтечей средневековую эстетику парадокса. На этом основании в дискуссиях иногда отрицается само существование русского барокко. Даже в более определенном случае, касаясь западноевропейского искусства, Й. Хёйзинга отмечал: «Средневековье и Возрождение стали для нас понятиями, в которых мы ощущаем на вкус различие в сути той или иной эпохи настолько же ясно, насколько мы отличаем вкус яблока от вкуса земляники, хотя вряд ли мы смогли бы описать это различие» [Хёйзинга 1988, 307].

Установить четкую границу между Средневековьем и эпохой барокко — задача еще более сложная, потому что, как известно, барокко изначально несло в себе средневековую струю. К тому же в России, миновавшей, в отличие от западноевропейских стран, стадию Возрождения, заимствованное, привозное барокко первоначально сосуществовало с отечественной средневековой культурой на последнем этапе ее исторического бытия. И тем не менее Средневековью и барокко присущ свой характерный «вкус».

Следует помнить, что стиль барокко, имея свою историческую глубину, не противостоит предшествующим традициям культурного развития, а синтезирует их. Барокко виртуозно воспользовалось многовековым литературным опытом, по-своему перегруппировав, преобразовав, перераспределив, приведя в иное соотношение известные литературные признаки. Поэтому формально-стилистический анализ с произвольным изъятием отдельных элементов, а также методика наложения на живой материал готовых схем и поиски в нем неких соответствий определенному, теоретически отвлеченному набору признаков не могут быть плодотворными. «Нельзя выделять средства художественной выразительности в качестве изолирован-

ных элементов. Их роль становится ясной только в рамках анализа целостности стиля» [Поляков 1986, 385]. Важно исследовать средства художественной выразительности и способы художественного воплощения в динамике исторического развития, в протяженности традиции.

Искусство барокко невозможно исчерпать краткой однозначной характеристикой или даже пространной дефиницией. Стиль барокко имеет широкий спектр характеристик, которые могут варьироваться и видоизменяться в своих главных функциях на определенной национально-культурной почве. Методологическую значимость для изучения нашей темы имеют положения современной теории литературы о том, что «ни романтизм, ни классицизм, ни барокко невозможно определить формально-логически. Между тем едва ли не самым распространенным заблуждением является непрестанно повторяющееся требование определить, что такое романтизм, барокко и т. д. (...) Обычно те, кто требует определить романтизм, барокко и т. д., представляют себе такое определение именно формально-логически»; необходимо видеть «явление в полнокровном историческом потоке, изнутри его», ибо «сам исторический поток рождает свою теорию, членя литературный процесс на пласты, не подчиненные притом формально-логическим приемам классификации и определения»; «целостность национальной литературы — вот горизонт, в котором и барокко, и романтизм, и классицизм, и все подобное может получать не определение, но определенность» [Михайлов 1983, 115, 116, 118]. Непонятное слово «барокко» наполняется всякий раз определенным смыслом и объемом содержания при анализе конкретной историко-культурной реальности.

Вместе с наименованием «барокко», которое русская литература получила в исследованиях последних десятилетий, появилась возможность заметить единство круга авторов и текстов при всех имеющихся различиях — единство, обеспечиваемое тем, что составляет суть барочной поэтики, и дать со знанием целого более конкретную характеристику художественных созданий, идентифицировать частности и ввести их в ряд типологически родственных литературных феноменов.

Общекультурный контекст литературы раннего Нового времени

В теоретической периодизации культуры барокко занимает место между Возрождением и классицизмом. Отсутствие Ренессанса в России исключало, по мнению некоторых исследователей, возможность возникновения барокко на русской почве. Недостатком такого рода представлений является то, что в них недооценивается значение такого важного для литературного развития России XVII в. фактора, как межнациональные культурные взаимодействия. Кросс-культурные процессы сыграли решающую роль в формировании барокко в ряде других славянских стран Восточной и Юго-Восточной Европы, где или отсутствовали, или не сложились развитые формы ренессансной культуры¹.

В связи с теоретическим вопросом о критериях вычленения барокко как первого литературного направления в России выявляется необходимость сравнительно-исторического и типологическо-сопоставительного изучения предмета. Сравнительные исследования особенно полезны при изучении литературных направлений и течений [Жирмунский 1967]. Такой подход позволяет методологически и логически обосновать выделение барокко как этапа в развитии русской культуры на пути от Средневековья к Новому времени, а также полнее охарактеризовать специфику и исторические признаки национального варианта русского барокко как типа мировосприятия и литературного творчества, с одной стороны, и моменты типологических схождений его с общеславянским барокко — с другой.

¹ См., например, работы о сербском барокко: [Навич 1970; Медакович 1976] и об украинском: [Мишанич 1987; 1993].

Как всякое литературное направление, барокко располагает собственной художественной системой и реализует присущие ему поэтические средства. При функционировании его в определенной культурной среде действенными факторами, преобразующими поэтику, становятся факторы национальные. Поэтому термин барокко существует не только как научная абстракция, но прежде всего как понятие конкретно-историческое, обозначающее национальные проявления данного типа художественного творчества (см.: [Варнке 1972]).

Европейское искусство знает множество разновидностей барокко: итальянское, испанское, немецкое, чешское, польское, голландское и т. д. Барокко как идеальный тип существует лишь в теоретическом отвлечении. Ни один из типов местного функционирования культуры барокко не обладает всей совокупностью неких обязательных характерных признаков. В каждой национальной литературе черты этого творческого направления присутствуют в более или менее концентрированном виде, выступают в разных соотношениях.

Еще А. Н. Веселовский писал о соответствии литературных форм, средств и способов художественного воплощения общественным идеалам [Веселовский 1940, 67]. Иначе говоря, польское барокко или чешское отличается, скажем, от сербского в той мере, в какой различаются национальные культурные и литературные традиции Польши, Чехии, Сербии. В исследованиях поэтики барокко приобретает поэтому важное значение раскрытие идейно-художественных различий между национальными типами барокко.

В эпоху после Тридентского собора (1545—1563) в ряде европейских стран укрепляется томизм как философия католицизма, что означало возврат к средневековым взглядам на мироздание, сопровождавшийся реставрацией схоластики, ранее отвергнутой гуманистами Ренессанса. Зародившись в недрах контрреформации, барокко, однако, вышло за ее пределы, охватив не только католические страны, но и протестантские (Германия, Голландия), и даже православные (Украина, Белоруссия, Сербия). По мере движения с Запада на Восток Европы барокко утрачивало свою ортодоксально-католическую направленность, конфессиональность, но сохраняло свойственный ему художественный язык. В силу своей стилистической многогранности и полисемантизма барокко легче других направлений приспособлялось к национальным и народным условиям стран, что предопределило национальную специфику разных вариантов общеевропейского типа барокко с одновременным сохранением сходных и родственных признаков.

Воспринимая местные традиции, оно не утрачивало своего художественного облика, но начинало служить национально-культурным интересам. В разных странах литература барокко имела разную общественно-политическую устремленность. Она различалась и с точки зрения жанрового состава: в Германии барокко получило преимущественное развитие в романе («Симплициссимус» Гриммельсгаузена), в Италии и Англии — в эпосе («Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо, «Потерянный рай» Мильтона), в Чехии (а также в Германии) — в религиозно-эротической и медитативной поэзии, в Польше — в любовной и философской лирике.

При всех различиях, затрагивающих область идейно-содержательных констант и жанровый состав, разные национальные варианты барокко объединяет художественный язык с присущей ему поэтикой. Установление парадигмы общих черт и различий между барокко восточнославянским и западноевропейским — одна из перспективных задач. Такие центральные категории барочной культуры, как остроумие (*acumen*), эмблема (*emblemata*), искусственная поэзия (*poesis artificiosa*)², живописная поэзия (*picta poesis*) являются универсальными, конституирующими признаками, общими для разных вариантов европейского барокко, включая восточнославянское, — от Рима и Мадрида до Лондона и Амстердама, Праги и Варшавы, Киева и Москвы.

На славянском историко-культурном пограничье

В постренессансную эпоху, с конца XVI в., в атмосфере культурного пограничья в духовной среде восточнославянской интеллигенции формируется тип прагматичного конформиста. Украинская и белорусская молодежь училась в Краковском, Пражском, Болонском, Падуанском и других университетах и академиях. Мелетий Смотрицкий (1577/79—1633), ректор киевской школы (1617—1618), слушал лекции в Нюрнбергском, Лейпцигском, Виттенбергском университетах. Митрополит Петр Могила (1594—1647), основатель («фундатор») Киево-Могилянской коллегии, и ее профессора получили образование в Западной Европе.

За возможность обучения в католических и иезуитских академиях и университетах Польши и Западной Европы восточнославянская интел-

лигенция вынуждена была подчас расплачиваться временным отказом от православия. Стефан Яворский (1658—1722), доучивавшийся после окончания Киево-Могилянской коллегии в иезуитских училищах Люблина, Познани, Вильны, принял католичество, а затем, вернувшись в Киев, вновь перешел в православие. Трижды менял вероисповедание Феофан Прокопович (1681—1736), также выученик Киево-Могилянской коллегии: перед тем, как отправиться в Коллегию св. Афанасия в Риме, стал униатом, потом католиком, по возвращении в Киев повторно принял православие. Веру меняли тогда, как одежду по сезону [Прозоровский 1896, 199]. Чрезвычайно любопытно откровенное признание Арсения Грека, «дидаскала» и справщика (редактора) Печатного двора: «... Был де я во многих школах, сиречь училищах, во многих государствах; да только если не примешь того государства веры, и во училище не примут» [Белокуров 1894, 119]. Все названные лица вернулись в традиционную для них конфессию, в том числе и такой высокообразованный авантюрист, как Арсений Грек, успевший побывать даже мусульманином. Украинский писатель Захария Копыстенский с чувством национального достоинства рассуждал: «россовете», если и отправляются в «краи немецкие» за наукой, то едут туда вовсе не просто «по латинский или греческий разум», но осмотрительно выбирают для себя только самое необходимое и принадлежащее им по праву древнего греческого наследия, общего для всех европейских народов, — «сметье (шелуху. — Л. С.) отметуемо, зерно беремо, уголе (породу. — Л. С.) зоставуемо, а золото выймуемо» [Памятники 1878, 900—901]. Безболезненный переход из одной веры в другую, ставший на Востоке Европы знаменем времени, приближал в перспективе секуляризацию культуры.

На Западе восточнославянские просветители соприкоснулись с сильными традициями европейского гуманизма, восприняли явления постренессансной культуры, что способствовало распространению новых идейных и художественных веяний на украинских и белорусских землях Речи Посполитой, а впоследствии и в России.

Барокко, ставшее «большим стилем» целой эпохи, отразившись не только в архитектуре, в изобразительных искусствах, в живописи и музыке, в театре и садовом искусстве, в литературе, историографии и в самом образе жизни, развивается в восточнославянской среде, как и в Западной Европе, как широкое явление духовно-эстетической культуры, охватывающее разные виды творческой деятельности. В словесном искусстве оно предстает как первое литературное направление.

Однако переход европейского и западнославянского барокко в восточнославянский мир сопровождался значительными переменами в его

² Латинское прилагательное *artificiosus* имеет в данном контексте значение *искусный, умелый, искусно сделанный*. В научной традиции его принято передавать понятием *искусственный*, которое входит в обозначение жанра *искусственная эпиграмма* (см., например: [Петров 1867, 105]).

составе и типе, которые произошли сначала на польско-украинско-белорусском культурном пограничье, а затем — на русской почве.

Восточнославянское барокко имело свои отличия по отношению к западноевропейским вариантам, но и оно не представляло собой однородное художественное явление. Выделяются варианты, имеющие наряду с общими признаками и свои характерные особенности: барокко украинское / украинско-белорусское и русское. Последнее, в свою очередь, предстает на первом этапе как барокко московское, генетически связанное с польско-украинско-белорусским; на следующем, с начала XVIII в., — петербургское, с ориентацией на голландское, и немецкое барокко (см.: [Панченко 1977, 100—106]).

Восточнославянские литературы пришли к барокко, по словам И. П. Еремина, «непосредственно от средневековья — в порядке прямого переноса на местную почву опыта соседней, польской литературы» [Сборник ответов 1958, 84]. Поэтому объективное изучение характера русского барокко требует рассмотрения первого литературного направления в России прежде всего в славянском контексте.

В польской литературе, пережившей золотой век Ренессанса (XVI в.), где первое творческое направление складывалось под несомненным воздействием художественных импульсов, шедших из Западной Европы, — от Тассо, Марино и его школы, литературы французской прециозности, немецкой религиозной поэзии, — были представлены все последовательные фазы барокко (раннее, зрелое, позднее) с полной парадигматичностью. Польское барокко имело многообразные идейно-художественные проявления (см.: [Хэрнас 1980]).

На начальном этапе развитие этого литературного направления на Украине и в Белоруссии, так же как позже и в Сербии, оправдано задачами идеологической борьбы с католической экспансией. Поэтому уже на украинско-белорусских землях Речи Посполитой барокко получило иное идейное содержание, чем в Польше.

Его усвоению и преобразованию способствовали школьная теория и практика, работа Киево-Могилянской коллегии (с 1632 г.; академия — с 1701 г.). Петр Могила придал учебному заведению ориентацию на западноевропейскую науку и просвещение. Созданная на украинских землях Речи Посполитой коллегия вынуждена была скопировать тип средневековых западноевропейских университетов и польских академий, однако под знаменем православия и церковнославянского языка как равноправного с другими священными языками. Как и в других западноевропейских учебных заведениях подобного типа, здесь господствовали семь «свободных наук» — науки триумфа (грамматика,

риторика, диалектика) и квадриумма (арифметика, геометрия, музыка, астрономия).

Однако западноевропейское и общеславянское барокко осваивалось в восточнославянской среде далеко не в полной мере. В Киево-Могилянской коллегии как учебном заведении на первый план выступали культурно-просветительские задачи. Как отметил А. Н. Робинсон, «идейные представления и эстетические требования барокко не могли фигурировать в школьном обиходе в “чистом” виде, а, напротив, входили в качестве существенного компонента в стройную, но в основе своей эклектическую систему педагогических требований и приемов (искусно изложенную в “поэтиках” и “риториках”), объединяясь в ней со школьными традициями ушедшей в прошлое ренессансной культуры и с еще более архаичными пережитками средневековой схоластики» [Робинсон 1974, 12].

Восточноевропейское барокко, усвоенное в пределах возможностей, предоставляемых школой, принято поэтому называть «школьным» (И. П. Еремин) или «схоластическим» (А. Н. Робинсон).

Благодаря учреждению и распространению у восточных славян схоластического просвещения, которое было одной из форм приобщения к западноевропейской культуре, барокко властно начинает претендовать на господствующее положение в литературной теории и практике, оно выступает в качестве художественной доминанты в стихотворстве, драматургии, ораторской прозе.

Говоря о путях формирования восточнославянского барокко, необходимо помнить о роли латинской образованности и новолатинской поэзии. Овладение латинским языком не только позволило восточнославянским публицистам вести полемику с польскими католическими писателями (Петром Скаргой, Львом Кревзой). Язык просвещенной Европы открыл молодой восточнославянской интеллигенции доступ к философскому и художественному наследию античности, раннего христианства, Ренессанса, к литературе современного барокко. Появились латиноязычные трактаты по поэтике и риторике, а также учебные курсы, которые читались по этим предметам в Киево-Могилянской коллегии. Они содержали комплекс теоретических понятий, норм и правил, разработанных в учено-гуманистических кругах ренессансной Италии на основе «Поэтики» Аристотеля и «Науки поэзии» Горация, а впоследствии были преобразованы и приспособлены к дидактическим целям искусства барокко его теоретиками — Я. Понтаном, Я. Масением, М. К. Сарбевским и др. (см.: [Наливайко 1981, 155—195; Стратий 1982; Маслюк 1983]).

Благодаря богатой и разнообразной в жанровом отношении латиноязычной литературе восточные славяне получили представление об обще-

европейской жанровой системе, сложившейся в эпоху Возрождения на основе синтеза традиций античности и Средневековья, которая была иной, чем традиционная греко-славянская. По наблюдениям исследователя, «первые ренессансные и барочные влияния проникли в Белоруссию и Литву в "латинской одежде"», и далее: «Новолатинская поэзия Белоруссии и Литвы открыла гуманистическую ориентацию в художественной культуре восточных славян. Именно эту традицию подхватила ренессансная и барочная поэзия на родном языке» [Дорошкевич 1979, 6, 14] (см. также: [Луцкая, Сидорова 1979, 59—63; Чернышова 1980, 68—80]).

В Киево-Могилянской коллегии культивировались жанры эпиграммы, панегирика, духовной оды, эпитафии, басни, окказиональная, эмблематическая и геральдическая поэзия, драматургия с широким обращением к античности, выступающей на правах культурной условности. Литературная культура формировалась здесь, как и вообще в этот период на Украине, при участии западноевропейского, и прежде всего польского, барокко. Сложившееся тогда направление вкусов перейдет и в XVIII в. Выученик Киево-Могилянской академии медик Н. М. Максимович-Амбодик переработал и переиздал в расширенном виде сборник «Символы и эмблемата», напечатанный первоначально по заказу Петра I в Амстердаме в 1705 г. (Емблемы и символы. СПб., 1788). Гуманитарные традиции, заложенные в систему образования Киево-Могилянской академии, во многом определили стиль мышления и творчество другого ее знаменитого выпускника — Г. С. Сковороды.

В культурных центрах, какими являлись на Украине и в Белоруссии типографии, «братские школы» и в особенности Киево-Могилянская коллегия, сформировалось барокко схоластического типа, преследовавшее практические цели воспитания национальной интеллигенции, способной активно противодействовать католической экспансии. Навыки литературного барокко внедрялись в просвещение, чтобы успешнее сопротивляться польско-католической пропаганде.

Происшедшие на рубежах католицизма и православия преобразования славянского барокко, связанные с видоизменением его идеологической целенаправленности, привели к преобладанию в нем полемико-публицистических и просветительно-дидактических тенденций.

Дальнейшая трансформация облика славянского барокко и формирование барокко специфически русского вида во многом обусловлены типом идеологии и культуры России XVII в. Для того, чтобы правильно оценить масштабы и значение первого творческого направления в России, особенно на раннем этапе его существования, необходимо принять во внимание следующие историко-культурные факторы.

Общекультурные процессы, связанные с формированием восточнославянского барокко, в значительной мере способствовали сближению литератур украинской, белорусской и русской в знаменательный период истории этих народов. Воссоединение Левобережной Украины (включая Киев) с Россией в 1654 г. и начало борьбы за освобождение Белоруссии от власти Речи Посполитой сопровождались восстановлением духовных и культурных взаимосвязей. Уместно напомнить суждение И. Н. Голенищева-Кутузова: «Комплекс польско-украинско-русской культуры XVI—XVII вв. не следует разбивать, исключая взаимные влияния, охраняя призрачные границы "самобытности", гораздо важнее братская связь на Востоке славянских народов. Вспомним лучше свободные дары на поприще культуры (...) навыки школьного дела, образцы красноречия и пиитики поступали на северо-восток из Украины и Белоруссии» [Голенищев-Кутузов 1963, 73].

В середине XVII в., в период обострения на Украине борьбы за национальную независимость от Речи Посполитой, Москва стала центром притяжения украинской и белорусской интеллигенции. По приглашению царского двора сюда прибыли десятки украинских книжников в качестве учителей, переводчиков, редакторов. При посредничестве украинско-белорусского этнокультурного ареала, чья литература и культура раньше других партнеров по *Slavia Orthodoxa* вступили в контакт с литературой и культурой *Slavia Latina*, в русской литературе раннего Нового времени происходит принципиально новый процесс жанрообразования: формируется жанровая система, представленная произведениями нового художественного стиля — разветвленным множеством жанров придворно-церемониальной и дидактической поэзии, стихотворными декламациями и драматургией. С этого времени в русской литературе существуют параллельно две жанровые системы: одна, идущая из Средневековья, и формирующаяся новая, которой суждено определить вектор будущего литературного развития³.

³ По мнению Е. К. Ромодановской, первые признаки литературы Нового времени появились в России в 40-е гг. XVII в., когда развитие повествовательного начала выразилось в создании «беллетристики нового типа», образовавшей третью, независимую от упоминавшихся нами жанровую систему (см.: [Ромодановская 1994, 181—182; 1998, 133—144]).

Историко-культурные предпосылки появления барокко в России

Предпосылкой для восприятия барокко в России явилось состояние духовной жизни страны XVII — начала XVIII в. Общество переживало переходную эпоху становления новой российской государственности, превращения московского царства в Российскую империю. Развитие нового литературного движения было связано с формированием российского абсолютизма и той культурной перестройкой, под знаком которой прошел XVII в. Правление Алексея Михайловича (1645—1676) явно обнаружило, что дальнейший прогресс России лежит на путях приобщения к западноевропейской цивилизации. Процесс этот наметился задолго до петровских преобразований и развивался неодолимо. Любопытно в этой связи замечание В. О. Ключевского: «Прощай Федор (сын и преемник Алексея Михайловича. — Л. С.) еще 10—15 лет и оставь по себе сына, западная культура потекла бы к нам из Рима, а не из Амстердама» [Ключевский 1968, 303].

Россия приобрела новый тип общеевропейской постренессансной культуры вместе с продвижением своих границ в сторону Западной Европы. С выходом России на арену европейской политики возникла потребность встать вровень с культурой Европы, следствием чего явилось новое литературное движение, у истоков которого стояли выходцы из западных окраин страны — из тех частей империи, которые ранее (до 1654 г.) принадлежали Речи Посполитой. «Несущие на Русь свет новых идей украинские и белорусские книжники (...) прошли польскую школу», их литературная теория и практика соответствовали «усвоенным ими обязующим канонам барокко» [Липатов 1979, 97—98].

Присоединив в царствование Алексея Михайловича земли восточных окраин Речи Посполитой, молодая империя получила вместе с новыми территориями и сложившийся там тип культуры. Он представлял собой провинциальный вариант польского барокко, которое, в свою очередь, являлось одним из проявлений общеевропейского типа барокко.

На восточных землях Речи Посполитой, населенных православными славянами, барокко пережило к моменту их включения в состав России период почти полувекковой адаптации и предстало, таким образом, уже не как искусство контрреформации, а как культура, вполне освоенная православной средой благодаря разносторонней деятельности образованного духовенства, прошедшего выучку в высших учебных заведениях Речи Посполитой и других европейских стран. С включением в свой состав западных земель, бывших окраин Польши, Россия получила в гото-

вом виде новый тип культуры вместе с высшей школой — Киево-Могилянской коллегией, которая оставалась до конца XVII в. единственным общим для восточных славян центром просвещения, куда приезжали «за наукой» со всех концов Российского государства. И даже в XVIII в. после окончания московской Славяно-греко-латинской академии студенты доучивались, как, например, Ломоносов, в Киеве.

Новый тип культуры, тесно связанный с усвоением западноевропейского художественного опыта, как оказалось, больше соответствовал требованиям становящейся империи, чем традиционная московская культура, сохранявшая в значительной мере еще средневековый облик.

Барокко пришло в Россию вместе с его носителями. Государственные реформы царя Алексея Михайловича (1645—1676), объективно направленные на приобщение России к европейскому развитию, совпавшие с церковной реформой патриарха Никона (1652—1666), аналогичной той, что несколькими десятилетиями ранее провел на Украине Петр Могила, вызвали потребность в образованных помощниках. Ими и стали обладавшие необходимым опытом представители украинской и белорусской интеллигенции — монашествующие писатели, книжники, художники, музыканты, мастера. Выходцы из бывших земель Речи Посполитой становились деятелями русской культуры. Даже территориально судьба связала их со старорусскими городами, как, например, Симеона Полоцкого — с Москвой, Димитрия Ростовского (Туптало) — Ростовом, Стефана Яворского — не только с Москвой, но также с Рязанью и Муромом, Иоанна Максимовича — с Брянском и Тобольском, Лаврентия Горку — с Москвой и Астраханью.

В центр России переместился даже один из западнорусских монастырей со всем своим внутренним устройством. Создавая по образцу Иверского монастыря на Афоне Иверский Валдайский монастырь как новый центр русской святости и книжной мудрости, патриарх Никон перевел сюда монахов Кутейнского монастыря, с которыми приехали также ремесленники и печатники вместе с типографией, выпустившей книги, оформленные в стиле, столь характерном для вкусов украинско-белорусского барокко. Как отметил В. Н. Щепкин: «Барокко в течение XVII в. господствует в пределах Польши, в южнорусских и западнорусских старопечатных изданиях», а со второй половины столетия этот зародившийся еще в XVI в. в Италии западный орнамент «становится модным при Московском дворе и у патриарха», и далее: «Непосредственно из этого роскошного варианта московского барокко вырабатывается несколько упрощенный, но очень близкий к нему поморский стиль орнамента, который процветает в старообрядческой каллиграфии всего севера и востока России в течение XVIII и XIX вв.» [Щепкин 1967, 78, 75, 79].

В столице новой растущей империи исполнителям реформ предстояло провести важные преобразования в церковных делах, книжной сфере, а также придать восточно-византийскому укладу придворной жизни некоторые западноевропейские новшества и лоск. Преодоление старых традиций было возможно только при мощной поддержке двора, личном покровительстве со стороны царя. Искусство барокко, отвечавшее новым интеллектуальным запросам высшего общества, прежде всего царского двора, располагало разработанной художественной системой, способной удовлетворить идеологические, просветительские и эстетические потребности зарождавшейся империи.

Такова одна из главных причин, по которой иноземное, украинско-белорусское барокко с заметным латино-польским компонентом было воспринято в России и в считанные десятилетия XVII в. стало тем, что определяется понятием *московское, русское* барокко.

Другая причина заключается в двойственной художественной природе самого барокко: это стиль, синтезировавший в себе традиции Средневековья и Ренессанса. Средневековое начало обеспечило вживание барокко в русскую культуру, которая, повторим, в отличие от ряда западноевропейских стран, не знала стадии Возрождения, продолжая сохранять и в переходном XVII в. многие средневековые признаки. Поэтому те черты, которые в составе барокко тяготели к наследию Средневековья, оказались подходящими к условиям русской усваивающей культурной среды и бесконфликтно вступили во взаимодействие с местными традициями. В результате взаимодействия общеевропейского и общеславянского барокко с предшествующими русскими традициями и в новых историко-идеологических условиях сформировался его национальный вариант.

Средневековое начало в барокко не только обеспечило восприятие его на русской почве. Следует учесть, что в России средневековая культура существенно отличается от западноевропейской, поскольку она основана на греко-славянских православных традициях. Поэтому средневековый компонент в составе барокко, облегчая вживание привозного барокко в русский культурный контекст, в значительной степени способствовал обогащению отечественного наследия новым знанием — знанием западноевропейского Средневековья, какое несли, например, с собой богословские труды, проповеди, стихи Симеона Полоцкого, насыщенные ссылками на католических авторов.

Ренессансная же струя, усиливая и укрепляя тенденцию к обновлению облика русской литературы, способствовала преодолению средневекового начала, прокладывая путь к Новому времени.

В сближении заимствованного барокко с русской культурой и быстрое усвоение нового стиля в Москве сыграл свою роль и такой немаловажный фактор, как общность веры и книжного языка у восточнославянских авторов, так же, как зачастую общими у них были учителя, школа, система образования и мышления, воспитанного на науках тривиума (грамматика, риторика, диалектика). Творцы восточнославянского литературного барокко были, за редчайшим исключением, монахами, служителями православной церкви — также существенный момент, объясняющий, почему постренессансные новации, вторгшиеся в замкнутую жизнь русского общества, хотя и вызывали недоверчивое отношение со стороны представителей традиционного культурного сознания, все же были усвоены русской средой.

Показательна в этой связи судьба двух заметных в культуре барокко фигур — католического священника, хорвата Юрия Крижанича [Хамм 1983, 81—95] и силезского немца, протестанта, поэта-метафизика, «пророка» Квирина Кульмана [Панченко 1963, 330—347]. Сочинения этих мечтателей с их идеями славянского мессианизма, забросившими их в Россию, на великую роль которой они возлагали большие надежды, были решительно отринуты. Конфессиональный фактор, традиционно чувствительный для России, сыграл в их судьбе роковую роль: Крижанича сослали в Сибирь, где он провел 15 лет, а Квирин Кульман, проповедовавший взгляды, приравненные местными властями к воззрениям раскольников, был сожжен в Москве как еретик.

Поэтому можно думать, что относительная легкость адаптации украинско-белорусского варианта барокко к условиям России объясняется, среди прочего, и принадлежностью носителей данного типа культуры к кругу православного духовенства. Однако в реальном историко-культурном процессе разносторонняя деятельность монашествующих писателей отвечала в гораздо большей мере культурно-просветительским требованиям двора, чем собственно церкви.

Проводниками западноевропейской культуры и латинской образованности и литературы стали в России XVII — начала XVIII в. выходцы из Речи Посполитой и бывших ее окраин. Кроме Симеона Полоцкого, Стефана Яворского, Димитрия Ростовского, Феофана Прокоповича, можно назвать Илью Копиевского, Яна-Андрея Белобоцкого и др. «Западнорусские, а в конечном итоге — латинские источники» прослеживаются даже в старообрядческой поэзии [Белоусов 1975, 265].

Важную роль в распространении идей и веяний барокко сыграло библиофильство. Пристрастие к коллекционированию книг, любовно-прочувствованное отношение к книге — черты, присущие всем членам

познаваемой литературной корпорации, и не только им, но шире — сторонникам новой культурной ориентации вообще, подтверждение тому — богатейшие книжные собрания Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева [Хипписли 1983; 2005; Юсим 1993], государственного деятеля и дипломата Андрея Матвеева [Полонская 1985]. По словам А. М. Панченко, «завзятое пожизненное библиофильство» было в представлении писателей этого времени «непременным условием творческого труда» [Панченко 1973, 140].

В обширных личных библиотеках среди книг, вышедших на разных языках и во многих странах, есть такие характерные для эпохи издания, как сборники эмблем, барочные риторики и поэтики писателей-иезуитов, тезаурусы тропов. Для нашей темы особенно интересно то, что в русских библиотеках XVII — начала XVIII в. поэзия «была представлена только на латинском и на польском языках... При этом на латинском языке только половина или несколько больше книг относится к античной поэзии, остальные — произведения новолатинских поэтов: М. Мурет, Я. Бальде, Д. Овен, Д. Барклай, Д. Буханан⁴ и др.» [Николаев 1989, 18—19].

Восприятие через украинско-белорусское посредство идейно-художественных веяний польского барокко обернулось в России не подражанием и копированием, а существенным преобразованием и синтезом новых культурных тенденций с местными, национальными традициями.

Сближение заимствованного барокко с русской культурой и освоение его в пределах определенных идейно-эстетических требований не могло не повлечь за собой трансформацию облика славянского барокко и формирование его национального русского варианта. В России украинское барокко получило, с одной стороны, некоторое упрощение, а с другой стороны, произошло его усиление, так как оно было подчинено целям укрепления формирующегося абсолютизма. В обстановке национального подъема для бывших подданных польской короны утрачивали свою актуальность и значение идеи и настроения, питательной средой которых было духовное состояние Речи Посполитой, вступившей в конце XVI в. в период углубляющегося всестороннего кризиса.

Покинув стены «братских школ», представители украинской и белорусской интеллигенции должны были подчиниться в Москве новым социальным условиям, так как «в России главное просветительское движение (при царях Алексее Михайловиче и в особенности его сыне Петре Великом) распространялось первоначально и наиболее эффективно из

⁴ Имеется в виду поэт Георг Буханан (Georg Buchanan, 1506—1582).

господствующего центра (царского двора), не имея, разумеется, никаких функций церковной или национальной оппозиции» [Робинсон 1981, 68].

Барокко приобрело очень значительные государственные масштабы. Оно было воспринято в России также как средство и форма просвещения ввиду отсутствия организованного школьного образования и высших учебных заведений. Кроме задач эстетических и просветительских, литература барокко была подчинена целям идеологической борьбы царской власти с демократическим движением раскола. Разносторонняя деятельность монашествующих писателей, выступавших творцами русского литературного барокко, отвечала не столько интересам церкви, сколько светским культурным требованиям придворной аристократии и выполняла, таким образом, функцию секуляризации.

Схоластическое барокко, вышедшее из стен духовных академий, поднялось в России до уровня придворного искусства. Переместившись в Москву и оказавшись во дворце абсолютного монарха, провинциальное польско-украинское барокко изменило свой облик под влиянием новых социальных условий и придворной среды с ее сказочно богатыми возможностями.

«Такие условия распространения барокко создали возможность существенного видоизменения его идеологически-функционального содержания и значения. Вместо школьной, монастырской, шляхетской, приказной ориентации придворное литературное барокко, оставаясь схоластическим и все более становясь схоластичным, только здесь смогло приобрести мощную государственную целенаправленность, а вместе с нею и черты российского национального облика» [Робинсон 1981, 68]. Из богатого арсенала барочной поэтики было востребовано все, что связано с эстетикой придворного церемониала, что служило возвеличиванию царя и государства, просвещению и привитию обществу новых вкусов.

Творцы нового стиля призваны были преодолеть барочные настроения глубокого духовного кризиса, пессимизма, минорности и выразить оптимистический пафос созидания Российской империи. Идеино-мировоззренческая основа русского барокко связана с задачами укрепления формирующегося абсолютизма, поэтому оно приобрело очень значительные государственные масштабы.

Таким образом, восприятие барокко в Москве в середине XVII в. и дальнейшее его развитие здесь — с центром тяжести во второй половине столетия — произошло благодаря сочетанию разнообразных факторов: политических, идеологических, церковно-религиозных, культурно-образовательных и таких субъективных, как личный вкус царя и его ближайших сподвижников.

Идеологические требования крепнущего абсолютизма обусловили наиболее подходящие для него формы развития литературного барокко. И соответственно переход барокко в Россию сопровождался еще более значительными переменами в его составе и типе, чем те, которые произошли на польско-украинско-белорусских рубежах. Актуальные для Украины и Белоруссии полемико-публицистические тенденции в условиях государственного и церковного единомыслия (даже при наличии раскола) в значительной степени утратили в России свою остроту. Литературный облик русского барокко определяли тенденции просветительско-дидактические и панегирические. С ними связано коренное преобразование барокко как литературного направления и органичного предшественника русского классицизма.

Трансформация славянского барокко на русской почве выразилась в некотором ограничении жанрово-тематического диапазона, выделении комплекса преобладающих жанров и процессами их внутренней перестройки. Но в контексте русской литературы эти перемены привели к обновлению и существенному расширению жанровой системы. Россия вступила в период барокко, располагая средневековой системой жанров, а вышла из него, владея достаточно обширным репертуаром новоевропейской литературы. Если «в поэтических школах досимеоновской поры безраздельно господствует один жанр» (например, «у приказных поэтов это — эпистолия, в Новом Иерусалиме — гимн») [Панченко 1972, 246], то Симеон Полоцкий ввел на российский Парнас целую «жанровую ассоциацию» с разветвленной системой панегирической поэзии. Культивируются дидактические жанры (сентенция, парабола, притча-басня и др.), эпиграммы, эпитафии, эмблемы, надписи, парафразы библейских текстов и молитв. Развивается особый вид поэзии драматической, художественный опыт которой унаследован впоследствии элегией и одой XVIII в. Известны также искусственные стихи из разряда *poesis artificiosa*: макаронические, серпантинные, фигурные, «эхо», анаграммы и др. Но характерно, что сохраняя свойственный барочной литературе элемент игры, занимательности, затейности, тексты русского барокко не пользуются «темным стилем», не загадывают загадок, так как конечная цель их — просвещать и воспитывать читателя.

Придворные поэты

С появлением Симеона Полоцкого в Москве придворная культура оказывается в атмосфере комплексной художественности и барочной поэзии. На протяжении почти трети века у русского трона последовательно сменяли друг друга: Симеон Полоцкий — поэт царей Алексея Михайловича (1645—1676) и Федора Алексеевича (1676—1682), Сильвестр Медведев — поэт царевны Софьи (правительница в 1682—1689), Карион Истомина — поэт той же Софьи, Нарышкиных и молодого Петра Великого. Поэзия в той форме, в какой развивали ее Симеон Полоцкий и поэты его круга, была известна европейским литературам Возрождения и барокко, но в России представляла собой явление небывалое.

Создатель московского поэтического барокко — западник, латинист Симеон Полоцкий — фигура настолько значительная, что на примере его творчества можно характеризовать восточнославянское барокко в целом.

Творчество Симеона, крупнейшего русского поэта XVII в., сформировавшегося в атмосфере культурного пограничья, синтезирует литературные традиции Запада и Востока Европы и вводит русскую литературу в русло общеевропейского художественного процесса эпохи барокко⁵.

Судьба его «как бы в миниатюре иллюстрирует процессы ассимиляции латино-польской схоластической барочной культуры», которые наблюдались в православных или протестантских (то есть антикатолических) литературах [Робинсон 1981, 63—85]. Симеон был фигурой «переходной», работающей на пограничье католицизма и православия, латинской и славянской литературной культуры. Он перенес в Россию готовые традиции, в которых был воспитан и сформировался как писатель.

Белорус по рождению, Самуил Гаврилович Петровский-Ситнянович (1629 — 25 августа 1680) получил образование в высших учебных заведениях Речи Посполитой: в «восточнославянских Афинах» — православной Киево-Могилянской коллегии, прошедшей через реформы митрополита Петра Могилы. По некоторым предположениям, Симеон продолжил обучение в Виленской иезуитской академии. По окончании курса наук принял в 1656 г. в Полоцком Богоявленском монастыре монаше-

⁵ Впервые И. П. Еремин охарактеризовал поэзию Симеона Полоцкого как барочную [Еремин 1948, 125—146; ИРЛ 1948, 345]. Английский исследователь А. Хипписли посвятил творчеству Симеона диссертацию [Хипписли 1966] и монографию «Поэтический стиль Симеона Полоцкого» [Хипписли 1985].

ство с именем Симеона, к которому добавилось впоследствии в Москве, где и развернулась его многогранная творческая деятельность, определенное прозвище «Полоцкий» — по месту его рождения⁶.

В научной литературе встречаются разночтения, касающиеся как отчества писателя (Емельянович или Гаврилович), так и его фамилии (Петровский / Пиотровский — Ситнианович / Ситнянович)⁷. Обнаруженное в актовой книге Полоцкого магистрата за 1656—1657 гг. завещание матери Симеона Полоцкого Татьяны Шеремет от 8 июля 1657 г. («Тестамент Татьяны Яковлевны Шереметовое...») [Гордеев 1999, 37—47] позволило документально подтвердить его отчество — Гаврилович: отца поэта звали Габриэль (Гавриил) Ситнянович-Петровский. Подтвердилось и ранее высказанное предположение о наличии у Симеона отчима [Робинсон, Сазонова 1988, 137]. Как следует из завещания, его звали Емельян Шеремет. Таким образом, полное имя поэта можно считать документально установленным.

Самое раннее произведение, дошедшее до нас из обширного поэтического наследия Симеона, — Акафист Богородице (1648), написанный им на польском языке еще в бытность студентом Киево-Могилянской коллегии [Маринелли 1995, 239—280]. Провинциальная жизнь Симеона — молодого учителя («дидакала») «братской школы» при Полоцком Богоявленском монастыре, заполнявшего неторопливый досуг сочинением виршей для мелкой разноплеменной шляхты на польском, латинском, белорусском языках⁸, вдруг кардинально переменилась после встречи в

1656 г. с русским царем Алексеем Михайловичем. Вместе со своими учениками («отроками») Симеон приветствовал стихотворными «метрами» царя, прибывшего в Витебск, затем в Полоцк в связи с началом русско-шведской войны⁹. Царю-западнику, полюбившему новые, модные виды искусства, стихи поэта, его ровесника, пришлось по вкусу.

В 1660 г. Симеон с «отроками» впервые побывали в русской столице и выступили перед Алексеем Михайловичем с чтением декламаций в Кремле. После возвращения Полоцка Польше Симеон, скомпрометировавший себя пророссийскими симпатиями, вынужден был эмигрировать в Россию, и в 1664 г. он навсегда перебрался в Москву. По прибытии Симеон «поступает прямо в Верх, т. е. во Дворец и содержится с своими челядинцами и даже с собственными лошадьми на дворцовый счет» [Забелин 1915, 186]. Он получил покровительство самого царя и поставил отныне свое перо на службу царскому двору и русской культуре. Впоследствии поэт вспоминал, обращаясь к царю Федору Алексеевичу: «Оставих аз Отчество, сродных удалихся, / Вашей царской милости волею вручихся» [Син-287, 597 об.].

Симеон привез с собой плоды западноевропейской учености — прекрасное знание языков латинского и польского, а также схоластических наук (грамматики, риторики, диалектики, гомилетики и др.), которые в целом были связаны с мирозерцанием и культурой барокко в его православном украинско-белорусском варианте.

Он ввел при дворе обычай украшать панегирическими произведениями важнейшие государственные, светские и церковные праздники. С разными аспектами московской придворной жизни связана книга Симеона Полоцкого «Рифмологион» (1680), охватывающая разнообразие стихотворных жанров придворно-церемониальной поэзии. Из этого огром-

128, 147—149; Робинсон 1973, 299—307; Былинин 1982, 309—317], а также диссертацию канадского исследователя П. Ролланда [Ролланд 1978] и его статьи [Ролланд 1985; Ролланд 1992; Ролланд 1993]. Разноязычные стихи Симеона раннего периода из рукописи РМСТ-1800 опубликованы в упомянутой диссертации П. Ролланда; из той же рукописи РМСТ-1800, а также из кодексов Син-731 и Син-877 — в издании В. К. Былинкина и Л. У. Звонаревой [Симеон 1990]; включающее значительный корпус стихотворений Симеона (часть из которых опубликована впервые) и ряд интересных наблюдений комментаторов, указанное издание содержит, по нашим наблюдениям, к сожалению, большое количество ошибок в передаче текста оригинала и в переводе; см. также критическую рецензию: [Ролланд 1993а, 243—245].

⁹ Текст полоцких «Метров» издан [Прашкович 1965, 29—38] по рукописи [РМСТ-1800, л. 3—5]. Отметим, что имеется еще один список второй половины XVII в. [Гих-249, л. 283 об. — 290 об.].

⁶ Библиографию трудов о его жизни и творчестве см.: [Словарь книжников 1998, 372—379; Словарь книжников 2004, 790—793].

⁷ Об ошибках и опечатках в имени Симеона Полоцкого см.: [Робинсон, Сазонова 1988, 134—137]. Неверная форма «Ситнианович» происходит от неправильной транскрипции польского написания Симеоном этой части своей фамилии: Sitnianowicz. Поскольку в польском правописании буква *i* в позиции после согласного перед гласным служит графическим знаком, указывающим на мягкость предшествующего согласного, эту часть фамилии следует передавать в форме «Ситнянович» (с ударением на предпоследнем слоге на *-ович*, как это характерно для белорусско-украинско-польских фамилий); в дополнение к приведенным в указанной работе аргументам в пользу написания фамилии Симеона в форме именно Ситнянович, а не Ситнианович сошлемся на рукопись «Вещи веры», где сказано, что книга составлена «трудолюбием... Симеона Петровскаго Ситняновича» [Син-285, л. 1]. Регулярно повторяющаяся ошибка при передаче полного имени Симеона отразилась и в биографической статье о нем в издании: [Словарь книжников 1998, 362].

⁸ О литературном наследии Симеона раннего периода см.: [Щеглова 1923, 64—92; Пуцков 1957, 71—78; Прашкович 1965, 29—38; Лужный 1966, 109—

ного стихотворного компендиума были изданы лишь несколько стихотворений. В предисловии поэт признается, что как рачительный хозяин собрал в ней написанное за годы придворной службы: «Особно сия книга есть списанна, / не во едино лѣто начертанна; / В различных лѣтѣх многи нужды быша, / яже ми сия писати бѣдиша» (цит. по: [Симеон 1953, 218—219]). Именно как «службу» поэт осознал род своих занятий. Приветствуя восшествие на престол царя Федора Алексеевича, он включил в «Гусли доброгласную» (1676) 24 приветствия — по одному на каждый час: «на всяк час готов ти служить» (цит. по: [Симеон 1953, 158]). Заботясь о внедрении стихотворной культуры в быт царского двора, он писал иногда стихи от лица членов царской семьи, как, например, приветствие из цикла «На Рождество Христово», адресованное сыном царя «родителю»: «сыновним сердцем ти желаю...»; помета в рукописи свидетельствует: «Сей стих глаголася к Государю Царю Алексѣю Михаловичю от Государя Царевича Алексѣя Алексѣевича» [Син-287, л. 44]. В Москве Симеон осуществил и другой грандиозный проект, создав книгу стихов «Вертоград многоцветный» (1678—1680)¹⁰, охватывающую сферу просветительско-нравоучительной проблематики и моральной философии.

Симеон Полоцкий стал в России первым и придворным, и профессиональным поэтом, получавшим от царя гонорары за свои труды. На торжественном приеме в Грановитой палате 7 сентября 1667 г. по случаю официального объявления царевича Алексея Алексеевича наследником престола Симеон говорил государю речь, за что спустя девять дней получил вознаграждение — 67 рублей и атласную соболью шубу [Забелин 1915, 186—187]. Он не забывал напомнить о необходимости оплачивать его работу; так, по поводу «книжицы» на кончину царицы Марии Ильиничны Милославской «Трены» (1669) направил Алексею Михайловичу челобитную: «В прошлом, государь, во 177 (=1667) году... написал я... во похвалу святого ея государыни жития и во воспоминание вѣчное добродѣтелей ея... книжицу хитростию пиитического учения и вручил тебѣ, великому государю, ради утolenия печали сердца твоего. И за той мой прилѣжный труд от тебе, великаго государя, ничим я не пожалован... Пожалуй мене, богомолца своего, за тыя моя книжицы художное написание...» ([Син-130, л. 184—184 об.]; текст той же челобитной [F. XVII. 83, л. 259 об.]).

¹⁰ Первое полное научно-критическое издание «Вертограда» в трех томах см.: [Симеон 1996; 1999; 2000]; см. также раздел настоящей книги «“Вертоград многоцветный” Симеона Полоцкого как христианский универсум: история создания, поэтика, жанр».

В русскую культуру Симеон Полоцкий вошел как поэт разума и меры. Разум, без которого невозможно ни познание мира, ни восприятие прекрасного, прославляется во многих его стихах: «Разум есть прешедшая добрѣ разсудати, / настоящая паки благо устроить...» [Симеон 2000, 65]. «Меру», «мерность» он пропагандирует как идеал жизненного поведения, и мера же является организующим принципом его силлабического стиха. Построенные на гармонизации количества слогов и рифмы, это стихи *краесогласные*, стихотворною *мерю* — силлабикой разных размеров (от 4-сложных до 13-сложника) — в них измеряется бесконечное разнообразие мира. Кроме вирши (двустушия), силлабика Симеона знает богатство строфических форм (особенно в «Псалтири рифмотворной»), среди них — силлабическая имитация сапфической строфы (три строки 11-сложника в сочетании с 5-сложным), появлением которой русская поэзия обязана Симеону.

Благодаря незаурядному таланту, прекрасной для восточных славян образованности и огромному трудолюбию Симеон Полоцкий стал первым московским просветителем европейского типа. Он принес в русскую культуру многие небывалые в ней ранее явления и по сути, и по форме, и по масштабу. Идеологические и художественные новации, введенные им, а также другими выходцами из бывших окраин Речи Посполитой — представителями украинской и белорусской интеллигенции, устремившимися в середине века в свою новую столицу, можно определить как вторжение в национально замкнутую жизнь русского общества европейской постренессансной культуры. По словам А. М. Панченко, «в европейских условиях русские силлабики (Симеон Полоцкий и другие. — Л. С.) прослыли бы безнадежными обскурантами, но в России, “пропустившей” Ренессанс, их роль была иной: они принесли сюда идеи гуманистов, хотя и в барочной форме» [Панченко 1973, 168].

Обладая многосторонними знаниями и интересами, Симеон являл собою тип универсального просветителя, всеобъемлющего деятеля — поэт и драматург, богослов и проповедник, переводчик и лексикограф, редактор и издатель, педагог и автор учебных книг, инициатор и создатель первого проекта высшей школы (Академии).

Принадлежавшая ему самая большая в Москве его времени библиотека наглядно демонстрирует широкий спектр его гуманитарных интересов. Сохранившееся в целостности основное книжное собрание Симеона насчитывает, как показало исследование А. Хипписли, 603 издания, в которых представлены сочинения 391 автора на латинском, польском, греческом, церковнославянском, немецком языках. Библиотека характеризует Симеона как представителя определенного типа культуры. Вхо-

дящие в ее состав издания, среди которых преобладают произведения на латинском языке, образуют основу его учености: это книги по философии (общей, политической, натуральной, гражданскому и конституциональному праву, медицине, географии), богословию (Библия, патристика, гомилетика и экзегетика, агиография), грамматики, дикционарии от двуязычных до словарей-полиглотов¹¹, труды по риторике и поэтике, истории (гражданской и церковной), арифметике, геометрии, астрономии.

Особенно показательны для характеристики типа образованности Симеона и его полигисторических вкусов то, что, наряду с литературой античной и средневековой, в его библиотеке представлены книги ренессансных и барочных авторов и почти современная, отстоящая не на столетия, а лишь на немногие десятилетия литература разных жанров (поэзия, проза, драма): «Псалтирь Давида» (Краков, 1586) и «Фрашки» (Краков, 1629) Яна Кохановского, превосходная подборка эмблематических сборников, поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» (Краков, 1618), роман Дж. Баркляя «Аргенида» (Париж, 1621)¹², три книги эпиграмм Якоба Бидермана¹³, трагедии Николя Коссена, (Париж, 1619), «Прекрасная Пасквилина» С. Твардовского (Краков, 1655) и др. (см.: [Хипписли 2005, 1, 160—161, 188—193]). Ничего равного библиотеке Симеона в Москве вплоть до конца XVII в., когда формировалась библиотека видного сподвижника Петра I, дипломата, графа А. А. Матвеева, не существовало. Симеон штудировал эти издания, на многих из них остались не только его владельческие, но и читательские пометы. Книги нужны были ему и Сильвестру Медведеву для преподавательской деятельности, из этой сокровищницы Симеон черпал не только некоторые темы, сюжеты и образы для собственных сочинений, но и элементы художественного оформления произведений¹⁴.

¹¹ Как, например, словарь Амброзия Калепино, включающий материал одиннадцати языков: «латинского, еврейского, греческого, галльского, итальянского, немецкого, бельгийского, испанского, польского, венгерского, английского» (Ambrosii Calepini Dictionarium undecim linguarum... Basileae, 1590 [БМСТ/ин. 646; Хипписли 2005, 42]).

¹² Роман Дж. Баркляя был переведен на русский язык значительно позже, В. К. Тредиаковским, и издан в 1751 г. (см.: [Сазонова 1982а, 122—128]).

¹³ Издание б/м и б/г; вероятно: Антверпен, 1620 или Париж, 1621 [Хипписли 2005, 35].

¹⁴ В подножном экземпляре поэмы Симеона «Орел Российский» рисунок с юдиакальными символами [П I А 1, л. 28 об.] воспроизводит изображение из киевского издания панегирика Петру Могилю, имевшегося в библиотеке Симе-

Симеон принимал участие в делах государственной важности, в частности, в работе церковного собора 1666—1667 г., осудившего как расколуучителей, так и патриарха Никона; на основе материалов и постановлений собора составил книгу «Жезл правления» (М., 1667). Он занимался воспитанием и образованием царских детей — будущего царя Федора и будущей царевны-правительницы Софьи. Когда же предстояло выбрать наставника для юного царевича Петра Алексеевича, будущего Петра Великого, то Симеону было поручено проэкзаменовать на эту роль дьяка Никиту Зотова.

Он возглавил созданную при Приказе Тайных дел первую в России школу нового типа, где обучал государственных чиновников — будущих дипломатов — латинскому языку, необходимому для общения с Европой. Им разработан проект организации в Москве высшей школы (Академии) по типу польских и западноевропейских университетов, положенный его учеником и другом, поэтом Сильвестром Медведевым в основу «Привилегии» («Привилия») Славяно-греко-латинской академии (1681—1685)¹⁵. В обход патриарха, под началом которого находилась государственная типография — Печатный двор, Симеон завел в Кремле или, как тогда говорили, «в Верху», собственную типографию, свободную от церковной цензуры, где издавал свои сочинения и других авторов, привлекая к оформлению книг придворного художника Симона Ушакова и гравера Афанасия Трухменского. Здесь была напечатана, в частности, «Псалтирь рифмотворная» (1680) — первое в России стихотворное переложение одной из библейских книг, созданное под вдохновляющим воздействием «Псалтири Давида» («Psalterz Dawidów», 1578) польского поэта эпохи Возрождения Яна Кохановского.

В этом творении Симеона, новаторском для своего времени литературном предприятии, представители традиционного культурного сознания усмотрели посягательство на священность боговдохновенного текста. Они не оставили критику книги и после кончины автора. В «Поучительном слове» на церковном соборе 1689 г. патриарх Иоаким вынес осудительный вердикт: «Псалтирь Симеона Полоцкого с еретических книг преведенная» [Ув-561, л. 21 об.]; ересь заключалась в том, что, по словам Евфимия Чудовского, книгу «Псалтирь» «или с полских книг он, Симеон, собра, или готовую преведе, от Яна некоего Кохановского, латинина суца» [Остен 1865, 137]; в предисловии патриарха Иоакима к

она: Mnemosyne Slawy, Prac i Trudow... Piotra Mohily... Kiev, 1633 [БМСТ/ин. 2608].

¹⁵ Новейшее исследование истории создания «Привилегии на Академию» с публикацией текста см.: [Фонкич 2000, 237—297].

«Щиту веры» (конец XVII в.) «Псалтирь» осуждается наряду с другими сочинениями Симеона: «Вѣнец вѣры»¹⁶ из терния на Западе прозябшаго, сплетен с лживоапостольским символом, «Обѣд» тайно наполнен душевных бѣд, «Вечеря»¹⁷, «Псалтирь». Упоминанию «Псалтири» сопутствует маргинальная помета: «Слогу Кохановскаго нѣкого, еретика суца» [Егор-1570, л. 39 об. — 40]. На самом деле, иерархов церкви не интересовал текстологический вопрос о степени зависимости «Псалтири рифмовторной» от «Псалтири Давида» Яна Кохановского, для них самый факт, что за образец был взят текст католического автора, служил достаточным основанием для осуждения. Ян Кохановский действительно сыграл вдохновляющую роль при создании Симеоном стихотворной «Псалтири», и в этом смысле он стоит у истоков русского поэтического псалмизма, однако, как показывает анализ, Симеон Полоцкий следовал в своем переложении за церковнославянским каноническим текстом библейской книги, а зависимость от польского поэта проявилась лишь в области версификации¹⁸.

Симеон занимался также лексикографической работой и составил польско-церковнославянский словарь¹⁹. Своими многосторонними знаниями и интересами он соответствовал типу «ученого поэта», который высоко ценился в эпоху барокко. При дворе царя Алексея Михайловича Симеон Полоцкий получил признание как мудрейший «философ», «вѣтия» и «пиит». Он умер в возрасте 50 лет, оставив огромное литературное наследие, значительная часть которого представлена в авторских рукописях и писарских списках. В сущности, за 16 лет его труда русская литература обогатилась новыми видами творчества (силлабической поэзией и драматургией), идеями, жанрами, средствами художественной изобразительности. В русской поэзии XVII в. он занял положение бесспорного лидера и мэтра и стал основателем первой поэтической школы.

¹⁶ Речь идет о богословском труде Симеона «Венец веры кафолическия...» (1670) [Син-285].

¹⁷ Имеются в виду книги проповедей Симеона «Обед душевный» (изд. 1681) и «Вечеря душевная» (изд. 1683).

¹⁸ Подробнее см.: [Глокке 1896, 1—18; Лужный 1966а, 3—27; Державина 1982, 116—133].

¹⁹ Словарь хранится в славянском рукописном собрании библиотеки университета г. Упсала (Швеция). Рукопись принадлежала крупнейшему европейскому филологу И. Г. Спарвенфельду, который привез ее из Москвы, где жил в течение трех лет (1684—1687), будучи королевским стипендиатом. На первой странице рукой Спарвенфельда сделана запись: «Отца иеромонаха Симеона Полоцкого словник полонско-славенский. Simeonis Polscij Lexicon Polono-Slavicum Fragmentum» [Биргегорд 1985, 51—54].

Симеон принес в Россию воспринятую им из европейской эстетики барочную концепцию писательского труда, которая «имела целью доказать, что писательский труд может рассматриваться как личный нравственный подвиг» [Панченко 1973, 177]. С этой идеей связана беспримерная плодовитость Симеона, его ревностное, подвижническое служение словесной культуре. Жизненное кредо Симеона — «Да не празден жизни моя вотще иждиву время прилагая» (предисловие к «Вертограду многоцветному»). Его друг и помощник в литературных делах Сильвестр Медведев, живший в соседней с ним келье, свидетельствует: «На всякий же день имѣ залог писати в полдсть (в четверку. — Л. С.) по полтетрати (что равно восьми страницам обычного формата. — Л. С.), а писание его бѣ зѣло мѣлко и уписисто» [Ув-247, л. 4]. Забота о рукописях составила отдельный пункт завещания Симеона: он отказал их своему «возлюбленному ученику» Медведеву.

Свои творческие усилия и каждодневную литературную работу Симеон направил на строительство русской поэтической культуры, ибо, сетует он, обращаясь к царю Федору Алексеевичу: «Мало словенских стих досѣлѣ бѣше, / поне да явит тыя время ваше» [Симеон 1953, 158]. Поэт доказывает пользу «краесогласия»: «ибо услаждает рифм слух и сердце чести понуждает» [Симеон 1953, 215]. «Пиитическое рифмотворение», привлекательное «равномерием слогов», — лучший способ приобщить к чтению. Эстетическое подчинено этическому. В поэзии ценятся и другие достоинства, благодаря которым содержание стихов удерживается сознанием читателя: «И яко в немнозѣ пространствѣ многшая заключающесе удобнѣе памятию содержатися могут, и на память изученная вегда провѣщаються временно, благослаждающая суть слухи и сердца слышащих... того ради, — заключает Симеон, — да рифмотворное писание распространяется в нашем славенстем книжном языцѣ» (предисловие к «Вертограду многоцветному» [Симеон 1996, 6]).

Поэт мечтал о том, чтобы его произведения стали известны «по всей России и гдѣ суть словяне, / в чюждых далече странах христиане» («Желание творца») [Симеон 1953, 158]. И он действительно получил такое признание. Оно отнюдь не ограничивалось средой столичной аристократии²⁰. По просьбе казаков, что «защищают православную веру и верно служат царю Петру», на окраины России, в Сечь Запорожскую, отправляются в 1698 г. книги проповедей «Обед душевный» и «Вечеря душевная»²¹. Эти и другие сочинения писателя почитались единоверны-

²⁰ В библиотеке государственного деятеля, дипломата А. А. Матвеева имелись издания книг Симеона [Полонская 1985, 53].

²¹ Просительное письмо о книгах от кошевого атамана Григория Яковлева см.: [Чуд-301, л. 301—304]. Письмо патриарха Адриана с сообщением об от-

ми южными славянами, на них воспитывались в XVIII в. поколения писателей и деятелей национального просвещения в Сербии, начиная с Досифея Обрадовича²².

Многосторонняя и плодотворная деятельность Симеона привлекла к нему внимание грузинской колонии в Москве. Уже тогда его знали в Грузии как «сладкозвучного проповедника» (так обращался к нему грузинский царь Арчил) и как общественного деятеля. Сын Арчила — царевич Александр, друг и сподвижник Петра I, перевел на грузинский язык некоторые проповеди Симеона²³ и отредактированный им «Тестамент» — завещание императора Василия Македонянина сыну Льву. Н. Надибаидзе констатирует: «Можно с уверенностью сказать, что Симеон Полоцкий был очень хорошо известен в Грузии в конце XVII в.» [Надибаидзе 1974, 29].

Фигура в контексте русской культурной жизни необычная и примечательная, он привлекал к себе внимание европейских интеллектуалов. Дворянин из Курляндии Яков Рейтенфельс в своей книге «Сказания о Московии», написанной для тосканского герцога Козимо III Медичи, поведал, среди прочих впечатлений, о знакомстве с Симеоном Полоцким, отметив ту черту в его облике, которую он, как европеец, не мог не оценить в жителе русской столицы: «монах Базилианского ордена, по имени Симеон, в высшей степени преисполнен латинской учености» [Рейтенфельс 1905, 160]. Это первое в зарубежной литературе упоминание русского поэта было опубликовано вначале на латинском языке в Италии (Падуа, 1680), а затем на немецком — в Германии (Нюрнберг, 1687)²⁴.

правке книг см.: [Чуд-301, л. 36—37]. Описание документов см.: [Браиловский 1902, 193, 178].

²² Книги проповедей Симеона «Обед» и «Вечеря» имелись в Белградской митрополичьей библиотеке [Павич 1970, 70—71].

²³ Любопытный историко-культурный факт, свидетельствующий о связи культур и эпох, представляет собой экземпляр книги проповедей Симеона «Обед душевный» (М., 1681) с вкладной записью жены царевича Александра Арчиловича Батонишвили (Имеретинского; 1674—1711), генерала петровской армии, погибшего в шведском плену: «Книга *Обед душевный* по души своей дала княгиня Феодосья Ивановна Милославских старицам Кутейнским Новодевичьим» (РГБ, экз. 2, инв. № 1636). Знаменитый род бояр Милославских связан с русским царским домом через первую жену царя Алексея Михайловича — Марию Ильиничну Милославскую.

Переводы отдельных проповедей Симеона на грузинский язык сохранились в рукописях из коллекции Института рукописей им. К. Кекелидзе Академии наук Грузии [Надибаидзе 1974, 30].

²⁴ «Noch ein anderer aus denen Gelährten ist ein Basilianischer Mönch (Simeon mit Namen), als welcher die lateinische Sprach nicht wenig versteht» [Рейтенфельс 1687, 209].

Известность Симеона оказалась шире, чем он сам предполагал. Как поэта, богослова и издателя его упоминает оксфордский профессор-лингвист, голландец по происхождению, Г.-В. Лудольф в предисловии к своему труду — первой в Западной Европе «Русской грамматике» (1696): «Не так давно — при последнем царе Федоре Алексеевиче — некий монах, Симеон Полоцкий перевел славянскими стихами Псалмы Давида и издал их, как и многие другие еще богословские книги, именно Духовный обед, Духовный вечер, Многоцветный вертоград» [Лудольф 1937, 114]²⁵.

Силлабическое стихотворство получило статус регулярной книжной поэзии и вошло в быт царского двора и столицы как явление новой, европейской культуры. Впервые в русской культуре возникла ситуация «поэт и царь», «поэт и власть», воспроизводившаяся с присущим ей драматизмом впоследствии неоднократно. Уже на примере судеб первых придворных поэтов можно видеть, что близость ко двору и царю или давала им свободу, хотя и она имела известные пределы, или вела на плаху. Жизнь Симеона — иллюстрация первой возможности, а судьба его ученика — Сильвестра Медведева — второй. Благодаря покровительству царей — сначала Алексея Михайловича, а затем Федора Алексеевича — Симеону удалось сделать для русской культуры необычайно много. Только покровительство царей Алексея Михайловича и Федора Алексеевича спасало его от гнева высших иерархов церкви, ревниво относившихся к стремительному возвышению явившегося из безвестности «иеромонаха», который занял не по чину высокое положение при дворе, нарушив сложившиеся традиции. Свести счеты с ним было трудно, хотя такие попытки предпринимались: при загадочных обстоятельствах был убит в монастыре его родной брат — иеромонах Исакия²⁶.

²⁵ Неслучайно Лудольф назвал прежде всего стихотворное переложение Симеоном Псалтири. Этот факт, по-видимому, воспринимался им на фоне общеευропейского интереса, какой существовал во второй половине XVI и в XVII в. к переводам Псалтири. В частности, в Лондоне в 1652 г. была издана «Полная книга псалмов» (1556) Дж. Хопкинса и Т. Стернхолда, выдержавшая за столетие более 300 изданий.

²⁶ Сохранился черновик челобитной Симеона 1675 г. патриарху Иоакиму с просьбой о расследовании жестокого убийства стрельцами его родного брата иеромонаха Исакия, которое произошло в 1674 г. в Трубчевском монастыре при попустительстве игумена Нектария.

Челобитная обнаружена в авторской рукописи при изучении творческой истории «Вертограда многоцветного» и впервые опубликована [Робинсон, Сазонова 1988, 140—141]. О челобитной упоминается в протокольном сообщении о докладе И. М. Тарабрина «Новые данные о Симеоне Полоцком», однако без указания источника [Тарабрин 1902, 14—15]; исследователь высказал предпо-

Сподна же церковные власти попытались отомстить Симеону уже после его смерти.

Самый способный из его учеников, ставший затем другом, Сильвестр Медведев, неотлучно находившийся при своем учителе, оставил описание последних дней его жизни, его быстротечной болезни, кончины и погребения в «эпистолии» от 3 декабря 1680 г. своему «приятелю» Ивану Димитриевичу, о котором ничего неизвестно, кроме того, что он был одним из адресатов Медведева. Поразительный по своей проницательной наблюдательности даже для конца XVII в. документ интересен как свидетельство очевидца («самовидца») событий, а также характеристикой, данной Сильвестром личности Симеона Полоцкого²⁷. Из этого письма исследователи охотно приводили высказывание Медведева о неуемном трудолюбии и плодовитости Симеона («На всякий же день имѣ залог писати в полдесть по полутетрати, а писание его бѣ зѣло мѣлко и уписисто»); документ впервые опубликован полностью [Симеон 2000, 629—631].

Текст настолько интересен, что имеет смысл процитировать его целиком:

«Список с эпистолии инока Силвестра Медвѣдева.

Добрый мой приятель Иоанн Димитриевичъ, во истинном Врачѣ душ и тѣлес наших Христѣ Иисусѣ здравствуй.

От истиннаго Благопослушника и послушания Учителя, Царя Небснаго Христа Спасителя, послушанию благому учася и тцся оно усердно дѣлом исполняти, твоему моего добраго приятеля желателному благому желанию писанием твоим мнѣ изъявленному, послушание отдаю

ложение, опираясь на публикацию в «Вестнике Европы» (1828. № 17, 42—43) члсбитных Симеона и «Ивашки Емельянова» (из рукописей Син-130, л. 183 и F. XVII. 83, л. 20), что убитый стрельцами брат Симеона Полоцкого иеромонах Исакия есть одно лицо с его братом Иваном Емельяновичем, жившим в Москве при Симеоне в одной с ним келье. Независимо от И. М. Тарабрина, такое же предположение выдвинул М. Ю. Гордеев [Гордеев 1999, 42] на основании других материалов, представленных в упомянутой публикации М. А. Робинсона и Л. И. Сазоновой. И. М. Тарабрину не было известно, что у Симеона Полоцкого было два родных брата по имени Иван (Ян) — «единокровный» (Петровский-Ситнянович) и «единоутробный» (Шеремет). М. Ю. Гордеев полагает, что именно единоутробный брат Симеона Иван Шеремет стал после пострижения в монахи Исакием. Такое предположение на настоящем уровне изученности источников можно считать достаточно достоверным.

²⁷ Сохранился писарской список «эпистолии» в рукописи конца XVII в. [Ув-247, л. 1—8 об.] вместе со списками «Епитафона» и духовного завещания Симеона Полоцкого.

благаго и преподобнаго святаго мужа, а моего милосердаго отца учителя и благодѣтеля пречестнаго господина отца Симеона о преселении от временных во вѣчная, от земных в небесная — твоеи любви, яко само-видец того, извѣствую.

Предѣл жизни чловѣческия полагающему животом и смертию владычествующему Христу Богу благоволившу вѣчнаго своего раба на славу Его Божественнаго имени, и Церкви святых на утверждение во общую ползу ради души своя спасения присно трудившагося, душу его святую от тѣлесе разрѣши, в небесная Своя присно веселая обитания взяти сицевым образом.

Претекшаго лѣта от создания мира 7188 августа мѣсяца в 15 и в 16 дни со исповѣданием у отца духовнаго своих грѣхов безкровную жертву он совершаше, ибо он никакже святых литургии без исповѣди служити дерзаше. Под осмый же надесять день в ноци скорбь к нему приступиши нача по малу день дне возрастати и здравие его растлѣвати. Но обаче он весма крѣпляшеся и правила своего и в церковь хождения не оставляше даже до 24 дня. В двадесят же пятый день, аще и крѣплѣе нача изнемогати, обаче не весма себе въдаше на одрѣ лежанию. И ко осмому того дня часу тяжцѣ нача изнемогати.

И во оно время посѣщающу его отцу Филарету Твердикову в бесѣде своей ко отцу Симеону нача с жалостию о краткости жизни чловѣческия предлагати. Ему же пречестный господин отец Симеон уже на одрѣ лежай отвѣща: «Отче святый, вѣм аз и о седмидесятых и осмидесятых лѣтах. Но аще и седмьдесят или и осмьдесят лѣт доживше и тогда умирати же. Воля Господня во всем да будет, яко тогда тако и нынѣ умирати же».

И по бесѣде отходящу отцу Филарету, востав от одра своего, отца Филарета проводи даже до дверей келлии и друг друга благословивше и поцѣловавшеся, простишася. И потом мало посидѣв в креслах, возляже на одр свой. И абие к нему прииде отец его духовный. И соверша яже подобает ко очищению чловѣческия совѣсти, от него из чюлана изиде к нам в келлию. Та же вскоре прииде и Богоявленскаго монастыря что за Ветошным рядом архимандрит Амвросий. Видяще же мы его [аще оному глаголющу, яко он в себѣ тяжккия к смерти болѣзни не чювствует] зѣло в лицѣ измѣняема, послахом по священники и диаконы ради елеем святым освящения. Он же лежая на одрѣ, по малой бесѣде с племянником своим Михаилом, прекрестися трижды. Мы же надѣющеся, яко он хошет сну вдатися, покой ему дахом. И егда же собрахуся ко маслосвятию, аз же начах его звати: «Отче Симеоне», — до трижды. Он же ничто же отвѣща, точию очима зрит прямо. Видяще мы, яко кончина жизни его

прииде, отец духовный его нача молитвы ко исходу души читати и Канон на исход души. И, егда она вся совершишася абие мнѣ ему присѣдящу, испусти дух.

И тогожде дня тѣло его изнесохом в храм. И в 26 день погребохом честно, а на погребении быша суздальский владыка Маркелл и архимандриты, и игумены, и священники, и диаконы. А святѣйший патриарх благоволил было и сам на погребении быти, точию ради в той день со кресты хождения на погребении ему быти было невозможно.

Сказав же твоеи любви о его // временныя жизни скончании, повѣм мало и о его на земли пребывании. В монашеский святыи образ облечеса он в 27 лѣто возраста его в градъ Полоцку в Богоявленском монастырѣ. В монашествѣ поживе 24 лѣта. Правило его бѣ келейное на всякий день развѣ церковнаго и утренних и на сон грядущих молитв по три акафиста: первый — Иисусу Сладкому, второй — Пресвятѣй Богородицѣ, третій — дневный, да четвертый — Канон за единоумершаго. В недѣлю в прибавку — Канон Духу Святому и нѣкогда читовал и Канон на исход души. И таковое он правило держа во вся дни своего в монашествѣ пребывания неизмѣнно даже до самыя смерти. А в Великий пост еще по оному правилу в придание имѣ чтение Псалтыри.

Кътому присно прилѣжал чтению и писанию. На всякий же день имѣ залог писати в полдестъ по полутетрати, а писание его бѣ зѣло мѣлко и уписисто. И пребывая на Москвѣ 16 лѣт, написа своею рукою разных книг по изчислению прологов с десять или и вящше. О них же аз Богу мнѣ вспомагающу тщуся, да соберутся всѣ в книги и миру да явятся.

К смерти той муж блаженный присно готовым быти тщася. Того ради и духовная у него всегда бѣ готова. И на всякий год дванадцатью, то есть во всякий мѣсяц бѣ у его преподобия постановление исповѣдь святую у отца духовнаго совершати. И всячески промышляше и тщася паче душевныя своя язвы врачевати, нежели тѣлесныя, вѣдя, что тѣлесныя язвы благодати Божия от нас не отдаляют, но иже благодарно терпят и умножают.

А язвы душевныя, то есть грѣхи смертныя, благодать Божию от нас отдаляют и чужды любви Божия сотворяют. Того ради пречестный господин отец Симеон, желая усердно, аще бы возможно никако же не гокмо смертными, но и простимыми грѣхми грѣшити, частократнѣ оно святых отец глаголение воспоминаая, глаголаше: “Желал бы лучше тысящъ крат умрети, нежели аще и зѣло мало Бога прогнѣвати”. Жизни же своей никогда же обѣща долгой быти, но вскоре чая от мира сего отъити к Богу. И не жителя себе в сем мирѣ признава быти, но странника и пришельца. Житие же свое зная в небесѣх быти, желаше в них жити.

Того дѣля присно о творении воли Божия тщание имѣ со усердием и во всем выну Богу благодарен бѣше, Божественныя благодати надеждою всегда веселяшеса, яко та в душѣ его крѣпцѣ пребываше, еже будущих благ он лишен не будет. Долгих лѣт себѣ никогда же желаше, но все весма на волю Божию полагаше. И частократнѣ сие слово глаголя: “Боже мой, не прошу у Тебе многих лѣт, точию отпущения моих пред Тобою согрѣшений и благодати Твоея улучения. И когда Твоя святая мене хошет воля от здѣ взяти, тогда мя и да возмет, токмо да бы во оставлении моих грѣхов и в благодати Твоей. А мир сей и в нем житие челоуѣческое уже видѣх и въпредь в нем за наше неприлѣжное к добру тщание. И яко мир сей к кончинѣ приближается, лучшаго жителства не надѣюся”.

Здравие его бѣше отмѣнное, ибо от малых своих лѣт никогда же скорбѣ, бодрость дивная, мѣрность чюдная, опаство в житии достойное похвалению, услаждение в служении Богу удивительное, о славѣ Божией тщание присное.

И яко же нѣкогда древнии философи к вопрошающим их, коль часто Бога подобает воспоминати, отвѣща: “Един повѣда: Частѣ Бога подобает воспоминати, нежели ѣсти. Другии рече: Частѣ Бога подобает воспоминати, нежели дыхати, ибо без Его благодати невозможно есть челоуѣку и дыхати”. Тако пречестный господин отец Симеон, аще бы мощно было, весма бы хотѣл частѣ Бога за Его ему многая дарования благодарити, нежели дыхати.

Весма бо его Вышний всѣм одарил бѣше: возрастом доволным, лицом свѣтлым, брадою и власами украшенными, доволством нуждных нескудным, разумом и учением совершенным, покоем немятежным и к Нему Вышнему Творцу горячестию любви присною.

Тако, яко начастѣ и во снѣ аки стоя пред Царем Небесным милосердие Его ему [нам при нем будущим всѣм во услышание] умолати и о отпущении согрѣшений своих просити и надеждою его вѣчных благости себе надежна являти. И кратко рещи, яко преподобный отец сиче свое житие провождаше, ничто же бо ино что помышляше, точию о сем, что мать нашу православную Церковь увеселяет и ухищряющих цѣлость оныя терзати побѣждает, что вѣру благочестия умножает и что славу Божественнаго имени расширяет. Ничесого же инаго глагола, токмо то, что благодать слышащим нам дарствует. Ничто же ино творил, точию се, что православных христиан к созиданию вѣры и Богу к благодарению возбуждает. И в таковом жизни своей течении подвиг скончав, душу свою в руцѣ Господеви предал есть.

Ему же правда Божия благих дѣл мздовоздателница за его благия труды да воздаст на небеси. За книгу Вѣнец вѣры — прияти вѣнец жи-

сания» — «Эпитафион» на смерть Симеона Полоцкого (1680) — первое известное стихотворение Сильвестра Медведева.

Царь Федор Алексеевич, воспитанник Симеона Полоцкого, повелел Медведеву сочинить эпитафию, достойную личности их общего учителя. Требовательный заказчик отверг 14 вариантов эпитафий: четыре — по две вирши, четыре — по три вирши, пять — по четыре вирши и один вариант из пяти вирш. Можно предположить, что краткие, риторически обобщенные тексты, мало что сообщающие о Симеоне Полоцком, царю не понравились. Сам Медведев воспроизвел строгую резолюцию Федора Алексеевича, который заказал и желательный объем эпитафии: «Сих надгробных надписаний Великий Государь слушав, быть им не указал, а указал написать ему Силвестру ино надгробное 12 статей, в кийждо статья по два вѣрша».

Надо полагать, что царь проинструктировал Медведева и о том содержании, которое он хотел бы видеть отраженным в эпитафии. Об этом можно судить, сравнив окончательный текст, утвержденный царем, с первоначальными вариантами. Царь согласился утвердить лишь пятнадцатый вариант, в котором Симеон прославлялся как «муж благоверный, церкви и царству потребный», создавший «мудрые книги» «в научение роду российску», среди которых названы его богословские и полемические сочинения, проповеди и книги стихов: *Жезл* — «Жезл правления» (М., 1667), *Венец* — «Венец веры кафолическия» (1670; Син-285, не изд.), *Обед* — «Обед душевный» (М., 1681), *Вечеря* — «Вечеря душевная» (М., 1683), *Псалтырь* — «Псалтырь рифмотворная» (М., 1680), *Рифмословие* — «Рифмологион» (1680; Син-287, не изд.); *Беседословие* — сборник антипротестантских бесед и переводов (1677; Син-660, не изд.). В «Эпитафии» отмечены также черты нравственного облика Симеона. Медведев заверяет, что на Страшном Суде Симеон займет место среди избранных по правую руку от Бога: «С ними же в деснѣй странѣ в веселии стати»²⁹.

«Надгробное надписание» из 12 четверостиший царь Федор Алексеевич «указал, на дву каменных таблицах вырезав, позлатить и устроить над гробом иеромонаха Симеона своею государскою казною из Приказу каменных дел». Симеон Полоцкий был погребен в Спасском соборе Заиконоспасского монастыря, где он жил (ныне Никольская улица). Тем самым была исполнена его воля, выраженная в завещании: «Мѣсто же идѣ же положено имать быти грѣшное мое тѣло желаю да будет при храмѣ ближайшем жилища моего...» [Ув-247, л. 11]. Над гробом Симеона были установлены две каменные плиты с высеченным на них текстом

²⁹ «Эпитафион» впервые опубликован [Новиков 1775], впоследствии неоднократно переиздавался, см. новейшее издание: [Симеон 2000, 532—537].

«Эпитафиона»³⁰. В 1720-х гг. эти плиты видел В. К. Тредиakovский, когда учился в Славяно-греко-латинской академии, в его статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» говорится: «Монах некто прозванием Медведев, ученик Симеона Полоцкого, много, как говорят, писал Стихами; но печатных я не видал нигде. Один токмо огромный Эпитафий Симеону Полоцкому, погребенному в Заиконоспасском монастыре в нижней Церькви, им сочиненный, вырезан на большом стоячем, или, помнится, на двух стоячих камнях» [Тредиakovский 1849, 776]. Кроме того, в Заиконоспасском монастыре сохранилась надгробная плита с надписью: «Лѣта 7188 августа в 25 день преставися иеромонах честный Симеон Петровский Ситняновичь Полоцкий жития своего 51-го лѣта в 9 мѣсяць». Плита находится не на своем изначальном месте, она вмурована в стену левого столба в трапезной (перед входом в нижний теплый храм), устроенной в 1703 г. трудами настоятеля этого монастыря Палладия Роговского.

Первоначальные варианты надгробного надписания, объединенные под общим заглавием «Эпитафион», а также утвержденный царем текст «Эпитафиона» в автографе Сильвестра Медведева и с его редакторской правкой находятся в рукописи Син-130 (л. 241—243 об.; почерк — круглящийся полуустав; запись на л. 243 об. о распоряжении царя выстечь текст «Эпитафиона» на двух каменных плитах — скоропись). На внешнем поле рукописи заглавиям соответствует в обоих случаях помета киноварью «Надгробное» (л. 241, 242 об.). Нумерация 12 четверостиший «Эпитафиона», а также первоначальных вариантов эпитафий с отделяющими их друг от друга подзаголовками «Или тако», «Или сице» также выполнены киноварью. На л. 242 об. после слов «Сих надгробных надписаний Великий Государь слушав, быть им не указал...» и перед основным, окончательным текстом «Эпитафиона» имеется зачеркнутая запись, однако восстановленная с небольшими разночтениями ниже, после текста утвержденного царем «Эпитафиона», и перед проектом прозаической надписи на надгробной плите («Надписание на камени»): «Сие надгробное надписание Великий Государь указал на дву каменных таблицах вырезать, позлатить и устроить над гробом иеромонаха Симеона своею государскою казною из Приказу каменных дел» (л. 243 об.; в первом варианте на л. 242 об. отсутствовало слово «позлатить» и вместо «иеромонаха» написано «отца»). На внешнем поле — помета руки Сильвестра: «Под

³⁰ В настоящее время эти плиты хранятся в камнехранилище Гос. художественного историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника «Коломенское» [Левина 2006], куда они были переданы в 1930-е гг. (фотографию фрагмента плиты с эпитафией см.: [ПДР 1994, илл. прил.]).

строку». С учетом приведенной правки текст «Епитафия» вошел в парадную рукопись «Вертограда многоцветного» [П I А 54, л. 603—605]³¹, изготовленную и поднесенную царю Федору Алексеевичу уже после смерти автора.

Новый тип культурного деятеля, который являл собою Симеон, остро воспринимался представителями традиционного культурного сознания как чужеродный и отождествлялся с неправославием. Яростный протест церковных властей вызывали «нововымышления» заезжего иностранца, о чем можно судить по характеристике, данной Симеону после его смерти патриархом Иоакимом: «По пленении полскаго государства пришед из Полотска града в царствующий град Москву некто иеромонах у езуитов учивыйся по латине именем Симеон, прозванием Полотский, сказа себе восточнаго благочестия последователя быти (...). Он же, Симеон, аще бяше человек учен и добронравен, обаче предъвещан от иезуитов, папешников сущих, и прелщен бысть от них, к тому и книги их латинския чтяше, греческих же книг чтению не бяше искусен, того ради мудрствоваше латинская нововымышления права быти. У иезуитов бо кому учившуся, наипаче токмо латински, без греческаго, не можно быти православному весма восточныя Церкви искреннему сыну» («Слово поучительное... Иоакима, патриарха всероссийскаго» [Остен 1865, 130])³².

После этой речи патриарха Иоакима, запретившего под страхом наказания читать сочинения Симеона, хранившиеся у Медведева рукописи были изъяты: «Запрещаем всем православным сыновом, послушным архипастырства нашего, тех книг, яко подзор и ереси имущих, яко не благословенных, никако же дерзати народно и в церквех прочитати, под церковною казнию, священным — под извержением священства, людином же — под отлучением» [Остен 1865, 138].

Рукописи Симеона были скрыты от посторонних глаз в патриаршей ризнице в сундуке, содержимое которого открылось миру спустя почти два столетия после смерти автора. Тем самым его сочинения, оставшиеся в рукописях, из литературного обращения фактически были ис-

³¹ Такой же текст читается в писарском списке конца XVII в. [Ув-247, л. 17 об. — 21 об.].

³² В черновой рукописи той же книги «Остен», куда вошло «Слово...», дана краткая, но более политически определенная характеристика с акцентом на происхождении Симеона из Речи Посполитой и на связи его с традициями польского образования: «Бѣ же ин нѣкто иеромонах Симеон, Полотский зовемый, пришедый из града Полотска, державы краля Полскаго, и той учивыйся, но не толико (не бо бысть философ) и то токмо учия, яко обычай есть поляком и литвяном, по латински и по полски: греческаго же писания ничто же знаяше» [Син-545, л. 76 об.].

ключены. И получилось так, что имя крупнейшего русского поэта XVII в. было известно Пушкину только по поздней легенде, в изложении, по-видимому, П. Н. Крекшина всего лишь как автора стихотворного астрологического предсказания о рождении и великой будущности царя Петра I (см.: [Пушкин 1938, 7—8])³³.

Испытывая глубокое почтение к своему наставнику, Сильвестр Медведев видел смысл своей жизни в том, чтобы «словом и делом присно работати купно с ним, своим учителем и благодетелем, прелюбезным господином, пречестным отцем Симеоном» [Прозоровский 1896, 75]. Симеон также называл Сильвестра «прелюбезным сожителем», назначил своим душеприказчиком и завещал «возлюбленному ученику моему рублею тридесять и шубу лисью, и писма моя» [Ув-247, л. 15], т. е. свою богатейшую библиотеку и рукописный архив. Медведев не только бережно хранил рукописное наследие Симеона, но и намеревался издать его: «...тщуся, да соберутся все (сочинения. — Л. С.) в книги и миру да явятся» [Там же, л. 4].

Мирское имя Сильвестра — Семен Агафонинович Медведев (27 января 1641 — 11 февраля 1691)³⁴, он родился в Курске, отец его был подьячим. В середине 1660-х гг. Медведев переехал в Москву и поступил на службу в Приказ тайных дел писцом, вскоре стал подьячим. В 1665 г. вместе с двумя другими служащими Приказа его направили «учитца по латыням» в школу, открытую в Заиконоспасском монастыре, которой с ведома и одобрения царя и начальника Тайного приказа Ф. М. Ртищева руководил Симеон Полоцкий. За три года усердных занятий Медведев достиг свободного владения латинским и польским языками, изучил грамматику, риторiku и поэтику, получил необходимые знания по истории, философии, богословию. Исполняя обязанности старосты, заведовал хозяйством школы. Как лучший из учеников, он обратил на себя внимание Симеона своим трудолюбием и дарованиями. Их встреча во многом определила дальнейшую судьбу Медведева. Отношения наставника и ученика переросли в дружбу.

По окончании курса обучения С. Медведев продолжил службу в Приказе. В 1668 г. принимал участие в посольстве, направленном под

³³ Кроме двух списков гороскопического стихотворения Симеона на рождение Петра, опубликованных в изданиях [Леонид 1876, 398; Голубев 1969, 258—259], укажем дополнительно [Арх-170; РС-738]. Анализ астрологического содержания текста и других прогнозов судьбы Петра I см.: [Симонов 1998, 115—136].

³⁴ Библиографию трудов о его жизни и творчестве см.: [Словарь книжников 1998, 359—361; Словарь книжников 2004, 789—790].

руководством главы российской дипломатической службы, боярина А. Л. Ордина-Нащокина в Курляндию для переговоров со Швецией и Польшей. Осенью того же года вернулся из-за границы и, прослужив в Москве до марта 1672 г., уехал в путивльский Молчинский монастырь, где некоторое время жил мирянином-послушником, а затем постригся в монахи, возможно, не без влияния Симеона. С мая 1675 г. Сильвестр поселился в пустыни курского Богородицкого монастыря.

Во время посещения столицы в 1677 г., куда он приехал, чтобы навестить своего учителя, в Заиконоспасском монастыре произошла его встреча с царем Федором, она сыграла решающую роль в его судьбе. Как вспоминает Сильвестр, царь приказал ему «жители на Москвѣ», распорядился дать «богатѣйшую келию»³⁵ и взял его, как и ранее Симеона, на дворцовое содержание. Поселившись в Заиконоспасском монастыре в келье по соседству с палатой Симеона Полоцкого, Сильвестр Медведев добровольно исполнял обязанности его личного секретаря: вел переписку с многочисленными корреспондентами, занимался кропотливой текстологической работой, сверяя авторские рукописи с беловыми списками произведений и подготавливая их к печати.

Литературное сотрудничество с Симеоном стало для него школой литературного мастерства. Со смертью Симеона к Сильвестру перешла и роль придворного поэта, которую он исполнял в правление царя Федора, а затем и царевны Софьи (1682—1689). К этому времени Медведев служил уже справщиком (редактором) на Печатном дворе (1678—1689), где его сослуживцами были литераторы Евфимий Чудовский, Мардарий Хоников, Федор Поликарпов, Карион Истомина, бывший к тому же его земляком и свойственником (сестра Медведева Дарья была замужем за старшим братом Кариона — Гавриилом [Браиловский 1902, 6]). Результатом литературного сотрудничества Сильвестра и Кариона явились записки о стрелецком бунте 1682 г. и сопутствовавших ему событиях «Созерцание краткое лет 7190, 7191 и 7192 (= 1682—1684), в них же что содеяся в гражданстве»³⁶.

Следуя во всем примеру и заветам своего учителя, Сильвестр Медведев возобновил после перерыва занятия в славяно-латинской школе, основанной Симеоном, преподавал грамматику и «словесное учение» (риторику). Горячий сторонник идеи просвещения общества, он составил проект организации в Москве первой высшей школы (Академии),

³⁵ Медведев сообщал об этом в письме своему «благодетелю» М. Г. Ромодановскому от 17 июля 1677 г. [Медведев 1901, 32].

³⁶ Опубликовано [Прозоровский 1894, 1—198]; об авторстве текста см. также [Панченко 1973, 127—129].

основные положения которого были выработаны еще его наставником — Симеоном.

Как поэт Медведев сформировался в традициях той поэтической школы, которую интегрировал в русскую культуру Симеон Полоцкий. Для его творческой манеры характерно использование текстов Симеона в собственных сочинениях. Как придворный поэт Сильвестр писал «стихи на случай» и тезоименные приветствия. В день именин царевны Евдокии Алексеевны (1650—1712), сестры царя, 1 марта 1681 г. направил «в Верх» (в Кремль) «Стиси крассогласнии в похвалу преподобных мученицы Евдокии». На рождение у царя Федора Алексеевича сына Ильи (11 июля 1681 — 21 июля 1681) написал «Благожелательное приветствие». Стихами «Небо звездами зело украсися» поздравил и тетку царя, царевну Татьяну Михайловну (1636—1706). На свадьбу царя Федора с Марфой Митусевной Апраксиной (15 февраля 1682) поднес молодой чете «Приветствие брачное»³⁷; как отметил сам Сильвестр в авторской рукописи, он начал сочинять текст 8 февраля, а закончена «книга» «со всѣм и с перепластом февраля в 17 день и великому государю поднесена в 18 день илутра, а подносил Алексей Тимофеевич Лихачев и того же день прислал великий государь ко мнѣ ковришку большую сахарную да на блюдѣ гихару леденцу» [Музей-1705, л. 89]. Кончину своего высокого покровителя царя Федора (27 апреля 1682) Медведев почтил стихотворной «книжицей» «Плач и утешение двадцатьма и двема вершами, по числу лет его царскаго пресветлаго величества, яже поживе в мире, описано»³⁸. В ее композиции с чередующимися строфами «плачей» и «утешений», в поэтике явственно проступает произведение-образец — поэма Симеона Полоцкого «Глас последний» на смерть царя Алексея Михайловича³⁹. Применяя стихи учителя в своих контекстах, Сильвестр заметно сократил античный реквизит. На Пасху Сильвестр поднес царевне Софье приветствие «День светозарный во мире сияет», также воспользовавшись текстами своего наставника.

В мозаичной технике составлены и обнаруженные в венской рукописи произведения на страсти Господни: «Стихи в Великую субботу»,

³⁷ Черновой автограф «Приветствия» сохранился в рукописи [Музей-1705, л. 89—121 об.]; текст опубликован [Дурново 1912, 17—54]; см. также раздел «Стихи для музыкального исполнения».

³⁸ Подносная рукопись [П I А 6], ее описание см.: [Лебедева 2003, 30—31]; текст опубликован [Медведев 1790, 95—111] (в публикации отсутствует посвящение царевне Софье Алексеевне).

³⁹ Черновой автограф поэмы Симеона «Глас последний» находится в одной рукописи с «Приветствием брачным» Медведева [Музей-1705, л. 22—55].

«Стихи крассогласнии во Святую и Великую субботу воспоминания нашего ради спасения и страдания Господа нашего Иисуса Христа глаголатися имущая», «Размышления невинного страдания ради спасения истинного Бога Христа Иисуса» [Cod. slav. 174; Сазонова 19876, 199—200; 1991, 69—73]. Все эти произведения используют в разной мере стихи Симеона Полоцкого, причем Сильвестр неоднократно включал один и тот же фрагмент чужого текста в разные свои сочинения⁴⁰. В популярном в барочной поэзии и, в частности, у русских силлабиков жанре надписи/подписи он написал стихи к портрету царевны Софьи и цикл на тему «четырёх последних вещей»: «На смерть», «На Суд», «На ад», «На небо»⁴¹. Ему принадлежит и стихотворная переработка кондаков и иконов Сергию Радонежскому [П I А 85].

Вместе с готовыми текстами Симеона Медведев унаследовал от своего учителя и такие литературные приемы, как сочетание слова и музыки, слова и изображения, включение в стихотворную композицию символических графем (крест, двуглавый орел), введение аллегорических персонажей, организация текста как ансамбля стихотворных монологов, этимологические приемы обыгрывания имени.

Жизненный путь Сильвестра завершился трагически. Осенью 1689 г. его арестовали, отстранили от службы на Печатном дворе, расстригли, лишив монашеского звания, назвали «преждним именем Сенка Медведев» [Остен 1865, 140]. В «Поучительном слове» на церковном соборе того же года патриарх Иоаким предъявил Сильвестру обвинение в уклонении от православия и назвал источником тлетворного влияния Симеона Полоцкого и его труды. Сильвестр «купно с ним (Симеоном. — Л. С.) в единой келии живяше и всегда слышаше словеса его латинския мысли полна сущая»; «Объд и Вечеря книги и в них ереси, от них же и Медвѣдев Сенка прелстися» [Ув-561, л. 25, 22]. Библиотеку и архив Медведева описали и поместили в патриаршую ризницу. На сочинения Медведева патриарх Иоаким наложил строгий запрет и приговорил их к уничтожению. Поэтому литературное наследие Сильвестра дошло до нас, по-видимому, не полностью.

Придворный поэт Софьи, он в результате борьбы церковно-политических партий и соперничества между молодым царем Петром и царевной-правительницей был подведен под топор палача по ложному обвинению в государственной измене, участии в заговоре Ф. Шакловитого в пользу Софьи, в покушении на чистоту православия, подстрекательстве

⁴⁰ Подробнее см. в разделе «Поэтический текст как риторический образец. “Текущая” текста, заимствования и центоны».

⁴¹ См. разделы «Эмблематическая поэзия» и «Стихотворная надпись».

народа к убийству патриарха и намерении подчинить православную церковь римскому папе⁴². Как свидетельствует Евфимий Чудовский, Сильвестр «царским судом истязан по гражданским законом, огнем и бичами до пролития крове его» [Син-369, л. 38], более года провел в колодах в камере смертников («твердом хранилѣ») Троице-Сергиева монастыря и 11 февраля 1691 г. был казнен. Карион Истомина записал в своих бумагах: «...прият кончину жизни своея монах Силвестр Медвѣдев, церковным таинством сподоблен бысть в благонадежствѣ, отсѣчеся глина его гражданско повелѣнием на Красной площади, противу Спаских врат. Тѣло его погребено во убогом домѣ со странными в ямѣ близ Покровскаго убогаго монастыря» [Чуд-300, л. 284 об.].

Сильвестр Медведев стал первым русским поэтом, сложившим голову на плахе. Для истории русской культуры сохраняет значение характеристика, данная ему графом А. А. Матвеевым, — «чернец великого ума и быстроты ученой».

После гибели Медведева положение первого поэта при дворе царей Петра и Ивана Алексеевичей занял Карион Истомина (1640-е гг. — не ранее апреля 1718)⁴³, оставивший обширное литературное наследие, из которого опубликована лишь незначительная часть произведений. Оно дошло в большей своей части в составе личного архива писателя — слуцкий, едва ли не исключительный в истории русской литературы XVII в. В сборниках автографов из Чудовского собрания ГИМ [Чуд-300; Чуд-301; Чуд-302] отложились черновики, наброски сочинений и писем, за-

⁴² Предъявленные Медведеву обвинения изложены в памфлете Евфимия Чудовского «О новоростриге Силвестре Медведеве и о злословии его, от демоно поущаемом на святую Церковь и на святейшыя патриархи, и о воуещении народа на мятеж и на убийство святейшаго Иоакима патриарха и иных и о побеге Сенки бывшего Силвестра Медведева в Полшу и о совпрошении его чародеев и о смертной ему казни» (текст в автографе Евфимия см.: [Син-369, л. 33—40]; опубликовано по рукописи, содержащей книгу «Щит веры», [Егор-1570, л. 44 об. — 52 об.; Панич 2004, 278—285]).

⁴³ Его жизнь и творческая деятельность наиболее подробно рассмотрены в труде С. Н. Браиловского [Браиловский 1902]. Спорные вопросы биографии и атрибуции сочинений Кариона Истомина объясняются тем, что среди писателей конца XVII — начала XVIII в. не он один носил имя Карион. Как доказывает Р. К. Агаркова, с Карионом Истоминым неправомерно соединяется фамилия Заулонский, которая принадлежит другому Кариону — автору «Малой грамматики», трактата «Имя новое» и стихотворения «Панегирис, или Похвала» [Агаркова 1967, 100—116]. Библиографию работ о жизни и творчестве Кариона Истомина см.: [Сазонова 1993, 151—152; Словарь книжников 2004, 729—731].

метки, записи дневникового характера, фиксирующие факты собственной жизни писателя и его ближайшего окружения⁴⁴. Карион Истомин, по справедливому замечанию А. М. Панченко, «очень плодовитый и, в сущности, не исследованный поэт» [ИРА 1980, 441].

Карион происходил, по-видимому, из семьи подьячего. Некоторыми знаменательными фактами своей личной и творческой судьбы он обязан своему земляку и свояку — Сильвестру Медведеву. Уроженец Курска, Истомин был земляком Сильвестра Медведева. В родном городе он получил начальное образование, или, как сам писал: «В нем же (отечестве. — Л. С.) родихся и воспитаня и малочастне падающая крупницы учения приях» [МГАМИД-257, л. 7 об.]. Из Курска Карион направился в путивльскую Молчинскую пустынь в то время, когда там находился Сильвестр Медведев (1672—1675), и не без влияния последнего принял монашество (мирское имя его неизвестно). Будучи диаконом Молчинского пустынского монастыря, прибыл первый раз в Москву в 1676 г. и оказался среди лиц, входивших в окружение патриарха Иоакима. Он занимался здесь делами по духовным завещаниям умерших в 1675 г. митрополита Сарского и Подонского Павла и видного писателя и переводчика Епифания Славинецкого [Син-424, л. 459 об., 487] и сотрудничал в этом деле с учеником и душеприказчиком Епифания — Евфимием Чудовским. Не исключено, что уже тогда Карион познакомился с Симеоном Полоцким.

Обстоятельства и дата переезда Кариона в Москву на жительство неизвестны. Возможно, что и в данном случае он последовал примеру Медведева. Разносторонняя деятельность, какую Карион развернул в столице, со всей очевидностью обнаружила, что у него «под монашеским клобуком и мантией скрывались недюжинный ум и довольно честолюбивое сердце» [Браиловский 1902, 64]. Он достиг здесь должностей, на которые в XVII в. назначались люди самые образованные. С 27 июня 1679 г. началась его служба на Печатном дворе в качестве книжного писца, а

⁴⁴ Полистное содержание состава чудовских сборников Кариона с публикацией отдельных произведений из них выполнено [Браиловский 1902], см. также: [Протасьева 1980, 165—168, 173—174] (мы даем выборочные отсылки к рукописям).

Сочинения Кариона известны также в беловых авторских и писарских, подписанных самим автором списках или с пометами его руки: [П I A 8; БАН-16.14.24, л. 603—604, 652; В-5636/215; Ув-36; Ув-73; Ув-92; Ув-181; Ув-908; Чуд-290; Пог-1963; Соф-1369; МГАМИД-257; Маз-645]. Еще при жизни писателя его произведения распространялись в списках: [Арх-С 178; В-5715; Тих-487; Тих-634; Чуд-290; Чуд-291; Син-291; Ув-546; F.I.905; РГИА-3764 и др.].

25 октября 1680 г. Истомин был переведен в книжные чтецы. Основываясь на данных Расходной книги Приказа книгопечатного дела за 1680—1681 гг., С. Н. Браиловский полагал, что еще до открытия на Печатном дворе в 1681 г. Типографского греческого училища Карион преподавал греческий язык, готовя «сведущих справщиков» [Браиловский 1902, 34]: в документе от 24 сентября 1680 г. сказано, что «иеродиакону Кариону для научения греческого языка и для ево скудости... не во образец» другим служащим Печатного двора было выплачено со стороны патриаршего ведомства «десять рублей», а 20 ноября 1681 г. «старцу Кариону для греческого учения на 190 год» дано «семь рублей» [ПКД-78, л. 404 об., 551 об.]. Можно согласиться с тем, что из формулировки «для научения греческого языка» не вполне ясно, «был ли Карион Истомин учителем греческого языка или учеником» [Фонкич 1999, 201, прим. 184]. Скорее всего, документы, упоминающие о бедности («скудости») Кариона и даче ему денег «не во образец» другим его сослуживцам, свидетельствуют все-таки о том, что он сам обучался греческому языку, для чего ему и была оказана материальная помощь со стороны патриаршего ведомства⁴⁵. 4 марта 1682 г., по-видимому, в связи с окончанием греческого учения Карион получил повышение по службе, он — в привилегированной в то время должности справщика с окладом сначала 40, а вскоре 60 рублей в год. Карион принимал самое непосредственное участие в исправлении и издании книг.

Благодаря несомненному литературному дарованию и огромному трудолюбию Карион обратил на себя внимание патриархов. Начиная с 1679 г. писал для патриарха Иоакима проповеди, составлял от его лица указы, грамоты, письма, вел переписку с восточными патриархами, занимался расследованием о «возгордившемся» смоленском владыке Симеоне (1685). Карион оставался личным секретарем и у преемника Иоакима — патриарха Адриана (см., например, списки с документов, грамоты и дела патриарха Адриана в рукописях: [Ув-181; Пог-1963, л. 183—187 об.]). Близость к нему и другим иерархам православной церкви

⁴⁵ Б. А. Фонкич отклоняет утверждение С. Н. Браиловского, что Карион «в первые годы своей службы на книжном Печатном дворе... вместе с должностью чтеца и писца соединял еще должность учителя греческого языка в Типографской школе». Для подтверждения такого вывода, — пишет исследователь, — «мы не нашли в документах РГАДА никаких данных. Можно предположить, что Карион в ноябре 1681 г. продолжил начатое им ранее, видимо, частным образом изучение греческого языка в школе Тимофея» [Фонкич 1999, 201, прим. 184].

обеспечила Кариону дальнейшее успешное продвижение по службе: 4 марта 1698 г. он был назначен «в приказе книг Печатного дела начальным человеком», т. е. получил высокую должность начальника («смотрителя») Печатного двора с окладом 100 рублей в год. Наиболее тесно связан Карион Истомин по-прежнему с родственником и придворным поэтом Сильвестром Медведевым. Он преподавал в Заиконоспасской славяно-латинской школе Медведева грамматику⁴⁶, совместно они написали упоминавшиеся записки о стрелецком бунте — «Созерцание краткое».

Когда Медведева арестовали по делу Федора Шакловитого, руководителя заговора против молодого царя Петра в пользу царевны-правительницы Софьи, то на Кариона как родственника Сильвестра также пало подозрение, и временно он был отстранен от службы на Печатном дворе. С. Н. Браиловский подтверждает данный факт ссылкой на указ от 11 декабря 1689 г. [Браиловский 1902, 36]. Р. К. Агаркова высказала предположение о том, что Карион не только не был отстранен от работы, но получил от патриарха особо ответственное поручение, связанное с подготовкой к изданию месячных Миней полного цикла. В качестве аргумента исследовательница привела текст указа от 12 декабря 1689 г. [Агаркова 1967, 115]. Анализ данного документа из Приказа книгопечатного дела [ПКД-100, л. 83 об. — 84]⁴⁷ показывает, что он состоит из двух механически соединенных фрагментов разновременных текстов: в первой части речь идет о распоряжении патриарха о том, чтобы на Печатном дворе «делать книги дванадесят Миней месячных с рукописных Миней, правленных с древних греческих рукописных харатейных и печатных и с славенороссийских древних харатейных и печатных московских книг в дому святейшаго патриарха». Этими словами текст на л. 83 об. завершается. На следующем листе (л. 84) текст начинается со слова, представленного слогами «вщиком», и далее названы имена справщиков, в том числе и Карион Истомин. Этот второй фрагмент относится не к указу 1689 г., а к какому-то другому документу и отстоит от первого

⁴⁶ См.: «Патриарх пожаловал ученику Ивану Истомину, которой учится грамматикѣ в Спасовѣ монастырѣ, что за Иконным рядом, у справщика Кариона два рубли» [ПП-115, л. 262 об.]

⁴⁷ В статье Р. К. Агарковой архивный шифр приведен неполностью: отсутствуют указания на номер описи и ссылка на пагинацию («лист без пометы»), что отражает состояние рукописной книги на период, когда с данным документом работал С. Н. Браиловский, цитирующий его со ссылкой «ibid.» [Браиловский 1902, 59], на с. 57 эта отсылка раскрыта: «Расх[одная] Кн[ига] № 100, лист без пометы».

примерно на семь лет⁴⁸. Таким образом, точка зрения Р. К. Агарковой не имеет документальной опоры⁴⁹.

Переходящее из работы в работу мнение о том, что Карион Истомин принял участие в составлении «извета» (доноса) на Сильвестра Медведева, опирается на предвзятое толкование материалов следственного дела — «распрос» подьячего Стрелецкого приказа Ивана Истомина [Розыскные дела 1884, 519—522, 609], приходившегося Кариону и Сильвестру племянником. Внимательное прочтение этого документа не дает, однако, основания для подобного заключения. Основной смысл показаний «Ивашки Истомина» состоял в том, чтобы вывести из-под подозрения не только себя, но и своего дядю по отцу — Кариона, если уж Сильвестр, дядя по матери, и отчим его Михаил Гульский определенно были зачислены в заговорщики, и отстоять их было уже невозможно. Иван Истомин стремился подтвердить лояльность своего дяди Кариона и непричастность их обоих к разбираемому делу. Как «извет» исследователями были истолкованы слова «Ивашки» о том, что его не допускали в помещение, где находились накануне событий Сильвестр Медведев и стрельцы, из опасений, что он донесет дяде Кариону, а тот в силу своего служебного положения предоставит патриарху компрометирующий материал. Кариона отстранили от работы на Печатном дворе на всякий случай, пока выясняли ситуацию. Уже через полгода он был восстановлен в правах, что дало ему основание хлопотать за ближайших родственников — детей своей невестки и матери «Ивашки Истомина» Дарьи Медведевой-Истоминой (ср.: [Прозоровский 1896, 373—374; Браиловский 1902, 36, 95—96; Панченко 1973, 119—120]).

Запись Кариона о казни Сильвестра Медведева подтверждает его сочувственное отношение к свояку и благодетелю. Прочитанные выше скорбные слова Кариона заметно контрастируют с тем, как писал сторонник победившей партии, идейный и политический противник Сильвестра — Евфимий Чудовский: «...подобнѣ прежнему розстригѣ Гришкѣ Отрепьеву... получи преисподняя за многая бо злодѣйственная своя умышления, главоотсѣчен бысть в лѣто 7199 (=1691) февруариа в 11 день, не получив паки монашескаго святаго образа и имене, яко недостойн сущ онаго» [Син-369, л. 40 об.]

⁴⁸ Помещенный на том же листе следующий документ датируется 1696 г. К тому же на л. 84 текст написан черными чернилами, в отличие от л. 83 об., где использованы темно-коричневые чернила.

⁴⁹ Считаю необходимым в этой связи дезавуировать мнение Р. К. Агарковой, изложенное в нашей статье о Карионе Истомине [Сазонова 1993, 142]; на ошибку Р. К. Агарковой указала также П. Котта Рамусино [Котта Рамусино 2002, 12].

В самом начале 1680-х гг. Карион получил благодаря Сильвестру Медведеву доступ к царскому двору. Похоже, что, добиваясь почетной роли придворного поэта, он, как и Симеон Полоцкий, и Медведев, не упускал ни одного удобного случая, чтобы не засвидетельствовать в форме стихотворной речи этикетно-почтительное чувство. Оказывая услуги пером, он старался снискать расположение у всех членов царского семейства: посвящал им произведения, подносил приветствия и поздравления в стихах и в прозе «и инья мѣлкия писма писашася комуждо по потребѣ их величеству» [Чуд-300, л. 326]. Он составлял, в частности, тексты писем царю Петру Алексеевичу от лица его маленького сына царевича Алексея, жены Евдокии Федоровны, брата Ивана, патриарха, сочинил множество «стихов на случай», откликаясь на разные события в жизни царской фамилии. Из них образуется своего рода светская стихотворная хроника. Так, в июле 1682 г. он написал приветствие по случаю венчания на царство Ивана и Петра Алексеевичей — «Изъявление краткое меростихосложно на венчание царскими венцы»⁵⁰, в 1689 г. — эмблематическую эпиталию на бракосочетание Петра I с Евдокией Лопухиной «Книга Любви знак в честен брак» (см. [Сазонова 1989]).

Вдовствующей царице Наталье Кирилловне Нарышкиной, матери Петра, поднес в 1688 г. в день ее именин «Житие вкратце стихотворною мерою святых мученик Адриана и супружницы его Наталии», для нее же предназначалась «Книга о любви Божией» [Чуд-300, л. 325 об.]. Наталье Кирилловне и царице Прасковье Федоровне (жене, затем вдове царя Ивана Алексеевича) посвятил ряд произведений по случаю семейных и церковных праздников. В 1689 г. откликнулся на второй Крымский поход русских войск под командованием князя В. В. Голицына — «Стихи на изъявление Крымскаго похода вкратце».

В первый год замужества жена Петра царица Евдокия Федоровна Лопухина получила от Кариона на день своего тезоименитства 4 августа 1689 г. (она была названа в честь преподобномученицы Евдокии) «Желанное приветство... в день рождения» [Чуд-302, л. 137]. Стихами приветствовал рождение царевича Алексея Петровича (1690) и 20-летие Петра I (1692). Брату-соправителю Петра I Ивану написаны стихи на рождение дочери Феодосии и «Краткословие стиховное» — по случаю именин другой дочери; жене же Ивана — Прасковье Федоровне — акафист и не-

⁵⁰ Указание на черновики и беловые списки (авторские и писарские) названных в данном разделе произведений Кариона Истомина см.: [Сазонова 1993, 140—152].

сколько приветствий, в том числе тезоименное в день рождения «на память почитания» преподобной Параскевы [Чуд-302, л. 162 об. — 163]. В октябре 1693 г. Карион поднес ей один из двух, предназначавшихся, вероятно, для трех ее дочерей, парадных экземпляров рукописного «Букваря» [Ув-92; Чуд-300, л. 325 об.]. Несколько похвальных стихов поэт посвятил сестре покойного царя Алексея Михайловича царевне Татьяне Михайловне, прославляя ее благотворительную деятельность, не забыл и вдову царя Федора — Марфу Матвеевну, сочинив ей ко дню именин «приветство». Карион писал стихи одной из сестер Петра — царевне Наталье Алексеевне.

Более же всего в 1690-е гг. он добивался благосклонности Натальи Кирилловны с тем, чтобы стать воспитателем ее царственного внука. Заблаговременно, уже на втором году жизни царевича по случаю его именин (17 марта 1692), поднес ей «Букварь славенороссийских писмен со образованми вещей и со нравоучительными стихами», писанный золотом и красками⁵¹. Рукописный «Букварь» 1692 г. послужил макетом для цельногравированного издания 1694 г. — «Букварь славенороссийских писмен уставных и скорописных, греческих же, латинских и полских со образованми вещей и со нравоучительными стихами». Над ним трудился «ради любезнаго созерцания отрочатом учащимся» известный гравер Оружейной палаты и Печатного двора Леонтий Бунин⁵². А «в седмое лето возраста» Алексея Карион вновь составил «Букварь языка славенска хотящим детям учиться чтений, писаний начало всех писмен достолепное начертание», напечатанный в 1696 г. «повелением» Петра I и «благословением» патриарха Адриана тиражом в 20 экземпляров; эти «новоустроенныя» буквари Карион поднес царям Ивану и Петру, царицам, царевичу и царевнам [Чуд-300, л. 325 об.]⁵³. Как следует из записи Ка-

⁵¹ Подносной экземпляр «Букваря» из Музеев Московского Кремля [КН-202, № 47307]. В тексте посвящения есть примечательная фраза: «... единолѣтнему нынѣ царевичю быти долголѣтнему». Другой рукописный экземпляр с посвящением Н. К. Нарышкиной (март 1692) хранится в ГИМ [Ув-73, 1-26].

⁵² «Букварь» 1694 г. неоднократно воспроизводился фототипически, см., например: [Лукьяненко, Алексеева 1981].

⁵³ Описание издания см.: [Пекарский 1862, 171—173; Быкова, Гуревич 1958, 58—61]. В настоящее время известны два экземпляра «Букваря» 1696 г., хранящиеся в РГБ и РНБ. В РГБ имеется корректурный экземпляр этого «Букваря» с прицеленным к нему автографом стихов и поучений, напечатанных на л. 47—78. Как установил Н. П. Киселев, Карион почти целиком включил в свой «Букварь» 1696 г. «Букварь» Симеона Полоцкого (М., 1679), см.: [Киселев 1960, 164—184].

риона о сочинениях, адресованных им членам царской семьи, юному царевичу предназначались также книги стихов: «Книга Рай, в деств, с житием чловѣка божия Алексиа. Букварь писан с золотом, большой в лицах (т. е. с иллюстрациями. — А. С.). Книга Едем, си есть Сладость. Книга Екклесиа, си есть Церковь. Книга Град царства небеснаго и школы изображение, колико их есть, сочинены вновь с лицами, и лица описаны в них стихотворными мѣрами». Далее Карион называет среди своих подношений «Библию болшую в лицах подписал вновь виршами. Акафист в лицах пресвятѣй Богородицѣ мѣрочисленными стихами подписан. Букварь малой устроен писмом и образцами своим видом, прописью начальных слов золотом» [Чуд-300, л. 325; Браиловский 1902, 423]. Поэт не был, однако, назначен наставником Алексея Петровича, но обучал, по-видимому, его версификации: неравносложными виршами написаны письма Петру I от имени сына [Чуд-300, л. 269 об.].

Как человек близкий ко двору и двум патриархам, Карион приобрел чрезвычайно широкий круг знакомств в среде светской и духовной аристократии, столичной и провинциальной, что нашло отражение в его богатом эпистолярном наследии, а также в стихах, написанных на заказ. Среди лиц, кому Карион Истомин оказывал услуги пером, — князя И. Ю. Трубецкой, Б. А. Голицын, Ю. Урусов, княгиня М. Ю. Трубецкая, Н. А. Мусин-Пушкин. Стихотворными эпитафиями, или, как их называл Карион, «стихами на гроб», он почтил память царского окольничего И. И. Чаадаева, жены боярина В. Н. Панина, княгини И. В. Трубецкой, боярина И. С. Головкина, стольника И. А. Бутурлина, князя В. М. Куракина, жены Г. Д. Строганова и многих других.

Теплые дружеские отношения связывали Кариона Истомина с писателем Димитрием Ростовским. Они познакомились, возможно, в 1689 г., когда Димитрий прибыл в Москву в составе посольства гетмана Мазепы, или осенью 1696 г. в Киеве, куда Карион ездил по поручению патриарха [Шляпкин 1891, 256]. С тех пор до очередного приезда Димитрия в Москву в 1701 г., когда он был поставлен Сибирским митрополитом, да и позже они поддерживали переписку, дарили друг другу книги⁵⁴. Сохранились стихотворные послания Кариона Димитрию, исполненные трогательного чувства. В одном из них он сожалеет: «Не видихомся давно уже право» [Чуд-302, л. 244], в другом, кстати, одном из ранних образцов жанра дружеского послания в русской литературе, сетует:

⁵⁴ Кариону Димитрий Ростовский подарил, например, посвященный гетману Мазепе сборник «Зерцало от Писания Божественного» (Чернигов, 1705); экземпляр с дарственной надписью-автографом Димитрия «Пречестному господину отцу Кариону» хранится в РГАДА (Старопечатные книги. № 105).

До болных очей
кои б чтоб уздавлиали,
гдѣ либо стати
Да взяти нескоро гдѣ
а в вечер не здравость,

надобно бы уздавлиющихъ ключей,
а они б усмотряли,
и добрѣ писати.
ни по обѣдѣ,
знатно идет старость

[Чуд-300, л. 289].

Карион Истомин был знаком с придворным живописцем Симоном Ушаковым. А. Никольский считает Кариона автором компилятивного трактата по вопросам изобразительного искусства — «Слово к люботщателем иконного писания» [Никольский 1911, 65—77], составленного с использованием «Слова к люботщателю иконного писания», приписываемого Симону Ушакову⁵⁵, «Записки» (1677) Симеона Полоцкого о русском иконописании [Рум-376, л. 12—20] и других документов⁵⁶.

Со смертью патриарха Адриана Карион Истомин лишился высокого положения: 15 марта 1701 г. должность начальника Печатного двора перешла по указу Петра I к Федору Поликарпову, и Карион оставил службу. Заметно снизилась и его литературная активность. В 1712 г. он временно уехал в Новгород, куда его пригласил новгородский митрополит Иов для перевода книг с греческого и латинского языков и для преподавания (вместе с греками братьями Лихудами) в школе, устроенной митрополитом. Последнее, подписанное именем Кариона сочинение — «Слово об иконах Оковецких», — создано уже в Чудовом монастыре и поднесено его заказчику Г. С. Нелединскому-Мелецкому в апреле 1718 г. [Соф-1369, л. 1].

Карион Истомин откликался на все важнейшие события своего времени. В его творчестве отражена борьба с религиозно-демократическим движением раскола, стрелецкий бунт 1698 г., войны с Оттоманской Портой, азовские походы Петра I, победы русского оружия в Северной войне. Несколько стихотворений, а также проповедей в сборнике «Веселил»⁵⁷ он посвятил осуждению одного из самых распространенных пороков своего времени — пьянства.

Под впечатлением событий, связанных с восстанием 1682 г., поэт обратился со стихотворным воззванием к «российскому народу», в котором выступил против массовых самосожжений раскольников. Имя

* Каждая строка состоит из рифмующихся полустиший.

⁵⁵ Опубликовано [Слово 1874, 22—24].

⁵⁶ О содержании названных сочинений см.: [Дмитриев 1953, 97—116].

⁵⁷ Черновой вариант [Чуд-300, л. 1—147 об.], беловой список (17 слов) [Гих-634, л. 1—136 об.].

одного из фанатичных пропагандистов этой идеи, известного расколочителя, основателя нескольких «пустынь» Капитона, превращено в нарицательное:

Злая же, злая глупы капитоны,
 иже лестию творят людем споны (...)
 Посему же буди капитон ти знатен,
 яко разум в нем на злобу превратен.
 Летит фарисейски все же лицемѣрство
 людей сожигает послѣдним бѣдством.
 В пустых мѣстех храмины поставаше,
 мужей, жен, всяк род тамо злѣ собравше.
 И во дни сии мног народ сожгоша,
 сами лестию огня избѣгоша.
 Не завѣща Бог, ни един учитель,
 творити сего, токмо зол мучитель
 [Чуд-301, л. 276].

В 1692 г., незадолго до азовских походов Петра I, Карион Истомин закончил перевод трактата Юлия Фронтинна о военном искусстве «Книга о хитростях ратных» (такое название сочинение имеет в списке [Чуд-300, л. 325]), а в 1693 г. поднес его царю (парадный экземпляр с подписью автора имеет заглавие «Книги Иулия Фронтинна сенатора римскаго о случаях военных, на четыре части разделенныя»). В речи, которую Карион произнес при вручении книги и присоединил к переводу в качестве предисловия, он выражал надежду, что сочинение окажется полезным Петру как полководцу в его борьбе «противу махOMETанов проклятых турков и татар». В книге содержится, как указал Карион, «пятсот осмьдесят прикладов», демонстрирующих, как должно поступать «ратоборцу» в военной ситуации [МГАМИД-257, л. 1—9]. Книга пользовалась известностью в Европе XVII в., оригиналом для перевода послужил польский перевод с латинского, выполненный Якобом Целицием и изданный в Познани в 1609 г. [Соболевский 1903, 109] (об этом сочинении см. также: [Пушкарев 1982, 212—215]).

Карион был одним из первых, если не первым поэтом вообще, кто начал прославлять успехи царствования Петра. Уже в стихах, посвященных победам русских войск под Азовом и в Северной войне, появляется образ царя — труженика на троне, вошедший впоследствии в оды Ломоносова, а далее и в творчество Пушкина («То мореплаватель, то плотник / Он всеобъемлющей душой / На троне вечный был работник»). К самому началу XVIII в. относятся стихи Кариона:

В трудѣх, подвижѣх от врагов царство Российским людем в концы похвалу	наш царь пребывает, свое защищает. содѣла он славу, всяя земли здраву [Чуд-300, л. 288; Чуд-301, л. 280].
--	---

Продвижение России к Балтийскому морю поэт приветствовал стихами:

Уже Нарва бо и Дерпт по прежнему ста	в Московском здѣ царствѣ в Росском государствѣ [Чуд-300, л. 288 об.].
---	---

Многообразие тем делает творчество Кариона значительным историко-культурным документом эпохи. И все же при всей разносторонности его литературных интересов явственно проступает сквозная тема: он был по преимуществу певцом «мудрости» и наук. Писатель горячо поддержал выдвинутую еще Симеоном Полоцким идею организации в России высшего учебного заведения. В стихотворном цикле «Книга желателно приветство мудрости», поднесенном царевне Софье в 1683 г., он, обыгрывая греческое значение имени — «мудрость», говорил о великой ее пользе и значении в жизни людей, просил царевну заботиться о распространении наук в России и учредить высшую школу. «Мудрости» Карион наставлял и 11-летнего Петра I в драматизированной поэме «Книга Вразумление умнаго зренья» (1683)⁵⁸.

Карион Истомин работал во многих жанрах. В особенности поэт культивировал разнообразные жанры окказиональной поэзии, стремился внедрить стихи в московский быт: разрабатывал образцы поздравительных и благодарственных приветствий. Значительную часть его поэтического наследия составляют эпитафии («стихи на гроб»), аллегорические и нравоучительные стихи, подписи к иконам и гравюрам⁵⁹. Карион отдал также дань моде на геральдическую поэзию.

Поэт воспринял введенную в литературный быт столицы Симеоном Полоцким традицию публичного исполнения стихов по торжественным случаям, написал несколько декламаций, разучивал с учениками орации⁶⁰ [Забелин 1884, 1043—1044, 1047]. В поэзии Кариона Истомина

⁵⁸ Новейшее исследование творческой истории панегириков Софье и Петру I, содержащих общие блоки текстов, с их публикацией см.: [Котта Рамусино 2002].

⁵⁹ См. раздел «Стихотворная надпись».

⁶⁰ Документ от 1685 г. из Патриаршего казенного приказа свидетельствует, что Иван Истомин, ученик и племянник Кариона, говорил «святейшему патриарху подравалятельные речи» [III-115, л. 262 об.].

проявилась одна из характерных для культуры барокко тенденций к синтезированию разных видов творчества: слова и изобразительного искусства, слова и музыки.

Кариона Истомина как поэта характеризует хорошо развитое чувство ритмических возможностей стиха. Показательно, что место цезуры он графически обозначает широко раздвинутым словоразделом. Карион прекрасно владел изосиллабизмом, наиболее распространен у него одиннадцатисложник, есть также восьмисложные и пятисложные стихи. Встречаются и неравносложные вирши. Излюбленной его формой стал леонинский стих с характерными для него рифмующимися полустипхами.

Карион не принадлежал ни к одной партии и в дворцовых интригах всегда занимал сторону побеждавших — служил патриархам и старался спискать расположение всех членов царской семьи — и Софьи, до ее падения, и Нарышкиных. Карион — «пестрый», такое меткое определение иеродиакон Дамаскин, писатель XVII в., дал людям типа Кариона, легко шедшим на компромиссы со своей совестью, а позицию их уподобил трости, колеблемой то в одну, то в другую сторону. Промежуточное положение между теми и другими, между патриархом и царем не могло продолжаться после того, как Петр I наметил принципиально новый курс для страны. В ситуации, требовавшей определенности позиции, вечно колеблющийся Карион перестроиться не смог. Такая позиция привела в конце концов к тому, что он кончил жизнь в неизвестности, мы не знаем даже точной даты его смерти.

Таким образом, в истории культуры раннего Нового времени три лица — Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев и Карион Истомин — были тесно связаны преемственностью судеб и литературного развития.

Заданное творчеством Симеона направление продолжили в начале XVIII в. выученики и профессора Киево-Могилянской коллегии, представители духовной аристократии и сподвижники Петра I — Стефан Яворский (1658—1722) и Феофан Прокопович (1681—1736), хотя Феофан — фигура, знаменующая начало разрыва с традициями киевской культуры и переход в развитии литературы от одной эстетической системы к другой, от барокко к классицистической нормативности. Включившись в русский литературный процесс, украинско-белорусская интеллигенция поставила свое творчество на службу государственным интересам России.

Культура перед выбором пути

Переход от Средневековья к раннему Новому времени ознаменовался кардинальной цивилизационной перестройкой русского общества и культуры, направленной на преодоление состояния относительного изоляционизма и возвращение в той или иной форме в Европу. Положительное разрешение проблема дальнейшего пути развития получила на сломе XVII—XVIII вв., когда Петр Великий от лица всей России сделал добровольный выбор в пользу европейского пути России. Однако так называемая «европеизация» русского общества началась не с реформ Петра, он лишь придал ускорение многостороннему процессу изменений, начавшемуся задолго до него. Выбор Петра был подготовлен и в значительной степени предопределен острой борьбой конкурирующих духовных, идеологических, церковных, политических и культурных движений XVII в., победу в которых одержало западничество.

Для России XVII в. характерно существование нескольких разнонаправленных цивилизационных ориентаций. Москва оказалась местом встречи весьма различных, порою антагонистических историософских и культурных концепций, текущих как с Запада через Польшу, Украину, преодолевая границы католицизма и православия, так и местных традиций, идущих из глубины веков.

Серьезные разногласия обнаружились уже в начале XVII в.: «Овии к востоку зрят, овии к западу», — писал дьяк Иван Тимофеев. События Смуты, а затем, в особенности, церковная реформа раскололи русское общество, и прежде всего его духовные, интеллектуальные силы, на враждующие между собой лагеря: на сторонников реформ — никониан и ее противников — старообрядцев. Традиционно противоборствующие стороны характеризуются понятиями разноосновными, что не столько проясняет, сколько искажает реальную историко-культурную ситуацию: одна из церковно-политических группировок условно именуется партией «латинствующих», другая — «грекофильская» с входившей в ее состав так называемой «старомосковской партией» и третья — старообрядцы.

Конфликт реформаторов-никониан и старообрядцев можно рассматривать как противостоящие друг другу мировоззрения, как столкновение разных историософских концепций, религиозных установок и культурных ориентаций, что обусловило разные ответы на те же самые волнующие вопросы: о перспективе дальнейшего развития России и ее отношении к Западу. Разница в ответах зависела от принятой каждой из сторон иерархии общественно-культурных ценностей.

В основе реформы, связываемой с именем патриарха Никона, но задуманной в царском дворце, лежала государственно-политическая идея — подвести под единый церковный обряд всю православную церковь и таким способом удержать власть над вновь обретенными землями становящейся империи. России, претендовавшей на господствующее положение в православном мире, предстояло привести свой церковный чин в соответствие с обрядом, принятым у греков, а также на Украине, прошедшей через реформы Петра Могилы.

Государственные реформы царя Алексея Михайловича, объективно направленные на приобщение России к европейскому развитию, совпавшие с церковной реформой, вызвали потребность в образованных помощниках, живых носителях духовной и обрядовой практики. России, продвигавшейся в Европу, требовались специалисты по греческой книжности и знатоки западной культуры, к тому же располагавшие опытом борьбы с католицизмом⁶¹. По словам В. О. Ключевского, Русь «не решалась заимствовать западное образование прямо из его месторождений, от его мастеров и работников, а искала посредников, которые могли бы передать ей это образование в обезвреженной переработке (...). Западнорусский православный монах, выученный в школе латинской или в русской, устроенной по ее образцу, и был первым проводником западной науки, призванным в Москву» [Ключевский 1988, 258—259].

Выходцы из бывших восточнославянских окраин Речи Посполитой, прошедшие выучку в Киево-Могилянской коллегии, и их московские ученики выступили в России как сторонники государственно-церковной реформы. Однако идейное единство лагеря реформаторов сохранялось недолго. Внутренние противоречия по вопросам глубины и направленности реформ, книжной справы, просвещения, осложненные борьбой за влияние при дворе, отчетливо выявили сторонников разных идейно-духовных направлений — латино- и грекофилов. Изначально связанные с реформой Никона, они проводили ее положения в жизнь, обслуживали церковный собор 1666—1667 гг., осудивший и Никона, и старообрядцев, состояли переводчиками при греческих церковных иерархах, участвовавших в работе собора, занимались книжной справой. Но после того, как явные противники — вожди раскола — были повержены, в стане победителей обострились внутренние противоречия. Когда же со сцены сошли идейные лидеры латинофильского и грекофильского движений (Симеон Полоцкий и Елифаний Славинецкий (бывший профессор Киево-

⁶¹ Ср.: «Странным образом, латинизировались часто именно ради внешней национально-политической борьбы с Римом» [Флоровский 1991, 49].

Могилянской коллегии), которые, как известно, с уважением относились друг к другу, в борьбу с крайним ожесточением вступили их ученики Сильвестр Медведев и Евфимий Чудовский.

Латинофилы, грекофилы и старообрядцы явились создателями вполне определенных моделей духовной культуры, каждая из которых располагала собственной системой ценностных представлений о путях дальнейшего развития России.

Латинофилы были строителями западной культурной модели, в основе которой лежала система ценностных ориентаций, генетически восходящая к христианскому аристотелизму, переработанному томизмом. Выше всего они ценили цивилизованность, просвещение и ставили своей задачей соединение веры с культурой. Для них было очевидно, что прогресс страны лежит на пути приобщения к европейской цивилизации. Перспективу развития латинофильское направление видело в создании таких идейно-художественных предпосылок, которые сблизили бы Россию с культурой новоевропейского, постренессансного типа.

Ведущим защитником и представителем «вестернизации» культурных и эстетических инициатив, которые в равной мере и привлекали, и шокировали московскую элиту в период, непосредственно предшествующий правлению Петра Великого, стал западник и латинист Симеон Полоцкий. К наиболее ярким представителям латинского направления в Москве XVII в. принадлежали Сильвестр Медведев, его ученик и придворный поэт, отдельные представители аристократии (например, крупный государственный деятель, политик, дипломат, боярин Артамон Матвеев) и творческой интеллигенции, обслуживавшей придворную культуру.

Культурная ориентация латинофилов была predeterminedена системой образования: в пореформенной Киево-Могилянской коллегии «весь план общего образования был снят с иезуитского образца, и учебники были приняты те же, начиная Альваром и кончая Аристотелем и Аквинатом» [Флоровский 1991, 51]. Обозревая философские основы воззрений латинофилов, необходимо назвать прежде всего аристотелизм, точнее его иезуитскую (школьную) версию.

Иезуитская философская, этическая и эстетическая концепция представляла собой переработку христианского аристотелизма на основе томизма, акцентирующую духовно-нравственные идеалы, сформулированные Тридентским собором (1545—1563), потребовавшие от художников среди прочего задач подчинения искусства дидактическим целям. Включение в этот новый идейный синтез компоненты томизма, который укрепился в эпоху после Тридентского собора в ряде европейских стран

как философия католицизма, означало возврат к средневековым взглядам на мироздание, сопровождавшийся реставрацией схоластики, ранее отвергнутой гуманистами Ренессанса. Конечно, это была не «средневековая схоластика», но «Тридинтинская схоластика, богословское Барокко» [Флоровский 1991, 52].

Наследовавшая этой духовной и культурной традиции восточнославянская схоластика XVII в. находилась в стороне от современных философских концепций — картезианства, деизма, метафизического материализма. Однако для восточнославянской культуры XVII в. значение аристотелевской компоненты в составе христианского синтеза, усвоенного украинско-белорусско-русскими книжниками-латинофилами, следует особенно подчеркнуть, принимая во внимание следующее обстоятельство.

Характер отношения к наследию Аристотеля составляет одну из главных причин фундаментальных расхождений между духовными цивилизациями Запада и Востока Европы. Христианский аристотелизм является, по словам С. С. Аверинцева, «внутренней формой» западной духовности на разных ее уровнях [Аверинцев 1992, 16—25]. Как свидетельствует история русской культуры от древности до наших дней, на Руси «христианская рецепция Аристотеля даже в византийских масштабах так и не произошла. В самый ранний период ей помешало отсутствие теологических контрверзов и диспутов, столь мощно стимулировавших в Византии и тем более на Западе использование аристотелевской логической техники» [Аверинцев 1992, 23].

В этом контексте нельзя недооценивать, на наш взгляд, встречу в XVII в. украинско-русской схоластики с Аристотелем. Восточнославянским латинофилам Аристотель был известен и как философ, заложивший своей характеристикой добродетели как правильной меры основы социальной этики, и как автор теории искусства, и как создатель «органа мысли» — логики и технического инструментария. Через творчество Симеона Полоцкого и писателей его круга русская культура вошла в контакт с аристотелевско-томической философской традицией. Симеон Полоцкий отзывался об Аристотеле с благоговейным почтением, называя его «корифеем» и «предводителем любомудрых» [Син-130, л. 236 об.]. Размышляя в одном из стихотворений на тему о том, «кто есть царь и кто тиран», он отсылал к авторитету философа: «Аристотеля книги потщися читати» [Симеон 2000, 62].

Как отметила С. Матхаузерова, к Аристотелю восходит эстетическая система Симеона, в которой «мир вечных непостижимых и неизмеряемых идей» уступил место понятиям, восходящим не к платоновским представлениям о пространстве, а к аристотелевским: «Аристотель про-

тивно поставил движение и процесс статическим количествам, в его понятии пространство воспринимается как иерархия мест (...). Превосходное чувство иерархии, способность создавать ощущение универсального порядка, направленного куда-то выше, к пределам совершенства, — это вторая после чувства меры важная черта творчества Симеона Полоцкого и его эстетических взглядов» [Матхаузерова 1976, 18]. Следуя иерархии мест, логизирующая мысль выстраивает все явления художественного мира, преобразуя текст в сложные конструкции «книжиц», разнимая целое на части и возводя частности к единству, предлагая воспринять полноту смысла и соподчиненность идей через рубрицированную композицию. Идея иерархии мест, лежащая в основе риторизации общественного поведения, получила художественное выражение в придворно-церемониальной поэзии «Рифмологиона»⁶².

В богатой библиотеке Симеона, перешедшей после его кончины к Сильвестру Медведеву, среди европейских изданий античных авторов находились как собственно труды Аристотеля («Политика», 1605; «Органон, или Логика», 1559⁶³), так и их переработки, адаптированные барочными авторами, профессорами-иезуитами⁶⁴ для преподавания; так, в одном из изданий «Политики» (1646) первые три книги изложены латинскими афоризмами, чтобы способствовать более легкому усвоению их в школе⁶⁵. В библиотеке Симеона была представлена книга «Об искусстве

⁶² См. раздел «Риторика как “грамматика” церемониала и формирование новых жанров».

⁶³ *Polityki Aristotelesowej to iest rządu Rzeczypospolitey z докладem ksiąg... przez doktora Sebastjana Petrycego medika... W Krakowie, 1605 [БМСТ / ин. 2492]; Aristotelis Organum, siue Logica. Basileae, 1559 [БМСТ / ин. 1657]. Описание названных изданий см.: [Хипписли 2005, 23—24].*

⁶⁴ См.: *Rodolphi Goclenii. Professoris logici in Academia Marpurgensi, Isagoge in Organum Aristotelis. Primum edita, in usum Academiae Marpurgensis... Francofurti, 1598 [БМСТ/ин. 1675]; Epitome Primi, et Secundi libri Dialecticarum Partitionum Ioannis Sturmij, in gratiam studiosorum disserendi rationis confecta, a Valentino Erythraeo, huic compendio additi sunt Schematismi, seu diagrammata partitionum. Item, in singula capita Erotemata, seu quaestiones rerum, quae a Tyronibus huius artis memoriae potissimum mandandae videntur. Argentinae, 1555 [БМСТ / ин. 1756] — на книге имеется надпись Сильвестра Медведева: «Сокращение первая и вторья книги диалектики»; описание названных изданий см.: [Хипписли 2005, 23—24].*

⁶⁵ *Ericii Puteani Bamelrodi Civilis doctrinae Lineae, quibus Aristotelis Politicorum libri tres primi, Ad perpetuos reducti Aphorismos, latine, breviter, ac dilucide repraesentantur Alibi Rivii, hic Fontes. Dantisci, 1646. Надпись: «Гражданства Аристо[те]ля философа. Силвестра Медвѣдева» [БМСТ / ин. 2116; Хипписли 2005, 24].*

риторики» Киприана Соареса (1645) — компиляция из Аристотеля, Цицерона и Квинтилиана⁶⁶.

В библиотеке царевича Алексея Алексеевича, кроме книг духовного содержания, лексиконов славяно-греческого и латино-славянского, значилось более сотни книг «на разных иноземских языках», среди них находим и «книгу Аристотелеву, книгу Монархию» [Забелин 1915, 187] (т. е. «Политику». — Л. С.). Современная школа уже не могла тогда обойтись без основополагающих трудов Аристотеля. В библиотеке новооткрытой в 1687 г. московской Академии имелись «книга Аристотелева о рождении животных, риторика Аристотелева греко-латинская, диалектика Аристотелева» [Писарев 1904, 26—27].

Искусство диспута немисливо без логики и риторики. Для литературной практики латинофилов особенно значимой оказалась латинская риторическая традиция, внутри которой сформировались мировоззренческо-стилевые основы их творчества. Традиция эта, опиравшаяся на кодифицированную риторику, выступавшую в виде учебника, восходила через ряд посреднических звеньев к Аристотелю и предлагала правила порождения текста. «Аристотелевыми силлогизмами» движется мысль поэта, воспитанного в этой традиции, внешне обнаруживая себя в самом методе аргументации, в плане изложения с характерными для него рубрикацией и расчленением целого на ряд последовательно рассматриваемых элементов.

«Аристотелевы силлогизмы» вызывали жесткую критику со стороны грекофилов, воспринимавших их исключительно как продукт католической схоластики. «Латинские силлогизмы» Симеона Полоцкого осуждал Епифаний Славинецкий. Его ученик Евфимий Чудовский резко обрушился на книгу проповедей Симеона «Обед душевный» с опровержением изложенных в ней «силлогизмов латинских», а также на его богословский труд «Венец веры», содержащий, как он полагал, Символ веры, чуждый восточному православию, а потому представляющий собой «латинников баснословие и ложь». Евфимий иронически обыграл заглавие этой книги: «Венец тернов», «Терноплетенный венец»⁶⁷. Столетием раньше

⁶⁶ *Soarez C. De arte Rhetorica libri tres, ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano. Dantisci, 1645* [БМСТ/ин. 1992; Хипписли 2005, 134]. Сохранилась принадлежавшая Медведеву рукопись «Комментарии к трактату Аристотеля “Метеорологика”» [РМСТ-1774].

⁶⁷ Евфимий Чудовский разбирает силлогизм о Духе Святом: «Мудрый монах и ревнитель по благочестию Максим Грек обличил Николая латиницу, яко латиници примыслиша имя Духу Святому Любовь, усилавующа покалати Духа Святаго исхождение от Отца и Сына» (Тексту соответствует мар-

против «аристотелевых силлогизмов» выступил Максим Грек, охарактеризовавший их как западный способ философствования: «...никакая догма в них крѣпка непщуется, ни челоѳечская, ни Божеская, аще не Аристотельския силлогисмы утвердят сию догму» (цит. по: [Флоровский 1991, 23]; ср.: [Аверинцев 1992, 24]).

Латинофильский тип сознания остро воспринимался ортодоксами как чужеродный православию. Симеону Полоцкому в вину ставилось то, что, по словам патриарха Иоакима, «написа он некая писания, собирая от латинских книг, и иная же с тех же латинских книг готовая преведе», что «латинскаго зломудрования некия ереси» и «латинские догмы» изложены в его сочинениях «прикровенно и неудобопознанно» [Остен 1865, 131, 137]. В пылу политической борьбы патриарх обрушился с инвективой на арестованного и лишённого монашеского звания Сильвестра Медведева за то, что тот прельстился «от киевских новотворимых книг от латинского учения» и от «словес устогаголаных учителя своего», что он «разширяше и утверждаше ересь ону латинскую» [Остен 1865, 140]. Позиция патриарха Иоакима обнаруживает отход от прошедшей книжной sprawy⁶⁸, откат назад от уже проведенной реформы.

гиналия: «Яко и в книзѣ Обѣдѣ тойжде подверг подвержен на лист 106. Сими словесы: “Едина любовь, а двѣ заповѣди, тако един Дух, а два дарования”»). «У восточных же отцов тое слово (Любовь) особно ипостаси Духа Святаго не лежит, но обще Бог Любовь есть и пребывая в Любви, в Бозѣ пребывает, и Бог в нем пребывая. И сие имя Любовь не ипостаси, но дѣйства, еже окрест существа познавается яко мудрость, правда и прочыя силы» [БАН-16.14.24, л. 729 об.]. Евфимий обличает «Венец веры» как книгу, сложенную «по мудрованию латинскому», «восточному же благочестию противныя», он резко размежевывает западную и восточную традиции христианства, перечисляя имена, ставшие символами той и другой традиции. «Венец», как полагает Евфимий, излагает Символ веры, взятый не от святых отцов — Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста, Григория Нисского, Афанасия, Кирилла, Максима, Прокла, Иоанна Дамаскина, Григория Фессалоникийского, Нила Кавасила. «Венец» содержит «латинников баснословие и ложь», и помещенный в нем Символ «переведен с латинскаго языка, и чина, и послѣдования костельного, иже толкован от писаний латинских учителей, еретиков сущих Веллярминов, Анзима, Иоанна Толета, Руфина, Палеста, Туллия, Тертулиана (иже и от самых латинников проклят), Иеронима и Августина, иже аще и древлнии сии два латинстии учителя бяху, обаче писаний их всѣх церковь святая восточная не прия и не приемлет» [Син-396, л. 20, 27—27 об.].

⁶⁸ Любопытным свидетельством того, как представлял себе суть реформы еще в начале XX в. лингвист Н. Н. Дурново, автор известных работ о Сильвестре Медведеве, является его письмо от 22 мая 1931 г. академику Б. М. Ляпунову: «Хочу напечатать где-нибудь свои наблюдения, сделанные еще в самом на-

Латинофильское направление столкнулось с попытками конфессионально ориентированного изоляционизма со стороны грекофилов, а также старообрядцев. Как горячий сторонник греко-православной книжности и антагонист «латынщиков» Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева зарекомендовал себя инок Чудова монастыря Евфимий (ум. 28 апреля 1705), лидер московских грекофилов-ортодоксов, ученик, друг и душеприказчик бывшего профессора Киево-Могилянской коллегии Епифания Славинецкого, писатель-полемист, переводчик с греческого языка, справщик (с 1652) Печатного двора⁶⁹.

Евфимий принадлежал к тому направлению московской книжности, для которого была характерна приверженность традициям греческо-православной культуры. Его мировоззрение формировалось в русле эллино-славянской учености, сторонниками которой были в Москве, кроме Епифания Славинецкого, патриархи Никон и Иоаким, приехавшие в 1685 г. из Константинополя ученые греки братья Лихуды, а также их ученики и помощники Евфимия Федор Поликарпов и Николай Семенов. Евфимий был деятельным исполнителем поручений патриарха Иоакима.

Духовный идеал грекофилов состоял в том, чтобы выровнять русскую духовную культуру «по грекам», реформировать православие, попытаться объединить русскую и всю православную церковь на основе обновленного обряда и расширения знаний в области православия. Поэтому грекофилы выступали против всех отклонений от современного греческого православия, — как против раскола, так и против латинства — за реставрацию и укрепление связей русской духовной жизни с ви-

чале 1900-х годов, над отношением никоновских правщиков к богослужебным текстам московских, виленских и киевских изданий. Почему-то в огромной литературе о расколе не говорится ни о задачах никоновского «исправления», ни о его выполнении. А между тем дело совершенно ясно. После присоединения Малой Руси в 1654 г. надо было провести унификацию богослужебного текста во всем Московском государстве, и к этой унификации и было приступлено в том же году. Справщики — все из Литовской Руси — за основу взяли виленские и киевские издания, несколько исправив их (и то не на московский лад) только со стороны правописания и добавив московских святых и московские праздники. Новые издания настолько отличались от прежних московских изданий, что не могли не вызвать протеста. «Исправления» собственно не было, был только переход на Севере к богослужебному тексту южному» [ПФА-90, л. 98—98 об.]. Н. Н. Дурново не было суждено оформить в печати свои наблюдения, в конце декабря 1933 г. ученый был арестован и подвергся репрессиям.

⁶⁹ Библиографию трудов о его жизни и творчестве см.: [Исаченко-Лисовая 1992, 295—296; Словарь книжников 2004, 695—698]; см. также раздел «Колесо жизни: барочный медиевизм Евфимия Чудовского».

зантийским православием и греческой образованностью. Их идейному направлению соответствовала обширная переводческая деятельность. Под руководством митрополита Сарского и Подонского Павла была создана комиссия, возглавляемая Епифанием Славинецким, занимавшаяся пересмотром и исправлением церковнославянского перевода Библии на основе греческого текста. Для нужд православия Евфимий Чудовский заново перевел и отредактировал обширный корпус сочинений византийской и восточно-христианской патристики, уже существовавших в русской традиции. Среди них — творения Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Неокесарийского, Григория Назианзина, Григория Нисского, Афанасия Александрийского, Дионисия Ареопагита, Исаака Сирина, Феодора Студита, Ефрема Сирина и др. Евфимию принадлежит перевод «Кормчей» (особой редакции) — памятника средневекового правового сознания [Исаченко-Лисовая 1986]. Он занимался также редактированием старых и новых переводов с греческого языка.

Дословность Евфимий считал высшим достоинством перевода: «И подобает истинно и право преводити от слова до слова, ничто разума и рѣчений прменяя, и той есть преводитель вѣрный, иже и разум, и рѣчения преводит нежливо, ничто оставляя или прменяя» (статья «О еже пѣсни ткати» [Син-396, л. 74]). Разработанная им теория пословного перевода органически входит в его грекофильскую концепцию роли греческого языка как идеальной модели для славянского⁷⁰. Похвале славянскому языку по сравнению с латинским и польским языками посвящено приписываемое Евфимию «Рассуждение учиться ли нам полезнее грамматики, риторики»⁷¹.

Были выполнены также переводы сочинений греческих церковных деятелей XV—XVII вв. Но, пожалуй, прав был А. И. Соболевский, полагая, что «вновь переведенные» в этот период с греческого «полемические сочинения немного прибавляют к тому, что было уже известно» и что греческое влияние «не только не обновило, но даже не пополнило русской литературы» [Соболевский 1903, 288].

Начиная с конца 70-х гг. и до последнего дня своей жизни Евфимий был всецело поглощен ожесточенной полемикой по конфессиональным вопросам с «латинствующими» — представителями западноевропейской ориентации в русской культуре. Как он писал в памфлете «О новоростриге Силвестре Медведеве» (1691), «произниче терн латинскаго злочестия» от «устоглагольнаго онаго Симеона Полоцкаго» и от иных приходящих в Москву «латинников» [Син-369, л. 33—33 об.]. Евфимий ярост-

⁷⁰ См. в частности: [Матхаузерова 1976, 42—44].

⁷¹ Опубликовано [Сменцовский 1899, VI—XXVI].

по спорил не только с Симеоном Полоцким и Сильвестром Медведевым, но также с Андреем Белобочким и Гавриилом Домецким, с русскими католиками Петром Артемьевым и Григорием Скибинским. Страстный защитник традиций византийского православия, он призывал, обращаясь «к архиерею», в книге «Остен»: «Приими Оружие и Щит..., исторгни Меч, поборствуй по матери твоей, запри, заший и заключи уста неправедная глаголющих, да нѣмы будут устны лживыя и лживыя... Испусти стрѣлы...» [Син-545, л. 5 об.]. Применяя те же метафоры, приравнивающие слово к оружию, он настоятельно просил патриарха Адриана издать эти «оружия Духа Святаго... зовемая Щиты, Остны, Сечива, крушащая еретиков рога, возносящаяся на высоту, и не попускающая глаголати на православие неправду» (цит. по: [Панич 2004, 318]).

Сторонники более светского, прозападного, пролатинского типа просвещения получили у Евфимия прозвище «латинцы»⁷², в последующей историографии — определение «латинствующие». В связи с этим необходимо подчеркнуть условность терминов «латинствующие» и «грекофилы» и принять во внимание стоящую за ними реальную историко-культурную ситуацию. Первый — восходит к полемике XVII в., в которой грекофилы обвинили своих противников в реальном или мнимом нарушении православной догматики и уклонении в католицизм. Поэтому понятие «латинствующие» несет изначально заложенный в него негативный смысл и имеет обвинительный уклон. «Латинцы» под пером Евфимия Чудовского — не просто наименование оппонентов, ориентирующихся на западноевропейский культурный опыт, но признак конфессиональный.

Термин «грекофильство», появившийся значительно позднее в трудах православных историографов, рассматривавших ситуацию в сугубо конфессиональном ракурсе, обозначал явления, связанные с поддержанием традиций греческого православия, и имел поэтому гораздо большее отношение к сфере церковной, чем собственно к литературной. Недобство данного термина состоит в том, что он сконструирован по той же модели, что и понятие «славянофилы», и согласно своей этимологии обозначает любовь к грекам и всему греческому, в то время как под ним историографы подразумевали ориентацию только на *греческое православие*.

С историко-культурной точки зрения настоящими грекофилами являлись именно латинствующие, признающие авторитет Аристотеля и впервые в русской культуре сделавшие античность культурной услов-

⁷² Их именovali также «латинниками», представителями «пришлой киево-латинской учености», вступившими в борьбу с ученостью «туземною греко-московскою» [Яхонтов 1883, 24, 1].

ностью. Они вовсе не были приверженцами католицизма, что им вменялось в вину термином «латинствующие», они были просто толерантно настроены по отношению к общехристианскому наследию — Августину и трудам западных отцов церкви. Те же, кто представлял собой «грекофильское» движение, были отнюдь не любителями Гомера и Аристотеля, они — адепты современного им греческого православия, причем в его наиболее строгом варианте.

Таким образом, конкретно-историческая ситуация духовной жизни России раннего Нового времени наполнила термин «грекофилы» специфическим содержанием, которое никак не связано с реализацией его этимологического значения в полном объеме. Поэтому характеристике мировоззрения «грекофилов» более соответствовал бы термин *ортодоксы* или *грекофилы-ортодоксы*⁷³ (М. Н. Сперанский называл их «консерваторы-эллинисты» [Сперанский 1921, 275]).

Неудобство терминов «грекофилы» и «латинствующие» состоит и в том, что они приносят нежелательную оценочность, препятствующую объективному пониманию значения и роли представителей разных идейных лагерей в русской культуре кануна реформ Петра I. Понятие «грекофилы», воспринимаемое этимологически, несет абсолютно положительный смысл, в то время как «латинствующие» наделено исторически негативной семантикой с ориентацией на конфессиональную оценку обозначаемого явления, что проявилось, кстати, в самом наименовании: существительное в форме субстантивированного причастия «латинствующие» с несколько ироническим оттенком вместо нейтрального существительного, парного к слову «грекофилы», — «латинофилы».

Естественно, различие идейных взглядов Евфимия и его оппонентов, обусловленное разными религиозно-культурными установками, нашло отражение в их жизненной позиции и творчестве. Но при этом нужно иметь в виду, что ни термин «грекофилы», ни термин «латинствующие» не могут считаться достаточными при характеристике качественного своеобразия литературы, вышедшей из разных лагерей. Созданные для

⁷³ Ортодоксы — определение, необходимое для раскрытия смысла термина «грекофилы», акцентирующее направленность их взгляда на ту часть греческого наследию, которая представлялась им наиболее важной, а именно — византийско-православная традиция. Подобным корректирующим определением для латинофилов могло бы стать, если воспользоваться характеристикой, данной Н. В. Гоголем его современникам-западникам, «европисты», т. е. в данном случае сторонники утвердившейся к тому времени в части Восточной Европы системы духовного образования, ориентированной на знание основ западноевропейской христианской цивилизации.

обозначения конфессионально-идеологической борьбы термины передают внутреннюю устремленность и идейную направленность действий участников бурной дискуссии, но никак не квалифицируют их с точки зрения собственно литературной.

Идеологическое размежевание, на котором настаивали грекофилы-ортодоксы в спорах с латинствующими, давало исследователям повод для полного их противопоставления и в отношении литературного творчества. Такой взгляд искажает реальный контекст культурной жизни эпохи. Выясняется, что и московские грекофилы, антагонисты «латынщиков» Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева, также отдали дань барокко. В стихотворной практике писателей, принадлежащих противоборствующим группировкам, наблюдается, тем не менее, ряд типологически сходных мировоззренческих, тематических, жанровых и стилистических признаков⁷⁴.

Стоит заметить, что грекофилы так же, как и латинствующие, — никониане, православные реформаторы, они вместе осуществляли замысел реформы. В принципе, вряд ли существует какая-то несовместимость между латино- и грекофилами. Так же, как позднее славянофилы и западники были людьми одного круга, встречавшимися в салонах, грекофилы не были отгорожены «китайской стеной» от сторонников латинского направления в культуре. Как заметил М. Н. Сперанский, «...братья Лихуды, правда, православные и греки, — по своему образованию те же западники: образование свое и методы научные и педагогические они принесли из Венеции и Падуи, учат не только греческому языку, но и латинскому, о котором еще в 1666 г. грек, западник, Паисий Лигарид говорит, что “он ныне царствует в училищах, в книгах, в княжих домах и, аки обычай, непщуется и глаголет же ся едва не от всех родов”» [Сперанский 1921, 276]. Митрополит из Газы, как свидетельствует участник голландского посольства к царю Алексею Михайловичу (1664—1665) Николаас Витсен, неоднократно читал в присутствии царя, царицы и их детей проповеди на латинском языке⁷⁵. Патриарх отказался слушать Паисия Лигарида «на столь дьявольском и еретическом языке. Но так как задача состояла в том, чтобы примирить Никона с царем, то грек сказал: “Чего же вы хотите, на каком языке я должен говорить? Вы ведь немой на всех языках, кроме русского, буду ли я говорить на греческом, латинском, итальянском или на языке моей матери!” Патриарх, однако, ничего не хотел слушать, считая только русский язык христианским».

⁷⁴ См. раздел «Колесо жизни: барочный медиевизм Евфимия Чудовского».

⁷⁵ В описи личной библиотеки царя Федора Алексеевича значится 41 книга на латинском языке [Лебедева 1989, 86].

Когда же Лигарида, завидуя его учености, «обвинили перед царем в ереси и в изучении латыни», он ответил: “Тогда выходит, что все наши церковные отцы, которые оставили нам столь добрые дела, тоже еретики?” Услышав это, царь оправдал митрополита» [Витсен 1996, 154, 162]. Описанная ситуация наглядно свидетельствует о том, что царь благоволил проявлениям западноевропейской учености не только у светских людей, но и у лиц духовного звания.

Объективно латино- и грекофилы находились в отношениях дополнительности и выполняли общее культурное дело, служили просвещению, вместе участвовали в создании национальной книжной поэзии [Салюнова 1985, 117; 1987в, 243—252; 1990, 300—324].

Идейные разногласия Евфимия с латинофилами не помешали ему, однако, разделить их литературные пристрастия. Сохранившаяся в автографе подборка стихов представляет его и как поэта [Син-369]. Причастность Евфимия к силлабическому стихотворству характеризует его с новой и, казалось бы, неожиданной стороны. А. Флоровский, знакомый с наследием Евфимия-поэта фрагментарно (по двум-трем стихотворениям, упоминавшимся в печати), пронизательно заметил: «Инок Евфимий не конкурировал с ними (т. е. с Симеоном Полоцким и его последователями. — Л. С.) в писании “краесогласных” творений (...). Но все же и он оставил некоторое количество стихотворных текстов в духе, так характерном для эпохи перехода московской литературной традиции под западным влиянием на новые колени культурного развития» [Флоровский 1949, 145].

Хорошо известно, что с переселением в Москву монахов-книжников Епифания Славинецкого и Симеона Полоцкого сложилась в последней трети XVII в. «литературная община со всеми признаками корпоративности» [Панченко 1973, 116]. Евфимия ввел в эту литературную среду Епифаний. Способный, трудолюбивый и преданный воззрениям учителя, он не только унаследовал от него приверженность так называемому «грекофильству», но и получил некоторое представление о нарождавшейся в России силлабической поэтической культуре. «Стихи по мере» Епифания Славинецкого [Позднеев 1960, 356—385] могли быть восприняты им как первые опыты в этом виде творчества.

Евфимий был знаком с Симеоном Полоцким. Их литературные отношения, характеризующиеся глубокими идейными расхождениями [Браиловский 1889, 262—290], представляют интересный историко-культурный факт. В свое время, имея, очевидно, в виду нападки Евфимия на еще не вышедшую в свет «Псалтирь рифмотворную»⁷⁶, Симеон ответил ему

⁷⁶ Сохранилась в переводе Евфимия Чудовского составленная им подборка материалов, направленных против стихотворного перевода Псалтири и, по-

стихотворением «К гаждателю», которым завершается издание его «Псалтири» (1680): нарицательное имя Зоил метило в Евфимия. Не только по идеологическим причинам, но и как теоретик дословного перевода, Евфимий не мог принять текст, основанный на ином подходе к переводу, подразумевающему верность не по отношению к каждому отдельному слову, но к *смысловому целому* высказывания. Его полемический темперамент также нашел выход в стихотворной форме. Уже после кончины Симеона Полоцкого он направил «стрелы писания» против сборника проповедей Симеона «Обед душевный» (изд. 1681), сочинив едкое двустишие:

Новосоставленная книга сия Обѣд
подвлагает снѣдь, полну душелителных бѣд
[Син-369, л. 8]⁷⁷.

Заметна текстуальная переключка с оценкой, данной книге в «Щите веры», к созданию которого приложил руку Евфимий: «“Обѣд” тайно наполнен душевных бѣд» [Егор-1570, л. 40].

Существует еще один вариант той же эпиграммы:

Новосложная книга зовемая Обѣд
не имать обрѣстися без нѣких души бѣд
[Там же].

Примечательно, что в обоих вариантах автор сохранил пародийную рифму «Обѣд — бѣд»⁷⁸. Вообще Евфимий любил «пострѣлять стрѣлами, сущими от чернила»⁷⁹. Эпиграмматические обличения Симеона и Евфи-

видимому, в особенности, против «Псалтири рифмотворной» [Син-396, л. 66—67, 112]; в статье «Святаго Афанасия Великаго Александрийскаго к Маркелу» осуждаются те, «кто псалмы мирскими красоглаголания словесы упещряет» и изменяет «рѣчения», ловя «словеса красовитая»; из Жития Григория Богослова приведен фрагмент, содержащий неодобрительный отзыв об Аполлинарии Лаодикийском (IV в.), написавшем «многостиховны книги от различных мѣр и сими украдша многих в ересь»; в послании того же Григория Богослова «на Аполлинариа к Клидонию» создание Аполлинарием первого стихотворного перевода Псалтири оценивается как высокомерие надменного разума, а христиане, почитающие «новыя псалтири, Давиду же противно вѣщанныя, изданныя и стихов сладость вмѣсто третиего завѣта имут».

⁷⁷ Впервые двустишие опубликовал И. А. Шляпкин, но без указания имени автора [Шляпкин 1891, 139].

⁷⁸ Критика некоторых положений «Обеда душевного» содержится в сочинении Евфимия «На силлогизмы латинския» [БАИ-16.14.24, л. 729 об.].

⁷⁹ Выражение Евфимия из вступления к книге «Остен»: «...Остном прободай и Мечом посѣдай: овыя же издаелеча пострѣляя стрѣлами сущими от чернила»

мий представляют собой исключительной важности литературный факт: они знаменуют начало возникновения собственно литературной полемики в стихотворной форме, сопутствовавшей в дальнейшем всей истории русской литературы.

Латино- и грекофилы столкнулись на почве идеологических факторов внелитературного порядка. Конфессиональные разногласия между ними служат обычно поводом для противопоставления и их литературного творчества. Однако идейные споры, личные ссоры и разрывы отношений не всегда свидетельствуют о принадлежности писателей к разным типам культуры. «Формы культуры имеют свою объективную логику, в известной мере независимую от мировоззрения творческой личности» [Аверинцев 1977, 241].

Русское барокко как явление художественное оказалось сильнее отмеченных внутриконфессиональных различий [Сазонова 1985, 109—120]. Показательно и то, что прибывшие в 1685 г. в Москву ученые греки братья Лихуды, выступившие вскоре (в 1687) против «латинской» точки зрения в богословском споре, тоже придерживались эстетических норм барокко. В «Риторике» Софрония Лихуда (парадный экземпляр [Ун-98]), переведенной с греческого языка Козьмой Греком (Афоноверским) и использовавшейся в качестве учебника в руководимой братьями михковской Славяно-греко-латинской академии, нашли выражение типичная для барокко категория «остроумия», а также разнообразные декоративные приемы барочного символично-метафорического стиля, иероглифика и эмблематика. «Риторика» Софрония Лихуда представляет собой переработку барочной теории словесности Франциска Скуфоса (*Σκουφος. Τέχνη ῥητορικῆς*), которая вышла в Венеции в 1681 г. Как и многие греки того времени, Лихуды получили образование в Италии⁸⁰; они

[Син-545, л. 4]. Источником метафоры является, по-видимому, цитируемое Евфимием рассуждение Григория Назианзина о Василии Великом: «(...) многу ерѣтиков отражает дерзость: издаелеча стрѣляя стрѣлами от чернила (...) вооружился Великий Василий на еретики (...) далече же сущыя стрѣлявшя посылая к ним яко стрѣлы писания и сими тыя уязвляше» [Син-545, л. 71 об.].

⁸⁰ Любопытно в связи с этим мнение В. В. Сиповского, высказанное им в рецензии на книгу И. Козловского о Сильвестре Медведеве: «Деятельность Лихудов. — говорит Козловский, — была последним эпизодом из истории культурного влияния Византии на наше отечество; с начала XVIII века Византия, давно уже лишившаяся политической самостоятельности, принуждена была теперь окончательно прекратить культурные воздействия на Россию». В. Сиповский оспаривает этот тезис: «Нам думается, что Византия уже задолго до Лихудов прекратила свои “культурные воздействия” на Москву, и Лихуды, воспитанники Падуанского университета, в котором 10 лет изучали они высшие науки и

учились в Венеции и Падуе, где восприняли распространенную там барочную версию аристотелевской теории искусства.

К сказанному надо добавить, что в среде московской писательской интеллигенции вошло в практику обмениваться еще не опубликованными сочинениями [Панченко 1973, 129]. Особенно интересно то, что писатели переписывали произведения друг друга и использовали тексты друг друга в собственных сочинениях⁸¹.

Евфимия-грекофила, сочинившего несколько стихов в популярном у русских силлабиков жанре надписи, заинтересовало стихотворение латинофила Симеона «Подписание на колокол» Симонова монастыря, и он переписал его [Сазонова 1990, 303, 322]⁸², так же как и стихотворение Кариона Истомина о мудрости [Чуд-302, л. 178]. В автографе Евфимия Чудовского известно также Слово на смерть митрополита Сарского и Подонского Павла, автором которого является Симеон Полоцкий (Слово вошло в сборник проповедей «Вечеря душевная»); этот список сохранился в черновых бумагах Кариона Истомина [Чуд-301, л. 80—91]⁸³. В рукописном сборнике того же Кариона дошел в автографе Сильвестра Медведева текст Симеона Полоцкого «Похвала и привет...» на именины царя Алексея Михайловича (см. «Приложение 2»)⁸⁴. В догматическом сочинении Кариона «Катехизис» (известно фрагментарно в списке без названия [Чуд-301, л. 308—343]) установлена зависимость от трактата Сильвестра Медведева «Манна хлеба животного»: по вопросу о времени пресуществления Святых Даров Карион высказывал первоначально мнение латинствующих.

получили ученые степени, очень мало могли сделать для этого воздействия и «смертельными» врагами католицизма не были» [Сиповский 1895, 248]. Можно полагать, что под словом «католицизм» ученый понимал западноевропейское влияние вообще, поскольку речь идет о влияниях культурных, а не о сфере профессиональной. Братья Лихуды не были носителями «культурного влияния Византии», они — православные греки-ортодоксы, прошедшие выучку на Западе.

⁸¹ См. раздел «Поэтический текст как риторический образец. «Текучесть» текста, заимствования и центоны».

⁸² Стихотворение «Подписание колокола» вошло в «Вертоград многоцветный», ср. текст в записи Евфимия [Син-369, л. 7] со стихотворением в «Вертограде» [Симеон 2000, 524].

⁸³ Высказанное в ряде работ мнение, что текст надгробного Слова на смерть митрополита Павла из «Вечери душевной» Симеона Полоцкого переписан Карионом [Козловский 1906, 21; Агаркова 1967, 108], ошибочно. Сохранившийся в бумагах Кариона список этого Слова выполнен Евфимием Чудовским.

⁸⁴ Кроме того, на другие автографы Сильвестра Медведева в черновых бумагах Кариона [Чуд-301, л. 118 и 119 об. — 121] указано [Прозоровский 1896, 85—86].

«Стихи воспомяти смерть приветством» Кариона Истомина, вошедшие в его «Букварь», составленный для царевича Алексея Петровича (1696), Федор Поликарпов, принадлежавший к тому же направлению православной учености, что и грекофилы-ортодоксы, перепечатал в своем «Букваре» (1701).

Новосоставленная книга сия отвъду
2. Подлагаетъ книгу полку дѣла дѣла въду.
1. Новосоставленная книга полку дѣла дѣла отвъду
не имать шрѣстиса въ нѣши дѣла отвъду.

2. Эпиграммы Евфимия Чудовского на книгу проповедей Симеона Полоцкого «Обед душевный». Автограф [Син-369, л. 8].

Тесным творческим контактам этих поэтов содействовало то, что в один период (конец 70-х — 80-е гг.) они вместе служили на Печатном дворе. Встречающиеся в их стихах заимствования из произведений Симеона Полоцкого — факт, который может свидетельствовать о признании современниками за ним безусловного авторитета в силлабическом стихотворстве. Общность поэтов, принадлежащих к данному направлению, осознавалась и в ближайшей к ним литературной традиции: в рукописных сборниках конца XVII — начала XVIII в. под одним переплетом объединялись стихи Симеона и Кариона (см., например, рукописи [В-5715; Новг-30056-234⁸⁵; РГИА-3764⁸⁶; Соф-1481; Щук-1173]). В близких по составу нотированных сборниках объединены духовные песнопения на тексты новоиерусалимского поэта Германа (ум. в 1681 г.)⁸⁷, архимандрита Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря, Епифания Славинского и Симеона Полоцкого (см. рукописи: [Пог-426; Пог-974; Q.XIV.25; Муз-9498]). Явление это объясняется, по-видимому, все более укрепляющимся жанровым осознанием поэзии как особого рода литера-

⁸⁵ В этой рукописи есть список «Гласа последнего» Симеона (л. 152—197) и «Книги Любви знак...» Кариона Истомина (л. 134—146).

⁸⁶ Сборник содержит сочинения Кариона Истомина, в том числе стихи из «Книги Любви знак...» и (на л. 208 об. — 213 об.) выписки из «Вертограда многоцветного» Симеона.

⁸⁷ О новоиерусалимском поэте Германе см. исследования: [Позднеев 1958, 364—370, 1969, 150—158].

турных произведений⁸⁸. Включение произведений Кариона наряду со стихами Симеона в рукописные литературные сборники оправдано также стремлением их составителей и редакторов к идейно-тематическому единству. Так, в Синодике патриарха Адриана [Син-291] помещена эпифания Кариона Адриану вместе со стихотворениями Симеона на тему смерти из «Вертограда многоцветного».

Латино- и грекофилы в литературной практике принадлежали одному типу культуры, связанной с состоянием перехода от Средневековья к Новому времени в России, их деятельность соответствовала общему реформаторскому движению, начало которому было положено реформой Никона. На практике грекофильство не было возвращением к древней традиции византизма. «Исправлял» Никон церковные чины по современному печатному греческому Евхологию, ради практического совпадения с греками» [Флоровский 1991, 64—65], справщики пользовались греческими изданиями, напечатанными в Венеции и Германии. «Епифаний Славинецкий откровенно работал, напр., по Франкфуртским и Лондонским изданиям Библии конца XVI-го века» [Флоровский 1991, 60]. Греческие учителя, приходившие с Запада, «учились сами в Венеции или в Падуе, или даже в Риме, или в Женеве, или в Виттенберге, и приносили оттуда не столько византийские воспоминания, но чаще западные новшества» [Флоровский 1991, 37].

Поэтому несостоятельно определение грекофилов как «ревнителю древлего благочестия», иногда их называют также «грекофильствующими традиционалистами». Будучи никонианами, «традиционалистами» они никак не могут являться. Поддержав церковные нововведения Никона, грекофилы составили партию реформ, представляя ее умеренное крыло. С наибольшим основанием термины «ревнители древлего благочестия», «традиционалисты» могут быть отнесены только к старообрядцам — общему врагу греко- и латинофилов. Термин историографии XIX в. «старомосковская партия» применительно к грекофилам-ортодоксам (патриарх Иоаким, Евфимий, Игнатий Римский-Корсаков и др.) неудобен ввиду того, что рядом существует понятие «старообрядцы», которые во времена Никона также являлись деятелями московскими.

Грекофильство — движение, направленное не на полное обновление и перестройку всей духовной жизни, а лишь на некоторое улучшение ее

⁸⁸ См., например, сборник [В-5715] (рукопись описана: [Викторов 1890, 278; Георгиевский 1896, 248—251]), где наряду со стихами Симеона Полоцкого царю Федору Алексеевичу («Благодарствие всеусердное за создание келии») имеются стихи из «Книги Любви знак...» Кариона Истоминна; см. также: [Щук-1173, Соф-1481].

фундаментальных основ. Еще в начале XX в. В. М. Истрин, размышляя о переломном для истории России XVII в., писал: «Вся передовая тогдашняя Россия боролась между собой не за старину и новизну, а лишь за характер новизны, но именно новизны, а не старины. Только лишь на поверхностный взгляд выходило, что одна партия тянет к Византии, т. е. как будто к старине, а на самом деле все борющиеся стараются разделаться с своей стариной, защитниками которой выступает теперь особая партия, известная под именем раскольников» [Истрин 1907, 91]. М. Н. Сперанский охарактеризовал грекофильское направление в культуре и идеологии скорее как «течение правительственное, течение более умеренное», чем «западное» [Сперанский 1921, 267]. По словам А. М. Панченко, грекофильство XVII в. есть «лишь умеренная вариация западничества» [Панченко 1989, 8]. Стараниями и тех, и других формировался дух России как европейской нации, — заметим, еще до Петра I. Конкурируя друг с другом, участвуя в конфессиональных спорах, занимаясь книжной справой, сторонники реформ служили делу образования и просвещения общества.

Раннее Новое время выдвинуло на передний план идею создания Академии⁸⁹ (высшей школы) в столице русского государства, ставшую одной из важнейших в общественном сознании России. Как уже отмечалось, «...именно для прогрессивного развития абсолютизма, для расширения международного престижа будущей Российской империи Петра Великого уже его отцу царю Алексею Михайловичу в срочном порядке понадобились схоластические науки. Во-первых, они были нужны для просвещения царских детей, приказных служащих, придворных феодальных кругов. Во-вторых, необходимы для наиболее интенсивной защиты церковной реформы, осуществленной патриархом Никоном при царской поддержке, и для борьбы с писателями — противниками реформы» [Робинсон 1984, 118—119].

Со времени церковного собора 1666—1667 гг., осудившего старообрядцев, в русском общественном сознании утверждается мысль, что причина раскола — церковного и государственного кризиса — в недостаточной образованности общества. Высокообразованный церковный иерарх, грек Паисий Лигарид указывал в этой связи на два обстоятельства — отсутствие «народных училищ» и скудость «книгохранилищ»

⁸⁹ Термин «академия» в разные времена имел различное содержание так же, как и обозначаемое им явление выступало в разнообразии своих исторических форм и типов, см. об этом: [Гарбер и Висман 1996]. У восточных славян в XVII в. этот термин обозначал высшее учебное заведение, см.: [Сазонова 1995, 46—61].

(библиотек). Он советует царю Алексею Михайловичу: «... подражай Феодосием, Константином и созижди zde училища ради остроумных младенцев ко учению трех языков коренных, наипаче: Греческого, Латинского и Славянского». Такие школы, убеждает Лигарид, будут в равной степени полезны для церковных и гражданских нужд. Зарождается мысль, что развитие наук умножает славу государства: «Училища суть... криле орляя, има же слава пролетает всю вселенную» [Горский 1845, 160—162].

Полемика, развернувшаяся во второй половине XVII в. вокруг вопроса об организации в Москве Академии (высшей школы), стала частью идеологической борьбы за перспективный путь развития просвещения и культуры, перед выбором которого стояла Россия накануне реформ Петра Великого. Дискуссия между сторонниками «исконного православия» и приверженцами реформ Никона, с одной стороны, а также внутри лагеря реформаторов между представителями греческого и латинского направлений, с другой, чрезвычайно оживила богословскую и философскую мысль и поэтическое творчество⁹⁰.

Предметом культурного конфликта стал вопрос о приоритетных формах просвещения и проблема языка как проводника образования и просвещения. В понимании латинофилов, приоритет должен принадлежать латинской учености, им было очевидно, что прогресс страны лежит на пути приобщения к западноевропейской цивилизации. Грекофилы же, выдвигая на первый план конфессиональный момент, аргументировали свою позицию тем, что греки были и остаются «учителями и источниками веры» [Горский 1845, 175—176], и ссылались на традицию греческого образования в академиях и университетах Западной Европы: «Греческое учение во всех академиях и до днесь поучается вместе с латинским, а наипаче в Венеции сияет и во славной их академии в Патавие, притом в Париже французском, в Лондине аглинском, в Лундуне галанском, в Праге немецком и во Италии в Риме...» (цит. по: [Каптерев 1889, 678]).

Старообрядцы боролись за сохранение культуры традиционного типа — «исконно-православной», основанной на вере и наследии византийских и русских отцов церкви. В представлении протопопа Аввакума и его единомышленников, выразивших народную точку зрения на проблему просвещения, «свободные науки» (грамматика, риторика, диалектика, философия) — всего лишь «внешняя мудрость», которой они противопоставили внутреннюю «истинную веру».

Для представителей латинофильского направления язык — простое средство коммуникации, для грекофилов-ортодоксов и традиционалистов

язык — инструмент выражения богооткровенной истины. Латинский язык воспринимался грекофилами как внешний признак, автоматически свидетельствующий о приверженности его носителя католицизму: невозможно читать и выражаться по-латыни, оставаясь православным. Отсюда резкие нападки на латинский язык и литературу, написанную на этом языке. Иерусалимский патриарх Досифей настоятельно советовал московскому патриарху Иоакиму: «Храни, храни, храни стадо Христово чисто от латинского писма и книг, яко все в них есть учение антихристово» [Каптерев 1889, 668]. Обвинение в приверженности латинской образованности служило способом компрометации. Когда в 1681 г. в Москву приехал поляк Ян (в православии Андрей) Белобоцкий (середина XVII — начало XVIII в.) в надежде на получение места в готовящейся к открытию Академии («слышал он, что великий государь на Москвѣ хочет заводить школы, и он желал того, чтобы ему в тѣх школах быти учителем» [Син-371, л. 3]), на него последовал донос, как на еретика и вольнодумца⁹¹. Выпускник Вальядолидского университета (Испания), владевший, кроме польского, русского, церковнославянского, также латинским, французским, испанским, итальянским языками, он претендовал на роль руководителя будущей московской Славяно-греко-латинской академии. Но именно как европейски образованный деятель и латинист, он вызывал недоверие церковных верхов: «Римляне всякими способами промышляют в Российском царствии чрез науку ввести своя ереси» [Горский 1845, 179]. В том же духе выступал лидер грекофилов и ученик Епифания Славинецкого Евфимий Чудовский; он предостерегал: «Если латинское просвещение процветет в Москве, то приедут «лукавии иезуити» и начнут сеять «силлогизмы, или аргументы душетлительныя» [Семинцовский 1899, XXV]. Даже не столь ортодоксально настроенные его современники считали: «Что-нибудь приходит от латинов, хотя и доброе, однако же подозрительное и неприятное» [Каптерев 1889, 677].

Разногласия латино- и грекофилов имели также форму знаменитого религиозного диспута по догматическому вопросу о времени пресуществления Святых Даров. Согласно католической традиции, пресуществление хлеба и вина в Тело и Кровь Христову совершается при возгласении на литургии слов Спасителя, произнесенных им на Тайной вечери: «Примите, ядите...»; а в православной церкви принято считать момент евхаристии после произнесения священником молитвы «И сотвори убо хлеб сей...»⁹². По существу же спор этот, начатый еще Епифанием Сла-

⁹¹ См. «Опровержение еретических мнений Яна Белобоцкого» (рукопись с пометами Евфимия Чудовского [Син-371]).

⁹² Представление о существе спора дает полемика московского иеродиакона Дамаскина с киевским архимандритом Гавриилом Домецким (см.: [Яхонтов 1883]).

⁹⁰ См. раздел «Государственные идеалы и панегирическая топика».

вищенским и Симеоном Полоцким и продолженный их учениками, вошедший в дискуссию также братьев Лихудов, имел своей подоплекой острую борьбу конкурирующих группировок — латинофилов и грекофилов-ортодоксов — за влияние при дворе, от исхода которой зависело, какое из направлений возглавит общекультурные начинания и встанет во главе культурной политики.

Теологический спор сопровождался острой литературной полемикой (см.: [Шляпкин 1885, 210—252]). Ситуация идейной борьбы все больше втягивала Медведева в спор с Лихудами, а также с лидером партии грекофилов Евфимием Чудовским, ранее бывшим его добрым знакомым. Соединявшее их поначалу дружеское расположение, о чем можно судить по письмам Медведева от 1672 г. [Медведев 1901, 4, 9—10], погребло в пламени «сицилийского огня»⁹³, разгоревшегося вокруг догматического вопроса о времени пресуществления Святых Даров в таинстве евхаристии. Спорящие стороны, не стесняясь в выражениях, обменивались направленными друг против друга полемическими трактатами. Опровержению позиции ортодоксов посвящены сочинения Медведева: «Книга, глаголемая Хлеб животный» (до 1687), «Книга о Манне хлеба животного» (ноябрь 1687), переработка последней под заглавием «Известие истинное православным и показание светлое о новоправлении в Московском государстве книг древних» (сентябрь 1688). Оппоненты не оставили их без ответа. Евфимий адресовал Медведеву «Показание на подверг латинствующих и грекофилов-ортодоксов по вопросу о времени пресуществления Святых Даров на литургии посвящен полемический сборник «Щит веры», составленный в конце XVII в. Афанасием, архиепископом Холмогорским, при деятельном участии Евфимия Чудовского»⁹⁴.

Богословский спор имел не только религиозную основу, он был затеян и с целью спровоцировать вмешательство в него светских и духовных властей, чтобы одну из сторон удалить от царского двора. Самым действенным приемом для достижения цели могло быть обвинение противника в ереси. Острота конфликта состояла в том, что грекофилов-ортодоксы приписали латинофилам отступление от православной догма-

⁹³ Эту метафору употребил иеродиакон Дамаскин, характеризуя латинствующих: есть «неции клеветы, паче же рещи: сицилийскаго онаго пожара (горы Этны, считавшейся отверстием ада) главни (головни), верженныя ветром сатанинским чрез Польшу и Киев, и падшия среди нас, берестием ересей и смолоу лестиим исполненни, дмящеся и курящеся, хотяще и zde сотворити запаление сицилийскаго онаго (адскаго) огня» (цит. по: [Яхонтов 1883, 6—7]).

⁹⁴ О сборнике «Щит веры» см. новейшее исследование: [Панич 2004].

тики, хотя понимание последними вопроса о пресуществлении Святых Даров в таинстве евхаристии ничем не отличалось от общепринятой практики богослужения в русской православной церкви, установленной в соответствии с реформой Никона, следовавшей за реформами Петра Могила на Украине. До начала деятельности в Москве братьев Лихудов ничего предосудительного в совпадении понимания таинства католиками и православными не видели ни на Украине, ни в России. «До приезда Лихудов русская церковь держалась и отстаивала латинское мнение о времени пресуществления Святых Даров в таинстве евхаристии» [Прозоровский 1896, 227]; то же самое мнение разделял и Евфимий в 1675—1678 гг.⁹⁵

Намеренное обострение ситуации последовало именно в борьбе за влияние при дворе и духовное лидерство. Латинофилы также предъявили своим оппонентам упрек идеологического свойства в том, что грекофилы проводят справу не по древним греческим книгам, а по современным западным изданиям. Взаимно обвиняя друг друга, обе партии занимались фактически доносами властям, призванным следить за чистотой православия. Таким образом, конфессиональный спор приобрел политическую окраску и имел характер борьбы, направленной на полное уничтожение противника. Литературный спор был оснащен богатейшим арсеналом риторической аргументации. В ход пошел и такой апеллирующий к чувствам полемический прием, как высмеивание имени противника⁹⁶.

Ожесточенная полемика вышла далеко за рамки спора по поводу частного богословского вопроса и затронула широкий круг проблем — книжной справы, отношения к духовному наследию и традициям православия и русской культуры. Она предопределила и решение вопроса, вокруг которого также разгорелись страсти, — о руководстве основанной в 1685 г. Славяно-греко-латинской академии. Созданием «Привилегии на Академию» (1681—1685) — жалованной царской грамоты — Медведев пытался обосновать свою претензию на роль главы Славяно-греко-латинской академии и закрепить за собой приоритетное право в этом вопросе. Проектом, основные положения которого разработаны Симеоном Полоцким, предусматривалась внутренняя автономия Академии. Кончина царя Федора помешала продвижению проекта в жизнь. Сильвестр возобновил ходатайство об открытии Академии перед царевной-правительницей Софьей. В 1685 г. подал ей переработанный текст «Привилегии», приложив к нему стихотворное прошение «Вручение...

⁹⁵ О латинизме Евфимия см.: [Прозоровский 1896, 228—230].

⁹⁶ См. раздел: «Nomen est omen: имя в риторике и поэзии».

царевне... Софии Алексеевне Привидия на Академию», страстно убеждая Софью «свет наук явити», «россов просвещати», «в Москве невежества гемность прогоняти»⁹⁷.

Однако влиятельная когда-то при дворе партия сторонников латинского образования начала утрачивать свое лидерство со смертью царей Алексея Михайловича, а затем Федора и кончиной Симеона Полоцкого. При ослаблении светской власти волю свою стал диктовать патриарх Иоаким. Учитывая позиции патриарха, принявшего сторону грекофилов-ортодоксов, предпочитавших направленность на византийское духовное наследие, и стремясь заручиться его поддержкой в своей борьбе с Нарышкиными, царевна Софья уступила его воле. Руководство делами культуры и просвещения перешло в руки грекофилов. Умеренные реформаторы победили, отвовав школу себе. Разработанную Симеоном Полоцким и Сильвестром Медведевым идею создания в Москве высшей школы по европейскому образцу осуществили на практике ученые греки братья Лихуды [Фонкич 2002, 237—278]. Вскоре после прибытия их в Москву (6 марта 1687 г.) патриарх поставил братьев во главе новооткрытой Славяно-греко-латинской академии, и новая форма образования начала набирать силу. Кроме богословия, в Академии преподавались науки гривинума (грамматика, риторика, диалектика), а также греческий и латинский языки. Изучение латинского языка церковные власти вскоре запретили, а преподававшие его Лихуды были удалены по настоянию иерусалимского патриарха Досифея. Однако попытка уклониться от общеевропейского пути просвещения была обречена на провал. С назначением в начале XVIII в. ректором Академии Стефана Яворского, ученика и бывшего префекта Киево-Могилянской академии, латынь волюбовилась в практике преподавания. Славяно-греко-латинскую академию стали называть «новосияющие славенолатинские Афины» [Смирнов 1855, 45]. Организация Славяно-греко-латинской академии — результат реформ, проводимых «сверху» и направленных на включение страны в европейский культурный контекст, реформ, вызванных ростом государственного и национального самосознания.

Грекофилов-ортодоксов находились у власти непродолжительный период. Временная победа этого более умеренного крыла привела лишь к тому, что на смену им пришли ультралибералы. Латинское направление находилось с точки зрения направленности вектора культуры на той же линии развития — путь в Европу, в пользу которого сделал свой выбор

Петр⁹⁸, в значительной степени это направление определило его государственные устремления и преобразования.

Эти новые ориентиры России Европа осознала еще в последние годы царствования Алексея Михайловича. Император Священной Римской империи Леопольд I сделал символический жест в сторону русского монарха, поручив своему герольдмейстеру Лаврентию Хуреличу составить «Родословие пресветлейших и велможнейших великих московских князей...» (1673). Опиравшееся на легендарную генеалогию «Родословие...» вводило русского царя в круг «родственных» ему европейских монархов.

Если противоречия в лагере реформаторов между радикальным и умеренным направлениями носили в значительной мере характер внутреннего спора, то настоящее противоборство и раздвоение в истории русской культуры второй половины XVII в. проявилось в идейном споре реформаторов и старообрядцев. Латинофилы и грекофилов-ортодоксы, с одной стороны, и старообрядцы — ревнители русской старины, с другой, явились создателями альтернативных моделей культуры. Их мировоззренческие позиции кардинально противоположны: одни еще принадлежат Средневековью, другие уже — Новому времени. Реформы, направленные на обновление русской жизни и культуры, вызывали протест вождя раскола Аввакума: «Русь, чего-то тебе захотелось немецких поступков и обычаев!» (Беседа 4. Об иконном писании [РИБ 1927, 284]).

Старообрядцы, как истинные «ревнители древлего благочестия», боролись за сохранение культуры традиционного типа — «исконно-православной», основанной на вере и наследии византийских и русских отцов церкви. Более того, их движение питает идея об особой харизме Московского царства, которое им хотелось бы видеть как Царствие. Они испытывали потребность заковать всю жизнь в священный церковный обряд и заполнить мир знаками святости так, чтобы земля имитировала небо. «Мечта раскола была о здешнем Граде, о граде земном — теократическая утопия, теократический хилиазм. И хотелось верить, что мечта

⁹⁸ Поэтому трудно согласиться с мнением, что «...сама борьба между грекофилами и латинофилами не имела будущего. В конце концов обе партии проиграли. Когда закладывался фундамент для будущего величия русской культуры, строительным материалом не послужили ни греческая патристика, ни латинизирующее барокко... Основной материал для новой постройки был импортирован непосредственно с современного той эпохи светского Запада» [Шевченко 1995, 18]. В приведенном суждении не учитывается творчество церковных иерархов и сподвижников Петра — Стефана Яворского, Феофана Прокоповича и других многочисленных воспитанников двух академий — Киевской и Московской.

⁹⁷ См.: [Фонкич 2000, 237—297]; см. также раздел «Государственные идеалы и историческая топоника».

уже сбылась, и "Царствие" осуществилось под видом Московского государства» [Флоровский 1991, 68].

Старообрядцы выступили как антагонисты реформаторов. Аввакум отчужденно ощущал единство группы писателей, принадлежащих латино- и грекофильскому направлению. Для него и латинист Симеон Полоцкий, и грекофил Епифаний Славинецкий — равно «римские защитники», призванные в Москву насаждать средствами «риторики» и «красноречия» «римские ереси» в народе. Для старообрядцев характерен почвеннический стереотип Запада — это католический Рим, рассадник «папешнической» ереси. Аввакум страстно призывал: «Блюдитесь, правовернии, злых делателей: овчеобразные волки Симеон и Епифаний. Знаю я Епифана римлянина до мору, егда он приехал из Рима (...). А Семенка чернец оттоле же выехал, от римского папежа, в одну весну со мною, как я из Сибири выехал» [Аввакум 1960, 331]. Киевских книжников, приглашенных осуществить церковную реформу, Аввакум обзывал «пьяными философами», приехавшими из Рима, желая обвинить их в тайной приверженности католицизму («Писанейце» Аввакума Федору Михайловичу Ртищеву, цит. по: [Демкова 1974, 389]). «Философ» — понятие, имеющее у него крайне негативный смысл: «Понеже ритор и философ не может быти христианин» («Как нужно жить в вере?», цит. по: [РИБ 1927, 547]; см. также: [Демкова 1974, 388]).

Старообрядцы стремились сохранить ту книжную традицию, которая была связана главным образом с творениями отцов церкви и богослужебным обиходом. Они не признавали античное наследие: «Премудрость бо еллинская мати всем лукавым догматом», «Христиане мудрейши суть еллинских мудрецов» [Демкова 1974, 388]; выступали против западной схоластики латинофилов и допущения риторики в сферу богословствования — эта черта объединяет их с грекофилами-ортодоксами. «Свободным наукам» старообрядцы противопоставляют веру в божественное откровение, в Святой Дух. Их идеал — «в простоте Богу угождати».

В конфликте латинофилов и старообрядцев, или иначе — «западников» и «почвенников» XVII в., скрестились диаметрально противоположные мировоззренческие установки, жизненные принципы, эстетические позиции. Для русских западников XVII в. характерна активная позиция, пристрастие к новшествам, образованию, книгоиздательской и переводческой деятельности. Они прагматики. Раскол же ищет «выключенности из истории и жизни» [Флоровский 1991, 73]. Старообрядцы скрываются в скиты и пустыни — «это был тихий уход из истории. И был другой и мятежный уход, "новоизобретенный путь самоубийственных смертей"... В проповеди самоуморения скрещиваются разные мотивы:

вы: аскетический надрыв (...), "страх прелести Антихристовой", идея огненного крещения» [Там же, 72]. В своей борьбе раскол начал впадать в ересь, поскольку с точки зрения ортодоксальной православной религии самоубийство — смертный грех.

С активной жизненной позицией западников связана их обширная и плодотворная литературная деятельность. Симеон Полоцкий оставил огромное литературное наследие, стал создателем поэтической школы. Силлабическое стихотворство, получив статус регулярной поэзии, заняло одно из ведущих мест в литературном процессе второй половины XVII в. Реформаторы стремились к тому, чтобы познакомить читателя с богатством чужих, особенно европейских культур. Как заметил Симеон в предисловии к «Вертограду многоцветному», «пресаждение корней и пренесение семян» из иной земли в родную — обычное для садовника занятие, приносящее благодатную пользу. Он сам много писал и переводил, сохраняя почтение по отношению к местной традиции: «не скудость убо исполняя, но богатому богатство прилагая, зане же имущему дается» [Симеон 1996, 4].

Западники — люди книжной, словесной культуры, с развитым писательским самосознанием, сделавшие занятия литературой своей профессией, за которую они получали гонорары [Панченко 1973, 161—166]. Творчество старообрядцев питает иная идея: «Да не забвению предано будет дело Божие», — так определил цель своего «Жития» сам Аввакум. Литература привлекает их не сама по себе, но как способ выражения истин вечного смысла. Писание Аввакум воспринимал как миссию пророка. Современники также отнесли к его жизнеописанию как к религиозному тексту, предназначенному для памяти потомков. И лишь в Новое время оно стало восприниматься и цениться как произведение литературы (см.: [Робинсон 1979, 98—181]). Гениальное «Житие» Аввакума — явление в старообрядческой традиции исключительное. Будучи безусловным новатором в собственном литературном творчестве [Панченко 1979, 300—308; 1982, 142—152], Аввакум, если охарактеризовать его идейную позицию в общекультурном контексте, представлял собой консервативный тип православного фундаменталиста.

Ранние старообрядцы вынесли осудительный вердикт рациональному знанию и риторике (см.: [Робинсон 1984, 112—134; Успенский 1988, 208—224]). Такие взгляды выражают, по словам С. Матхаузеровой, «не программу, а только полемическую защиту особого типа образованности» [Матхаузерова 1976, 14]. Между тем западно-латинская риторика составила фундамент нового пласта русской литературной культуры, связанной с усвоением общеевропейского стиля барокко. И уже в начале

XVIII в. риторика стала предметом штудий в кругу выговских писателей-старообрядцев, испытывавших потребность в освоении современного культурного языка эпохи⁹⁹.

В России второй половины XVII в. отчетливо выделяются две идейные линии: реформаторство в его радикальном и умеренном вариантах и культурно-конфессиональный фундаментализм, представленные, соответственно, тремя группировками — латинофилы, грекофилы-ортодоксы, старообрядцы. И даже внутри каждого движения есть свое радикальное и более умеренное крыло: в лагере латинофилов — Симеон Полоцкий и Сильвестр Медведев, у грекофилов — консервативно настроенный патриарх Иоаким, Евфимий Чудовский, которых традиционно называют «старомосковской партией», и представители западноевропейской учености братья Лихуды. Все это наполняло картину культурного развития сложной динамикой. Так, Евфимий-грекофил, сам поэт, переписывавший стихи Симеона Полоцкого, разделял с ранними старообрядцами взгляды на риторику, культивированием которой занимался в стенах Славяно-греко-латинской Академии Софроний Лихуд. Названными группировками и партиями, разумеется, не исчерпывается панорама культурного развития эпохи. Кроме того, есть еще так называемые «пестрые», вроде Кариона Истомина.

В период, когда Россия оказалась перед выбором пути: средневековье, изоляционизм, православный фундаментализм в культуре или — Новое время, путь в Европу, светская культура, — безусловную победу одержали реформаторы. Еще М. Н. Сперанский отмечал, что «жизненными являются те течения, которые переходят в XVIII век, и на почве которых развивается русская литература XVIII века: это — течения западно-европейского характера; консервативные — замирают, оставаясь лишь в специфической области религиозно-церковной» [Сперанский 1921, 268].

⁹⁹ См. главу «Под сенью риторики».

Глава II

Под сенью риторики

Изучение риторики в XX в. вывело ее за пределы узкого понимания как «искусства убеждения» или «науки слагания речей». Знаменитый труд Э. Р. Курциуса «Европейская литература и латинское средневековье» (1-е изд. — 1948 г.), показавший, сколь живучи в литературе на протяжении многих веков некоторые топоры, темы, идеи, а затем исторический словарь риторики Х. Лаусберга (1960) и исследования бельгийской «Группы μ » («Общая риторика», 1970) привлекли внимание к проблемам риторики, что в конечном счете положило начало процессу переосмысления риторики и выведению ее за рамки школьного определения как науки (или искусства) слагания речей.

Современная теория риторики признает существование обобщенных и внутренне соотношенных уровней: риторика — это «подход к обобщению действительности» [Аверинцев 1981а, 15—46]; риторика выступает в роли «культурного метатекста», участвуя в формировании коммуникативных иерархий [Лахманн 1989, 149—169]; риторика как способ оформления всякого слова (высказывания) «сопряжена с известным способом постижения слова (речи, высказывания)», и она же «есть способ мыслить словом и мыслить само слово» [Михайлов 1997, 525]. Как образно представил ситуацию с современным осмыслением риторики М. А. Гаспаров, существуют: «Риторика с большой буквы — это культура образца, нормы, рациональности, субъектно-объектного отношения между автором и материалом, монологического голоса автора, статичности, обобщенности», и «риторика с маленькой буквы — это набор правил, по которым составляются торжественные (а когда-то и судебные) речи по конкретным случаям... В мир Риторики с большой буквы входила не только ри-

риторика с маленькой буквы для речей на конкретные случаи, но еще и поэтика»¹. Далее мы касаемся только тех аспектов *риторического*, которые имеют значение для нашего изложения.

Поэзия барокко — поэзия риторическая. Утверждение это относится не только к плану выражения, оно подразумевает коренные, самые широкие и многообразные связи поэзии и риторики. Риторика выступает как всепроникающий принцип организации произведения на всех его уровнях: тематическом, жанровом, композиционном, стилистическом. Она предусматривает не только определенные правила порождения и развертывания текста, но также определенные правила его восприятия. Оказывая на протяжении многих веков влияние на мировосприятие художника и писателя, риторика предопределяла стиль художественного мышления, служила руководящим принципом творчества. Поэтому при изучении восточнославянской поэзии эпохи барокко особую актуальность приобретает положение современной литературоведческой концепции, согласно которому европейские литературы развивались вплоть до рубежа XVIII—XIX вв. как литературы риторического типа. По словам С. С. Аверинцева, объединяющего литературную культуру IV в. до н. э. — XVIII в. понятием «рефлекторного традиционализма», «принцип риторики не может не быть «общим знаменателем», основным фактором гомогенности для эпох столь различных, как античность и средневековье, а с оговорками — Ренессанс, барокко и классицизм» [Аверинцев 1981, 8].

Единство европейской культуры на протяжении более двух тысячелетий А. В. Михайлов определяет понятием «морально-риторической», или иначе — «мифориторической» системы: «начинавшаяся в век Аристотеля и позже утвердившаяся в эллинизме», она «никогда не переставала существовать вплоть до XVIII в. и, при всех своих внутренних переменах, а также и при исторических изменениях, оставалась культурой готового слова — слова, черпающего из фонда культуры» [Михайлов 1988, 312]². В словесности риторического типа центр тяжести заключен в слове, которое выдвигается как основной элемент литературы: «Слово, по учению этого времени, — пишет Д. С. Лихачев, — было сущностью явлений. Назвать вещи — значило понять их (...). Познать явление — значит выразить его словом» [Лихачев 1973, 88].

¹ Гаспаров М. А. Отзыв о докторской диссертации Т. Е. Автухович «Русский роман XVIII века и риторика: взаимодействие в период формирования жанра 1760—1770-е гг.» на защите, состоявшейся в МГУ в 1998 г.

² В наиболее целостном виде концепция изложена в работе А. В. Михайлова «Методы и стили литературы» [Михайлов 2005, 142—282]. Этот фундаментальный теоретический труд был завершен автором еще в начале 1980-х гг.

Власть риторики тяготела над поэзией начиная уже с античности. Сложившееся тогда отождествление сущности поэзии и сущности риторики прошло через века. Симптоматично, что в системе «семи свободных художеств» («искусств», «наук»), составившей основу римского образования и воспринятой в Европе в эпоху Средневековья и Возрождения, поэтика как наука о поэзии отсутствует. Наука о стихотворстве возводилась частью к грамматике и логике, но по преимуществу — к риторике. Задачи поэта и оратора отождествляются. «Поэзия, таким образом, не признавалась автономным искусством (термины *poesis*, *poema*, *poetica*, *poeta* встречались весьма редко), и она растворялась иногда в музыке, но чаще и привычнее — в риторике. Сама поэзия нередко именовалась риторикой» [Гринцер 1984, 139].

До самого конца риторической эпохи предмет поэзии не выделяется как нечто особое и идеальное. Отличие поэзии от той или иной литературы сводится к формальным признакам или к тому, что поэт пользуется вымыслом, а оратор излагает «материю» такой, какой она является, по его мнению, в действительности. Так, Ломоносов не делал принципиального различия между ораторским искусством и поэзией, считая, что они «общую материю» имеют, «ибо об одной вещи можно писать прозой и стихами». Учение о красноречии, писал он, «до прозы и до стихов касается» [Ломоносов 1952, 97]. Изложение теории ораторской речи Ломоносов проиллюстрировал примерами из своих од. На протяжении длительной эпохи риторика доминировала над поэтикой и определяла поэтическую практику. Так обстояло дело и на латинском Западе, и на греко-славянском Востоке Европы, а с начала XVII в. и в России. «Нет ничего в поэтике, чего бы не было в риторике, — этот тезис повторяется во многих курсах лекций, читанных в Киево-Могилянской академии» [Панченко 1973, 240].

Романтизм положил конец господству риторики. Отстаивая концепцию оригинальности творчества и индивидуального стиля, критики, начиная с конца XVIII в. вплоть до В. Г. Белинского и далее, ниспровергают риторику. Само понятие «риторика» дискредитируется, оно отождествляется с формально-логическим, нетворческим подходом к литературе. С тех пор риторический аспект часто ускользает от внимания исследователей, склонных трактовать литературные явления, имеющие риторическую природу, в духе наивного реализма, чисто биографически, как непосредственное выражение личных переживаний поэта. Один пример. В начале XX в. было высказано мнение, что находящееся в ранней рукописи сочинение Симеона Полоцкого «*Deploratio filii de obitu parentis*» («Плач сына о кончине отца») «дает твер-

дое основание для предположения, что здесь речь идет о смерти отца самого Симеона» [Голубев 1902, 112]. Это утверждение принято современными биографами писателя [Пушкарев 1972, 203]. Более пристальное изучение показывает, что «Плач сына» является фрагментом обширного труда, составленного Симеоном, «*Rhetorica practica*» («Практическая риторика»)³, и соотносится по типу с речами, помещенными в разделе «*Praxis funebris ir[ra]tionis*», где представлены образцы похоронных речей: на смерть государя, полководца, сенатора, убитого воина, старика, юноши, какой-либо женщины и др. Все эти речи свободны от выражения личного чувства точно так же, как и «Плач сына». Риторический характер последнего упражнения выдает также то, что и в его названии, и в тексте используется не конкретное, а более общее понятие «*parentis*» — «*godzice*» (родители) с тем, чтобы на его место могло быть поставлено по ситуации «отец» или «мать» (см. подробнее: [Робинсон, Сазонова 1988, 138]).

Риторическая установка обращена на выявление в тексте универсального, на общее и надличное. Естественно, это не означает, что риторическая литература лишена автобиографических признаний и проявлений индивидуального чувства. У русских поэтов XVII в., конечно же, есть стихи, стимулом и поводом, первичным материалом для которых послужило биографическое содержание. Мы находим у них поэтические высказывания о своем творчестве, призвании, таланте (у Симеона Полоцкого в предисловиях к «Псалтири рифмотворной», «Вертограду многоцветному», «Рифмологиону», в шуточных «Стихах утешных к лицу единому», а также у Кариона Истомина: «Напрягаю аз орган мой словесный» и др.), жалобы на судьбу и преследования («Молитва в скорби сущего, клевету терпящего» Симеона), на болезни («До болных очей надобно бы уздравляющих ключей» Кариона). Но характерно, что индивидуальное существует в их поэзии в пределах заданной системы и передается на условном художественном языке эпохи⁴.

³ *Rhetorica practica de omnium trium generum, demonstrative, deliberativi et iudicialis speciebus composita per me Samuelem Piotrowski-Sitnianowicz (1653) [PMCT-1791, л. 17—170].*

⁴ Недостатком книги И. Татарского [Татарский 1886] рецензент считал то, что стихи из «Вертограда многоцветного» и «Рифмологиона» рассматриваются исследователем как непосредственное выражение внутренней жизни поэта: «Гдва ли бы автор решился так толковать все силлабические стихи Полоцкого, если б обратил внимание на их литературное происхождение» [Владимиров 1887, 325]. Причины биографизма в подходе И. Татарского коренятся в негативном отношении к риторике.

Выражение переживаемого чувства опосредовано риторическим словом, поэтому ни глубокого самоанализа, ни объяснения причин внутреннего состояния — того, что свойственно поэзии Нового времени, — мы здесь не найдем. Стихи основывались не на непосредственности авторского самораскрытия, а на выборе выработанных традицией средств истолкования. К примеру, из стихотворения Симеона «К гаждателю» мы узнаем, что его переложение «Псалтири» осуждалось современниками как покушение на святость боговдохновенного текста. Однако полемический ответ Симеона, имеющий вполне конкретного адресата, — Евфимия Чудовского, воплощен в форму послания к Зоилу, и стихотворение превращается тем самым в реализацию универсально распространенного древнейшего топоса⁵. В культуре риторического типа «поэт никогда не имеет дела с самой непосредственной, сырой действительностью, но всегда с действительностью, упорядоченной, согласно известным правилам, и превращающейся в слово искусства благодаря известным типизированным слово-образам, которые впитывают в себя реальность, но и сразу же налагают на нее известную схему понимания, уразумения...» [Михайлов 1984, 183].

Условности, характеризующие литературу барокко, были естественными и необходимыми. Современному читателю, ожидающему от поэзии лирического самовыражения, стихи поэтов и барокко, и классицизма могут показаться малопривлекательными, монотонными и однообразными. Но поэты писали так, как принято было тогда писать и как предписывала им литературная теория их времени. Судить явление следует по его внутренним законам. Чтобы правильно оценить поэзию барокко, надо воспринимать ее исходя из ее собственных критериев. Лишь такой анализ уберет исследователя от субъективной интерпретации материала с позиций привычных категорий Нового времени. Прежде всего необходимо изучать поэзию в соотносительности с риторикой. При этом текст риторический нельзя понимать как бесстрастное экспериментаторство, механическое объединение тем, мотивов. «Риторика, — по словам М. А. Гаспарова, — и, в частности, риторическая поэзия — это тоже искусство, и даже высокое» [Гаспаров 1985, 197]. Риторика вовсе не препятствует тому, чтобы произведение обладало художественной образностью и эмоциональной атмосферой. Усвоение риторики поэтами не противоречит тому, что текст возникает каждый раз как нечто новое и свежее.

⁵ См. о топосе: [Микульски 1933].

«Поэт — переводчик слов и помыслов Бога»

Свобода — принцип, манифестируемый искусством барокко, но это свобода, живущая и реализующая себя по известным правилам, подчиненная риторическому взгляду на мир. Доступные искусству барокко свобода и широта, с их стремлением выйти за пределы классической нормы и естественной правильности, порождающие чудо поэзии с каскадом эффектных стилистических, художественно-образительных приемов, достигаются вовсе не отказом от правил, но игрой по определенным правилам, которые сформулированы теоретиками барокко.

В полную меру культурный язык эпохи звучит в произведениях восточнославянских авторов, воспитанных в традициях латино-польской риторики и новолатинской поэзии, которая в свою очередь многое унаследовала из средневековой латинской поэзии, где «впервые испробуется материал будущих фейерверков поэтики барокко» [Гаспаров 1982, 18].

В понимании природы поэзии, ее места в культурной жизни авторы риторик и поэтик эпохи барокко исходили из всей предшествующей традиции, переосмысляя античное, ренессансное и постренессансное теоретическое наследие в духе новых идейных тенденций. В образованности художников всей Европы в эпоху барокко доминирует «Риторика» Аристотеля⁶. Следует подчеркнуть, что решительное влияние на европейские теории поэзии конца XVI—XVII вв. оказал не чистый аристотелизм и не столько ренессансный неоаристотелизм (Франческо Робортелло, Юлий Цезарь Скалигер, Антонио Минтурно), сколько иезуитская (школьная) версия последнего. В трудах Якоба Понтана, Якоба Масаения, Александра Доната⁷ достижения европейской литературной теории были приспособлены к дидактическим целям, поставленным перед искусством Тридентским собором (1545—1563). Манифестацией принципов искусства барокко и нового поэтического знания явились поэтики Мацея Казимежа Сарбевского (1595—1640), Эмануэле Тезауро (1591—1675), Даниелло Бартоли (1608—1685), Бальтасара Грасиана (1601—1658).

⁶ В послетридентскую эпоху в Италии и во Франции появились латинские переводы произведений Аристотеля, вытеснившие уже существовавшие новые переводы XV в. Среди них — перевод «Риторики» Аристотеля (1579), выполненный профессором риторики Падуанского университета Антонио Риккобоно (1541—1599) [Кесслер 1995, XXI, XXIV—XXV; текст перевода: 695—727].

⁷ Pontanus J. Poeticarum institutionum libri tres. Ingoldstadt, 1594; Donatus A. de poetica. Coloniae Agrippinae, 1633; Masenius J. Ars nova argutiarum. Coloniae Agrippinae, 1660.

Система литературно-теоретического мышления XVII в. носила общеввропейский характер. Многочисленные учебники по риторике и поэтике на латинском языке, созданные в ту пору в восточнославянской среде, восприняли европейскую традицию — античные эстетические и литературные теории (риторики и поэтики), переосмысленные представителями западноевропейского Возрождения и барокко. В них цитируются «Поэтика» (1561) Ю. Ц. Скалигера, а также труды по риторике и поэтике Я. Понтана, А. Доната, М. К. Сарбевского и др.

Европейские риторики и поэтики постренессансной поры имели хождение не только в школьной среде, но и входили в состав частных библиотек представителей восточнославянского просвещения. Так, в богатейшей книжной коллекции Симеона Полоцкого — Сильвестра Медведева имелись: «Риторика» (1573) М. Дрессера, «Диалектика и риторика» (1563) Ф. Меланхтона, сподвижника Лютера, «Поэтика» (1582) М. Неандера-И. Волланда, гданьское издание «Искусства риторики» (1645) испанского иезуита К. Соареса, черпавшего из наследия Аристотеля, Цицерона и Квинтилиана, «Риторика» Г. Бекхера⁸.

Барочную теорию словесности в Москве пропагандировали также Николай Спафарий, уроженец Молдавии греческого происхождения, греки братья Софроний и Иоанникий Лихуды и Козьма Грек (Афоноверский), а также поляк Ян-Андрей Белобоцкий. Все они получили образование в Италии — одном из центров европейского барокко. Н. Спафарию, как теоретику риторики, принадлежит трактат «Книга избранная вкратце о девятих мусах и о седмих свободных художествах» [Спафарий 1978, 25—47]. Для преподавания в высших классах московской Славяно-греко-латинской академии Софроний Лихуд составил «Риторику», положив в ее основу вышедшее на греческом языке в 1681 г. в Венеции сочинение Франческо Скуффи (Франциска Скуфоса) «Искусство риторики» (*Σκοῦφος. Τέχνη ῥητορικῆς*) (см.: [Смирнов 1855, 52]; ср.: [Яламас 1992, 21—24, 26]). Скуффи, униат, соединил греческую традицию амплифицированного стиля с традицией барокко. Козьма Грек (Афоноверский), монах Чудова монастыря, перевел в 1698 г. «Риторику» Лихуда с греческого языка на церковнославянский (парадная рукопись [Ув-98]).

⁸ См.: Dresserus M. Rhetorica inventionis et dispositionis, illustrata et locupletata quam plurimis exemplis (...) edita (...) in Academia Erphordensi. Basileae, 1573 [БМСТ / ин. 1246]; Melancthon Ph. Erotemata dialecticae et rhetoricae. Lipsiae, 1563 [БМСТ / ин. 1764]; Neander M. De re poetica Graecorum. Lipsiae, 1582 [БМСТ / ин. 1693]; Soarez C. De arte Rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano... Dantisci, 1645 ([БМСТ / ин. 1992]; Beckherus G. Orator extemporaneus... Amstelodami, 1650 [БМСТ / ин. 2137]; описание названных изданий (кроме книги Ф. Меланхтона) см.: [Хишицки 2005, 58, 106, 134, 30].

Для нужд новооткрытой московской Славяно-греко-латинской академии, как следует из архивного документа 1687 г., было приобретено значительное число книг, среди которых — труды по риторике, грамматике и диалектике: «...у гречанина Македонской земли Анастаса Иванова сына Мухоя были куплены и отданы Иоанникию и Софронию Лихудам в новыя каменные школы, построенныя в Спасском монастыре следующие греческие печатные книги... 12 греческих грамматик ласкаревых, 5 грамматик латинских еммануиловых, 24 кандитатов риторических латинских... риторика Аристотелева греко-латинская, диалектика Аристотелева... книга грамматика Феодора Гацкаго греко-латинская» (цит. по [Писарев 1991, 197—198]).

Козьма Грек (Афоноверский) создал и собственную редакцию труда Скуффи (1710), пространно русифицируя многочисленные примеры. По словам Д. Чижевского, «Это — одно из высших достижений барокко в России (...). Риторика Козмы и сегодня — один из самых богатых русских источников для изучения поэтики барокко» («This is one of the highest accomplishments of the Baroque in Russia (...) Kosma's rhetoric is even today one of the richest Russian sources for the study of baroque poetics» [Чижевский 1960, 377—378]).

Теория риторики представлена в трудах Яна-Андрея Белобоцкого «Великая наука Раймуда Люллия» (1698/1699), в почти дословно совпадающей с этим сочинением «Риторике» (середина 90-х гг. XVII в.), «Книге философской» (см.: [Горфункель 1962, 194—196; Вомперский 1988, 38—62]). Белобоцкий, Лихуды и Козьма Грек стремились найти применение своей учености в московской Академии — «славяно-русских Афинах». Начиная с их трудов, культивируемая здесь литературная теория продолжала приспособляться к русской традиции XVIII в. на смену европейским барочным риторикам и поэтикам [Левин 1967, 381—390; 1972; 1977, 180—198], подтверждением чему служат труды преподавателей той же Академии П. Крайского, Ф. Кветницкого⁹, А. Байбакова. Всякий, стремившийся к образованию, не мог не приобщиться к риторике — «царице всех наук», как ее тогда называли.

Риторика, кодифицированная в виде трактата (или учебника), присоединила к себе ведущую доктрину эпохи — барочного остроумия. Ключевую роль в момент зарождения и становления нового литературного направления на восточнославянской почве сыграл Мацей Казимеж Сарбевский — польский писатель, доктор философии и теологии, профессор

⁹ См. факсимильное воспроизведение «Поэтики» Ф. Кветницкого и сопровождающее публикацию исследование [Уленбрух 1985].

поэтики и риторики, теоретик поэзии, чьи труды получили европейскую известность «от Испании до Руси», лирик, снискавший славу «христианского Горация» и удостоившийся лаврового венка из рук римского папы Урбана VIII [Хэрнас 1980, 224—237]. Особенно важно и интересно то, что именно Сарбевский — один из крупнейших теоретиков поэзии барокко — оказался учителем восточнославянских авторов и составителей учебников о поэтическом искусстве. Сарбевский читал лекции по риторике в Полоцке (1618—1620), где после трехлетнего пребывания в Риме (1622—1625) представил слушателям свой трактат о поэзии (1626—1627), а в следующем академическом сезоне преподавал в Виленской академии. Неопубликованные в XVII в. труды Сарбевского по риторике и поэтике были, тем не менее, достаточно хорошо известны, передавались из рук в руки, ходили в списках, в студенческих записях вроде тех, что оставил Симеон Полоцкий [РМСТ-1791, л. 9—16 об.]¹⁰.

Сущность теоретического подхода Сарбевского, непосредственно связанная с новой барочной концепцией культуры, составляет всепроникающая идеологическая христианизация ренессансной поэтики. Теория барокко, актуализировав древнюю, идущую от Платона идею божественного происхождения поэзии, трансформировала ее. Ренессансная философская антропология поставила в центр своих интересов человека. Гуманисты Возрождения провозгласили апофеоз человека прежде всего как художника-творца, равновеликого в своей способности творить Богу: «Подобна есть мощь человека мощи Бога» (Марсилио Фичино, цит. по: [Сарновска 1967, 129]). Гуманистическое мировоззрение вместе с новым взглядом на роль и место человека в мире способствовало формированию новой теории поэтического творчества. Ренессансные поэтики возвысили человека-творца до Бога. По мысли итало-французского теоретика позднего Возрождения Юлия Цезаря Скалигера, поэт — «второй Бог», ибо он способен к созданию явлений, более совершенных, чем природные. Казалось бы, у Сарбевского в основании апологии поэтического искусства лежит тот же тезис: «только поэзия в своих функциях более всего сближается с совершеннейшим из всех актов — актом творения, которое, собственно, и есть Бог» [Сарбевский 1954, 12]. Сарбевский

¹⁰ По наблюдениям Р. Лужного, сохранившийся в записи Симеона Полоцкого краткий трактат «Commendatio brevis Poeticae» 1646 г. [РМСТ-1791, л. 9—16] представляет собой компиляцию седьмого раздела трактата Сарбевского «De acuto et arguto» [Лужный 1966, 29—30]. О воздействии теории Сарбевского на литературно-эстетическое сознание восточных славян XVII—XVIII вв. см.: [Левин 1973, 309—322; 1977, 180—198].

неоднократно приравнивал поэтическую деятельность к божественной. Поэт у него подобен Богу, он творит из ничего, мощью своего вымысла и слова приводя вещи от небытия к бытию. Однако проводимая Сарбевским аналогия между творческим процессом и актом сотворения мира, как проясняет контекст, наполнена иным, чем у ренессансных теоретиков, смыслом.

Возникшее на руинах гуманистической гармонии Ренессанса и в борьбе с нею барочное мировоззрение лишило человека права быть мерилом всех вещей и снова обратилось к средневеково-христианской идее Бога как первопричине и цели земного существования. И этот идеологический переворот оказал существенное влияние на теоретические представления Сарбевского и его современников. Если гуманисты Ренессанса утверждали автономность человека-творца от Бога и равноценность обоих видов творческой деятельности — божественной и человеческой, то у Сарбевского приоритет отдан первой, и в прямую зависимость от нее поставлено поэтическое творчество, ибо Бог есть «первопричина поэзии» [Сарбевский 1954, 11]. Отношения Бога и поэта-творца иерархичны. Уподобление Сарбевским поэтической деятельности божественной и утверждение однородности творческого акта и акта творения мира — не просто «свободная метафора». Подчеркивание божественного происхождения поэзии призвано было поднять значение поэтического творчества, и служило формой «санкционирования» той чрезвычайно высокой роли, какую Сарбевский отводил поэзии [Сарновска 1967, 128]. Но поэт не равновелик Богу. Поэт подобен Богу, выполняет его волю и творит в пределах того, что ему предписано свыше. Ограничивая «сферу активности поэта чисто земной, человеческой реальностью», теоретик видел в поэзии искусство «земного Бога» [Сарновска 1967, 130], которое он считал одновременно «как наиболее благороднейшим из всех искусств, так и наименее труднейшим» [Сарбевский 1954, 191].

Высший вид деятельности, каким является поэтическое познание, сближающееся с сущностью божественного знания, предъявляет поэту особые требования. Чтобы стоять на границе творческих возможностей человека и Бога, соответствовать аналогии с Творцом, поэту недостаточно до тонкостей знать тайны поэтического ремесла, свободно владеть литературной техникой и быть начитанным в произведениях, признаваемых как образцы. Поэт призван осуществить синтез науки и искусства, творческой мысли и научных законов. А для этого необходимо располагать универсальными познаниями. От поэта требуется энциклопедическая эрудиция, овладение разными науками — теологией, философией, историей, астрономией, зоологией, математикой и физикой, а

также науками оккультными (тайными), включая магию. Осведомленность поэта-творца должна быть равнозначна сумме знаний о мире. Такие представления нашли выражение в чрезвычайно популярных у теоретиков и поэтов XVII в. понятиях «*poesis docta*» («ученая поэзия»), «*poeta doctus*» («ученый поэт»), «*artifex doctus*» («ученый мастер», «ученый творец») [Сарновска-Темериуш 1974, 182; Сарновска-Темериуш 1985, 556].

Следующий новаторский барочный элемент внес Сарбевский, сделав характерную оговорку: всеобъемлющее знание поэта-творца о мире должно оставаться в согласии с христианской религией, т. е. «только христианин может быть поэтом» [Сарбевский 1954, 38]. Им переосмыслено также понятие «*furor poeticus*» («поэтическое вдохновение»). Ренессансные теоретики, возродившие платоновский миф о божественном вдохновении, чаще всего понимали «*furor poeticus*» как природное дарование, прирожденный талант. Понятие «поэтическое вдохновение» предстает у Сарбевского как «*particula divinitatis*» («божественное участие»), искра божья — «то, что делает человека способным к поэзии» [Сарбевский 1954, 15]. Поэт творит, озаренный божественным духом, поэтому стихи его — откровение.

В качестве доказательства участия Бога в поэтическом творчестве приводилась, начиная уже со времен Данте, Петрарки и Боккаччо, Библия; отдельные ее книги воспринимались как поэтический текст [Курциус 1984, 221—234; Панченко 1973, 175]. Было принято ссылаться на высшие авторитеты — Христа и пророков, создававших притчи и гимны. В ранг поэтов зачислялись даже Дева Мария и Елизавета. «Самыми древними и превосходными были поэты, подражавшие непостижимому совершенству Господа. Таков Давид в своих «Псалмах», Соломон в «Песни Песней», в «Экклезиасте», «Притчах», Моисей и Дебора в их «Гимнах», таков был и автор «Иова» (Филип Сидни) [Манифесты 1980, 138]. Сарбевский неоднократно подчеркивал, что лирика Моисея, Давида, Соломона, Деборы, Юдифи вдохновлена Богом. В полном согласии с этим мнением Симеон Полоцкий писал о царе Давиде в «Псалтири рифмотворной»: «Самъм Господем Богом бысть он умудренны, / пророчества даром дивнѣ исполнены / От Духа Пресвятаго, иже наставляше / его на глаголы си, он же я пояше» [Симеон 1953, 210].

Образ поэта-пророка, осененного божественной идеей, действующего в согласии с божественной волей¹¹, явственно вырисовывается в вос-

¹¹ Именно такой тип библейского поэта-пророка запечатлел Пушкин: «Востань, пророк, и виждь, и внемли, / Исполнишь волею моею, / И, обходя моря и земли, / Глаголом жги сердца людей» [Пушкин 1948, 31].

точнославянской теории и в поэтической практике XVII в. «Что благороднее, чем поэзия? Ведь поэты — переводчики слов и помыслов Бога, они раскрывают их суть, учат людей священнодействию и богопоклонению: благодаря поэтам смертные научаются всякому добру. И потому поэты заслуженно пользуются великою любовью Богов», так писала киевская поэтесса «*Liber artis poeticae*» («Книга поэтического искусства», 1637) — самый ранний из известных ныне восточнославянских курсов поэтики и один из первых, прочитанных в Киево-Могилянской коллегии [Киевская поэтика 1637, 125—154]¹². Как видим, культивировавшаяся литературная теория так же, как западноевропейская и польская, высоко ставила поэзию как вид творческой деятельности.

В студенческих записях Симеона Полоцкого времени учебы в Киево-Могилянской коллегии присутствует определение поэзии, воспринимающееся как его поэтическое кредо: «...*nostra poetica nil aliud est nisi poema aut eloquium Dei ipsius est*» [РМСТ-1791, л. 9] («...наше поэтическое искусство есть ничто иное, как поэзия или изречение самого Бога»). Иными словами, поэт говорит языком Бога¹³. Это положение прямо соотносится с тем, что пишут европейские и польские теоретики XVII в.: «*Res est divina Poesis*» («Поэзия есть вещь божественная»; цит. по: [Сарновска-Темериуш 1973, 52]).

Таким образом, в эпоху барокко возобладала концепция теологизирующего поэта, сформулированная еще на заре европейского Возрождения. В трактате «Генеалогия языческих богов» (1350—1363) Боккаччо доводит сближение поэзии с теологией до уравнивания, в его интерпретации поэзия и есть теология и потому еще, что, как и Священное Писание, она требует истолкования.

В представлении Симеона поэт (и проповедник), творчеством своим воспитывающий добродетели, ближе всего стоит к Богу — он «апостольствует». Поэзия есть дело богоугодное, высочайшее духовное призвание. Как форма служения Богу, она учит, по словам Симеона, «заповѣди тощно соблюдать». И Сарбевский неоднократно повторял: общая цель поэзии — исправление недостатков мира, поучение — функция, которую должно исполнять каждое поэтическое произведение. Не случайно в XVII в. часто можно наблюдать явление, когда поэт выступает и как проповедник, наряду со стихами пишет проповеди. Такими поэтами-

¹² Текст поэтики опубликован в переводе с латинского языка на украинский [Киевская поэтика 1637, 125—154].

¹³ Сумароков в известном споре с Ломоносовым выступил против «риторства» и эстетической концепции поэзии как «языка Бога».

проповедниками были, к примеру, Лазарь Баранович, Симеон Полоцкий, Карион Истомина, Стефан Яворский, Феофан Прокопович.

Писательство осознается как высший вид духовной деятельности и как труд, которым автор оправдывает себя и свою жизнь перед Творцом. Показательно, что Димитрий Ростовский завещал положить свои черновые рукописи в гроб при его погребении [Нечаев 1849, 80—81] (при открытии мощей оказалось, что в гробу находятся истлевшие бумаги — остатки его сочинений)¹⁴.

Эпоха барокко — один из периодов всеобщего уважения и преклонения перед поэзией. Одно из 28 стихотворений Кариона Истомина, посвященных описанию в общих чертах «12 школьных обучений», «свободных наук» («Полис, си есть Град царства небеснаго», 1694), характеризует «поэтику» как науку о высокой, духовной поэзии:

Пиитика, стихотворство

Ирмосов, канон стройство.

Учашии пиитику

В мѣрѣ слогин и ногами

Каков ирмос в коей пѣсни

И кую вещь описати

Ся наука творение

творят стихи пѣсней клику

степеней счет и перстами.

вся подобны стихов вмѣстни,

числом писмен в слог кончати

к Богу ума¹⁵ смотрение

[Чуд-302, л. 17].

Гимнография — не что иное как поэтическая рефлексия на Священное Писание.

Провиденциальная мощь Библии, неисчерпаемость и глубина идей сделали ее книгой книг, в собеседовании с которой на протяжении двух тысячелетий развивается европейская культура. Сознание древнерусского книжника попало в мировоззренческое поле Библии с момента принятия Русью христианства (988)¹⁶. В истории усвоения и бытования библейских книг на Руси XVII в. — особо значимая эпоха. Вместе с возникновением регулярной книжной поэзии Библия, оставаясь самым авторитетным текстом православного предания, обретает новые формы, вводящие ее в рамки собственно литературного процесса. Кроме «Псал-

¹⁴ О писательском самосознании в эту эпоху см.: [Панченко 1973, 161—166].

¹⁵ Над строкой вписано *Творицу*.

¹⁶ До появления на Руси в 1499 г. первого полного библейского кодекса (Геннадиевская Библия) были известны отдельные библейские книги. Первое издание полной Библии у восточных славян осуществил Иван Федоров (Острог, 1581). В России впервые Библия была напечатана московским Печатным двором в 1663 г.

три рифмотворной» Симеона Полоцкого, появились стихотворные парафразы на тексты Нового Завета (Карион Истомина, Евфимий Чудовский), подписи к гравюрам на библейские темы (Симеон Полоцкий, Мардарий Хоников и др.).

В еще большей степени, чем в стихотворных переложениях и парафразах, выступавших всего лишь как прямое воспроизведение исходного текста, культуротворческая роль Библии проявилась в поэзии XVII в. Для стихотворцев, возделывавших новую для русской культуры ниву книжной поэзии, характерно широкое и свободное, внешне не мотивированное обращение к Библии не только как к тексту сакральному — книге о мироздании, книге универсальной морали, но и как высокому поэтическому образцу, открывающему пути для моделирования собственной поэтической системы и поэтического языка, источнику риторических средств для мифологического обряжения мира и создания сложных символических картин.

Библейские цитаты используются как отправная точка для риторического развертывания темы, как способ ее варьирования, как авторитетное суждение, как готовое обобщение, пригодное для конкретного случая. Направляя поэтическое мышление, Библия выполняет роль предтекста русской поэзии XVII в. Обращение к ее опыту через цитату или полуцитату, пересказ, аллюзию и реминисценцию, эпитаф, девиз (*leitma*, *motto*) ставит перед исследователем проблему интертекстуальности, изучения текста в тексте. Авторы не скрывали цитатности своего сознания; напротив, используя авторитет библейской цитаты в своем выступлении, они ссылались на источник непосредственно в тексте или в маргинальных пометах.

Интертекстуальная цитация при всем богатстве ее проявлений и значений несла ту же самую информацию и выполняла одну общую функцию: она устанавливала между произведением и Библией систему символических со-отражений. Попадая в интертекстуальный ареал, текст порождал возможность его прочтения в двух планах: кроме первого, наиболее доступного словесного смысла, с текстовой поверхности можно считать и значение символическое.

Интертекстуальные связи особым образом обустроивают художественное пространство, на котором возникают дополнительные, множющиеся смыслы произведения. Они образуются через систему сложных взаимодействий авторского текста и библейской цитаты. На переходах между ними ощущается конструкция, внутри которой возникают новые смысловые сцепления, связи, аллюзии, являющие собою нечто большее того, что есть в цитате и в авторском тексте. При сопоставлении разных

дискурсов — библейского и авторского — читателю, хорошо знающему Библию, в произведении открываются смыслы, не высказанные в слове, однако живущие в духовном пространстве произведения.

Порождающий эффект интертекстуальной цитации основан на том, что слово, по замечанию М. М. Бахтина, переходя из одного контекста в другой, «не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило» [Бахтин 1986, 270]. С участием Библии вырабатывался устойчивый запас готовых идей и форм, принадлежащих топике официальной идеологии и культуры¹⁷. Стихия риторики, вдохновляющаяся историческими примерами, аналогиями, параллелями, подключает тексты русской поэзии XVII в. к большим контекстам мировой истории, эти произведения насыщены легко узнаваемыми словами Священного Писания. Царевна Ирина Михайловна в соответствии с этимологией своего имени (мир) обращается к илсмяннику-царю с пожеланием: «Да мечы на рала будут прекованы, сулицы на серпы будут предѣланы» [Симеон 1953, 116] — строки воспроизводят известное библейское выражение: «И раскуют оружия своя на рала и сулица своя на сръпы» (Мих 4:3). Библейским контекстам панегирическая поэзия обязана высоким риторическим слогом и торжественным стилем, соответствовавшим эстетике придворного церемониала. Поэзия дает интересные и причудливые примеры барочных концептов, построенных на Библии, соединения античных мотивов с библейскими. Так, в «Гусли доброгласной» знак козерога из «небесного зодия», через который предстоит пройти царю-солнцу, толкуется со ссылкой на Библию: «В мѣстѣ десятомъ есть козелъ рогатый, / по горамъ скачюшь, власами богатый. / В Писании же козелъ знаменуетъ царя греческа, — Даниилъ сказуетъ» [Симеон 1953, 127] (ср.: Дан 8:21). Библейские мотивы, образы и сюжеты часто приходили к читателю в барочной форме (символическая графема, эмблема)¹⁸.

Художественный эксперимент, распространяющийся на уровень поэтики произведения, его формы, топика, осуществлялся на издревле знакомом для читателя материале Священного Писания, что примиряло с новым стилем. Мощная библейская струя, растворенная в текстах русского барокко, встретила с идущей от Средневековья традицией использования Библии не только в литургии, но и в литературе. Ситуация культурного резонанса замкнула движущиеся навстречу друг другу линии литературного развития.

¹⁷ См. раздел «Государственные идеалы и панегирическая топика».

¹⁸ См. главу «Поэзия изумления» и взаимодействие искусств».

Апологеты нового гуманитарного знания, осуществляя синтез веры и культуры, выводили Библию из рамок сугубо церковного употребления в художественное пространство искусства. Русская поэзия раннего Нового времени так же, как первые пьесы придворного театра с их библейским репертуаром, исполнявшиеся вне стен храма, способствовали ослаблению противостояния светской и духовной культуры. Тем самым Библия сыграла немаловажную роль в усвоении русской культурой привозного стиля литературного барокко и подготовке читателя к его восприятию.

Обращаясь по правилам риторики к библейскому опыту через цитаты (в широком смысле), текст, построенный по правилам риторики, испытывал его непосредственное воздействие, что обеспечивало богатство интертекстуальных связей. Именно в этом сказывалась открытость системы поэтики барокко. Зеркало русской поэзии, направленное на Библию, отразило безграничное разнообразие ее идей, топики, значений, образов.

Отношение к поэтической деятельности как к труду духовному, почтенному, благородному отчасти объясняет повальное увлечение в XVII в. стихотворством, доходившее до графоманства. Стихи пишут не только профессиональные поэты, но просто грамотные люди. Признание за поэзией божественной сущности обусловило в значительной степени и то обстоятельство, что среди поэтов было в то время так много монахов и, напротив, среди монахов — немало поэтов¹⁹. Сохранившиеся в рукописях акrostихи увековечили и донесли до нас имена их создателей, среди них — архимандриты Ново-Иерусалимского монастыря Никанор и Герман, дьякон Иоанникий, иеродиаконы Герасим Парфенович и Дамаскин, поэт, богослов, историк и музыковед, монах Тихон Макарьевский [Муз-1372, л. 4—4 об.]²⁰, ориентировавшийся на традиции Ново-Иерусалимской школы поэзии, и некий «Петр Попов»²¹. Как стихотворца представляют стихи хранителя домового церкви русских царей в

¹⁹ В новую культурную эпоху поэзия перемещается в систему иных ценностей. В. Н. Татищев, запечатлевший характерное для его времени бурное увлечение нарождавшегося русского дворянства науками светского политеза, которые прививались в России под влиянием образа жизни, ориентированного на привычки западноевропейской аристократии и насаждаемого петровскими ассамблеями, включал поэзию в комплекс дисциплин, объединяемых понятием «сшегольские науки». Сюда, наряду с занятием стихотворством, отнесены также музицирование, танцы, умение скакать на лошади, рисовать («Разговор двух приятелей о пользе науки и училищах») [Татищев 1979, 92].

²⁰ Акrostих «Трудился о сем монах Тихон Макарьевский» читается в ряде рукописей, см.: [Буланин, Ромодановская 2004, 38].

²¹ Стихи о тесном и просторном пути с акrostихом: «Трудом Петра Попова сие изложися» [Тих-43, л. 2—2 об.].

Кремле «Вирши избранныя от презвитера Иоанна, / Благовещенска собора ключаря избранна» [Q.XIV.11, л. 55—58]. Читающееся в нотированном сборнике кантов песнопение («Песнь Господеви о покорении иноплемennых язык») с акrostихом «Василий» [Q.XIV.25, л. 20 об.] указывает, возможно, на авторство композитора Василия Титова. Акrostихи позволяют расширить круг книжников, усвоивших отдельные приемы, ассоциирующиеся с игровой поэтикой барокко.

Известно, что в последней четверти XVII в. со стихотворными орациями по случаю церковных праздников к патриархам приходили иеромонахи московских монастырей. Такая практика объясняется тем, что не только в стенах школы культивируется риторическое искусство, оно пустило корни и в среде московского духовенства (см.: [Писарев 1991, 207; Прил. 58—61]).

Поэзия и науки тривиума

Интенсивное развитие восточнославянской поэзии, наблюдающееся в XVII в., тесно связано с системой школьного образования, которая насаждалась в это время сначала на землях Украины и Белоруссии, а в конце столетия и в России. Созданные для успешного противостояния католической пропаганде, православные «братские школы» и крупнейший центр просвещения восточных славян — Киево-Могилянская коллегия эмигрировали систему образования из иезуитских училищ, западноевропейских и польских академий (университетов), программой которых предусматривалось изучение риторики и поэтики в сочетании с практическими занятиями по привитию навыков писания стихов, пьес, речей. Овладение науками тривиума (грамматика, риторика, диалектика), которые составляли первый раздел «семи свободных художеств», «считалось необходимым условием вероучения и благочестия», а также литературного творчества, «всей художественной программы барокко» [Робинсон 1984, 116—117]. Эти идеи стали проникать в Россию на рубеже XVI—XVII вв. вместе с распространением здесь учения о «семи свободных художествах»²²

²² Учение о «семи свободных художествах» излагалось в «Сказании о седми свободных художествах», переведенном на Руси в конце XVI — начале XVII в., в трактате Н. Спафария «Книга избранная вкратце о девятих мусах и о седмих свободных художествах» (1672), в пьесе «Действо о семи свободных науках» (начало XVIII в.). У Симеона Полоцкого есть стихи «Siedm nauk wyzwolonych» [РМСТ-1800, л. 116]. Библиографию работ, посвященных учению о «семи свободных художествах» см.: [Успенский 1988, 220]. В библиотеке Симеона По-

и с появлением кодифицированной риторики, выступающей в виде учебника²³.

К тому времени в Европе старая система «свободных искусств» пережила кризис, результатом чего явилось вычленение поэтики как особой дисциплины из состава тривиума. Если в античности стихотворство не входило в практику риторических упражнений, ибо тогда считали, что «ораторами становятся, но поэтами — рождаются» [Гаспаров 1986, 94], то в последующие эпохи (в Европе начиная со Средневековья, а в России — с XVII в.) искусству слагать стихи стали обучать в классной комнате. Важно подчеркнуть, что процесс этот шел рука об руку с изучением грамматики, риторики²⁴, латинского и польского языков.

В практике школьного преподавания того времени предметы поэтика и риторика были преемственно связаны между собой, причем поэтические штудии предшествовали занятиям риторикой. В Киево-Могилянской коллегии курс обучения, рассчитанный на 12 лет, состоял из восьми классов: четыре низших — фара, инфима, грамматика и синтаксима; пиитика и риторика преподавались в двух средних; философия и богословие изучались в двух высших — университетских классах [Хижняк 1981].

Для развития поэзии существенное значение имело то, что преподавание велось на латинском языке, который открыл перед молодой восточнославянской интеллигенцией мир классической и новолатинской поэзии²⁵. Как образцовых авторов, достойных подражания, в поэтиках ци-

лоцкого — Сильвестра Медведева имелся латинский компендиум по предметам, преподававшимся в европейских университетах: *Bilstenius I. Syntagma Philippo-Ramaeum artium liberalium...* Basileae, 1588 [БМСТ / ин. 1475]. Кроме наук тривиума и квадривиума, в школьную систему входят архитектура, этика, экономика, политика, полемика, история, физика, медицина. На переплетном листе компендиума — владельческая запись: «Сочинение свободных художеств. Латиногреческая с еврейским. Силвестра Медведева». На об. перепл. листа: «Andreas Janowsky»; описание издания см.: [Хипписли 2005, 35—36].

²³ Первая русская «Риторика» (1617—1619), приписываемая вологодскому епископу Макарию и восходящая к латинской «Риторике» Филиппа Меланхтона, принадлежит добарочному этапу риторической традиции (публикацию текста см.: [Лахманн 1980]; см. также исследование [Лахманн 1989, 149—169; 2001, 45—85]).

²⁴ О соотношении грамматики, риторики, поэтики в античности и средние века, об искусстве поэзии как соединении риторики и музыки см.: [Гаспаров 1986, 91—169; Евдокимова 1990, 14—60].

²⁵ Кроме того, в Киево-Могилянской коллегии изучались греческий, польский, «славянский» книжный языки.

тировали М. К. Сарбевского, Б. Бавхузия, Г. Буханана, Г. Гуго, Д. Оуэна. К примеру, больше трех листов из восьми в записях Симеона Полоцкого «*Commendatio brevis Poeticae*» (1646) посвящены теории эпиграммы по Я. Понтану, подчеркивающей значение жанра как квинтэссенции *argutio* (словесного остроумия), с примерами из Марциала, Вергилия, Бавхузия и Сарбевского [РМСТ-1791, л. 13 об. — 16 об.].

Основным пособием для стихотворцев служил латинский Альвар, представляющий собой грамматику с руководством, как писать стихи²⁶; книга имелась в библиотеке Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева, у Елифания Славинецкого и Евфимия Чудовского, у новоиерусалимского поэта Германа.

В московской Славяно-греко-латинской академии при ее основании (1687) курс обучения состоял из пяти предметов: грамматика преподавалась в первых трех классах (инфима, медиа, супрема — низший, средний, высший), пиитика — в четвертом, риторика — в пятом. По первоначальному плану предполагалось обучение студентов латинскому, греческому языкам, но польский не изучался. В первых четырех классах братья Лихуды вели занятия, включая грамматику и пиитику, на греческом языке, остальные предметы читали на греческом и латинском языках. Однако преподавание латыни вскоре было запрещено и вызвало отставку Лихудов, изучение ее возобновилось в начале XVIII в. с назначением ректором Академии Стефана Яворского, выученика и бывшего префекта Киево-Могилянской коллегии [Смирнов 1855].

Составляя лишь одну из «провинций» всеобъемлющего «царства риторики» [Аверинцев 1977, 228], поэтика сама по себе не могла научить стихотворному искусству. Для этого необходимо активное владение словом, что достигалось риторическими упражнениями. Именно риторика способна дать поэзии мощь и стройность. О смежности обеих дисциплин свидетельствует и состав учебных пособий, подготовленных в Киево-Могилянской коллегии и московской Славяно-греко-латинской академии: в первой части в них излагается поэтика, во второй — риторика [Стратий 1982, № 11, 152, 158]. Единство двух наук теоретически обосновывалось тем, что «поэт очень близок к оратору. И поэт, и оратор имеют дело с материей одинаково значительной, безбрежной, всеохватывающей. Все это слишком тесно прилегает одно к другому, чтобы можно было разделять поэтов и ораторов» [Киевская поэтика 1637, 127].

²⁶ Учебник португальского иезуита Эмануэля Альвара (Alvarez) «*De institutione grammatica, Libri tres*», впервые опубликованный в 1572 г., стал с конца XVI в. основным учебником латыни.

Творчество поэтов, прошедших школьную выучку, уже у самых своих истоков было тесно связано с риторической культурой. Связь эта знаменательным образом проявилась в том, что поэты сами преподавали риторiku, выступали в защиту гуманитарных наук из состава тривиума, писали труды по риторике и поэтике. Симеон Полоцкий преподавал «свободные науки» молодым подьячим Тайного приказа в Москве «в Спасском монастыре, что за Иконным рядом». Сильвестр Медведев, возобновивший после перерыва занятия в заиконоспасской школе, читал грамматику и «словесное учение» (риторику). Учительствуя в школе Медведева, Карион Истомина вел грамматику. Стефан Яворский преподавал среди прочих предметов в Киево-Могилянской коллегии и риторiku. Ему принадлежит также сочинение «Риторическая рука» (1705) [Стефан Яворский 1878], в которой пять частей риторики уподоблены пальцам руки. Позднее Феофан Прокопович, будучи профессором и ректором того же учебного заведения, прочитал там курсы лекций по поэтике (1705) [Феофан Прокопович 1961, 229—455] и риторике (1706—1707)²⁷. Евфимию Чудовскому приписывается рассуждение о значении риторики и других гуманитарных наук (1684—1685), которое начинается так: «Вопроси некто человек, муж, глаголя: учитися ли нам полезнее грамматики, риторики, философии и теологии и стихотворному художеству и отсюда познавати божественныя писания, или, и не учася сим хитростем, в простоте Богу угождати и от чтения разум святых писаний познавати?»²⁸. На риторике воспитывались в XVIII в. Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов — выученики Славяно-греко-латинской академии. Они повторяли и развивали положение представителей русского барокко о том, что совершенствование литературной культуры достигается заботой «о грамматике доброй и исправной», «о Лексиконе полном» и «о Реторике и Стихотворной науке (...)» [Тредиаковский 1849, 259—260]. Ломоносова как поэта-ритора характеризуют не только его оды, но также труды по риторике («Краткое руководство к красноречию») и поэтике («Письмо о правилах российского стихотворства»).

Тут уместно указать на принципиальное различие, лежащее в основе представлений о порождении текста, с одной стороны, у поэтов, воспитанных на риторике и писавших на книжном «славянском» языке, с другой — у представителей раннего старообрядчества, писателей-традиционалистов, отстаивавших в качестве литературной нормы просторечие (см.: [Робинсон

²⁷ Издание риторики Феофана Прокоповича в переводе на украинский язык (без 9-й книги) см.: [Феофан Прокопович 1979]. Издание оригинального текста на латинском языке см.: [Феофан Прокопович 1982].

²⁸ Библиографию работ об этом сочинении см.: [Успенский 1988, 220].

1984, 118—119; Успенский 1988, 208—224]). К периоду никоновских реформ относится широкая полемика о статусе риторики, в которой вождь раскола Аввакум вместе с единомышленниками-«старолюбцами» Епифанием, Федором, Авраамием заняли радикальную антириторическую позицию. Они выступили с резким протестом против риторики и всего комплекса гуманитарных наук, осуждая их как «внешнюю мудрость». Новации в области образования и культуры, вводимые в жизнь идеологами церковной реформы, просвещенными грамматистами и риторам, оказались предметом споров, ставших составной частью общей религиозно-политической полемики о вере «старой» и «новой». Аввакум заявлял определенно: «...ритор и философ не может быть христианин». Он увещевал Ф. М. Ртищеву: «...возлюби зватися христианином, якоже и есть, нежели литором слыть (...). Лутче тебе быть с сею простотою, да почитет в тебе Христос, нежели от риторства аггелом слыть без Христа. Простота, государь, о Христе с любою созидает, а разум от риторства кичит». Здесь же: «Внимати подобает гонящим философию, диалектику и риторiku» (цит. по: [Демкова 1974, 388—389]). Весьма выразительно наставлял Аввакум одну из своих духовных дочерей: «Евдокея, Евдокея, почто гордаго беса не отринешь от себя? Высокие науки исчешь, от нея же падают богом неокормлени, яко листвие (...). Дурька, дурька, дурищо! На что тебе, вороне, высокие хоромы? Граматику и риторiku Васильев, и Златоустов, и Афанасьев (Василия Великого, Иоанна Златоуста и Афанасия Александрийского. — Л. С.) разум обдержал (воспринял, использовал — Л. С.). К тому же и диалектик, и философию, и что потребно, — то в церковь взяли, а что непотребно, — то под гору лопатою сбросили (...). Ай, девка! Нет, полно, меня при тебе близко, я бы тебе ощипал волосье за грамматику ту» («Письмо двум девам»; цит. по: [Аввакум 1979, 227—228]). В представлениях Аввакума и его единомышленников, выразивших народную точку зрения на проблемы просвещения, «свободные науки» (грамматика, риторика, диалектика, философия) — всего лишь внешняя мудрость, которой они противопоставили истинную веру: «И яко не внешняя премудрость пользуеть церковь, но чистая вера и простота рыбарская» (Аввакум, «Писанейце» боярину Ф. М. Ртищеву; цит. по: [Демкова 1974, 388]).

Из пустозерской «земляной тюрьмы» Аввакум заклинал: «Не ищите риторики и философии, ни красноречия, но здравым истинным глаголом последующе, поживите (...). Да и вси святии нас научают, яко риторство и философство — внешняя блядь, свойственна огню негасимому. (От того бо раждается гордость, мати пагубе» (цит. по: [РИБ 1927, 547—548]). Уподобляя себя апостолу Павлу, Аввакум признавался в Житии: «...не учен диалектики и риторики и философии, а разум Христов в себе

имам, яко ж и апостол глаголет: аще и невежда словом, но не разумом» (цит. по: [Робинсон 1963, 172]). Его высказывания перекликаются с тем, что писал еще в первой трети XVI в. старец Филофей, автор теории «Москва — Третий Рим»: «...я деревенщина, учился лишь грамоте, а эллинским мудростям не учен, ораторских астрономов не читывал, да и с мудрыми философами в беседе не бывал; учусь лишь книгам благодатного Закона» (цит. по: [ПЛДР 1984, 443]).

Грамматике, риторике, диалектике, философии как «внешней мудрости» Аввакум и его единомышленники противопоставили истинную веру. Отказ от «высоких наук», исходящий из среды демократических писателей, имеет корни в старой образовательной системе, ориентированной не на активное пользование книжным (церковнославянским) языком в целях создания новых текстов, а на то, чтобы обеспечить правильное понимание канонических текстов, постижение их «целого ума». «Восточнославянская языковая культура, по словам Р. Лахманн, в самом начале своего возникновения примкнула к византийской риторической традиции, но эта традиция, в отличие от латинской, не способствовала в восточнославянском контексте ни развитию риторики как учения, ни созданию школьных учебников. Таким образом, древнерусская письменность, упрощенно говоря, ориентировалась на тексты в их парадигматической функции, а не основывалась на правилах, отражавших их порождение» [Лахманн 1989, 149].

Грамматика и риторика встречают протест со стороны ранних старообрядцев как науки, которые задают «правила порождения текста — при этом любого текста на данном языке, независимо от его содержания». Позволяя «манипулировать смыслом — и тем самым моделировать мир» [Успенский 1988, 216], словесные науки нарушают единичность истины («погубляют разум»), предопределяют возможность двоемыслия и наполнения текста еретическим содержанием. Аввакум и его ближайшие приверженцы исключали возможность изменения текста и принцип многозначности, допускающий одновременно несколько параллельных интерпретаций в различных направлениях. В их представлении текст является откровением, постигаемым мистическим восприятием, а не логическим разумом. Апологеты же гуманитарного знания, барочные полигисторы — Симеон Полоцкий и писатели его круга — подчеркивали в тексте его логическую структуру, обосновывали и утверждали своей творческой практикой принципиальную многозначность слова, свободу контекстуальных связей, десакрализацию грамматических форм²⁹. Такой

²⁹ Об отношении традиционалистов и новаторов к глагольным формам см.: [Матхаузерова 1976, 115—122; Живов, Успенский 1986, 259—279].

подход позволил Симеону Полоцкому перевести Псалтырь в стихи «красногласно». Он нарушил догматический текст, предпочитая логическую и эстетическую функцию культовой. Симеон Полоцкий отличал смысл (разум) и выражение (речение). Он признавал возможность сохранения одинакового смысла при изменении слов. С него «начинается русская поэзия как развернутая деятельность ума и интеллекта» [Матхаузерова 1968а, 26].

Отношение к риторике, полагающее границу между традиционалистами и их оппонентами³⁰, — следствие их приверженности разным мировоззренческим, художественным и эстетическим концепциям. Но, естественно, отрицание ранними старообрядцами риторики не означает, что их творчество находится вне традиции риторики. Все писатели вплоть до рубежа XVIII—XIX вв., как уже говорилось, создавали риторическую литературу независимо от того, знали ли они правила риторики. Риторика оставляла возможности для творчества, которое от риторики отказывалось. Ведь риторика есть принцип отношения к слову и миру, и «выпасть» из него невозможно. По словам А. В. Михайлова, «как бы ни противопоставлял протопоп Аввакум “красноречию” — “просторечие”, а “глаголам высокословным” — “смирennemудрие”, для него неизбежно пользоваться и риторическими приемами, и общими местами, поскольку это сложившийся и “готовый” язык традиционной культуры, и только внутри мира риторической искусности может поселиться безыскусность и может происходить прорыв к непосредственности. Творчество протопopa Аввакума попадает в поле барочного резонанса, разделяя с западной культурой самые общие принципы морально-риторической эстетики» [Михайлов 1994, 349] (курсив автора. — А. С.).

Демократические писатели на раннем этапе движения раскола отвергали ту часть риторической традиции, которая основана на риторическом учении и кодифицированной риторике с ее правилами порождения текста, в том числе поэтического. А именно в этой западнолатинской риторической традиции была укоренена стихотворная культура, принесенная в Россию Симеоном Полоцким. По-видимому, неприятие ранними старообрядцами риторики и грамматики объясняет отсутствие в их творчестве силлабической поэзии. Стихи расколуучителей Аввакума [Панченко 1979, 300—308], Авраамия и Евфросина находятся вне нового господствующего направления русской силлабической поэзии второй половины XVII — начала XVIII в. Эти стихи, ориентированные одно-

³⁰ Сопоставление взглядов Аввакума и Симеона Полоцкого на риторику см. также: [Лахманн 1978, 279—298; 1987, 133—136; Уленбрух 1979, 37—52].

временно (часто в пределах одного произведения) на архаические традиции народного стиха (раешник, тоника) и книжные вирши (неравносложие), отражают тенденцию скорее эклектическую, чем «синтетическую» (ср.: [Панченко 1973, 98—101]).

Гуманитарные науки в срочном порядке понадобились старообрядцам следующего поколения для дальнейшей борьбы с церковно-государственной идеологией, выступавшей во все более организованной, риторически и грамматически оснащенной форме. Известные расколочители братья Денисовы, отступив от заветов Аввакума, основали в начале XVIII в. в Выго-Лексинской пустыни первые на русском старообрядческом Севере школы риторики. Старший из братьев — Андрей, прошел выучку в Киево-Могилянской академии, где слушал курсы риторики и поэтики, он передал свои знания младшему Семену, штудировавшему также словесные науки самостоятельно, и Мануилу Петрову, которые составили из всех известных трудов по риторике обширную компиляцию — так называемую Поморскую риторику. В ее состав вошли «в больших объемах Риторика Софрония Лихуда, Козьмы, Стефана Яворского, Феофана Прокоповича, Андрея Белобоцкого (Риторика Раймунда Люллия), Георгия Даниловского» [Понырко 1981, 159].

Вполне закономерно, что в результате усвоения риторики и обращения к книжному (церковнославянскому) языку как литературному на Выгу впервые в старообрядческой среде завелось силлабическое стихотворство. Андрею Денисову принадлежат равносложные вирши «Увеселение есть юноши премудрость». Его брат Семен написал силлабические стихи к «Истории об отцах и страдальцах соловецких» [Понырко 1974, 276—277] и сделал стихотворные вставки в «Винограде Российском» [Салливан 1968, 27—48]. Сохранились анонимные вирши и других выговских стихотворцев-силлабиков.

Выговское силлабическое стихотворство примкнуло к традициям поэтической школы, основанной в России Симеоном Полоцким. Справедливо отмечено, что «в отличие от раннего старообрядчества эстетическое кредо силлабиков и выго-лексинских писателей мало разнятся между собой», что «лиц, которых старообрядческие деятели считали первейшими своими противниками в области догматики и богословия, они одновременно могли бы назвать своими главными литературными учителями» [Понырко 1974, 275].

И дело не только в прямой преемственности (выговцы переписывали стихи Симеона, были знакомы со стихами Стефана Яворского). Теоретические основы творчества тех и других так или иначе восходили к одним и тем же источникам. Выговская Риторика-свод основана на более ран-

них общерусских трудах, которые, в свою очередь, включили многовековой международной теоретический опыт.

Ситуация в деле просвещения и культуры на Выгу в первой трети XVIII в. типологически сходна с той, которая наблюдалась столетием раньше, когда украинская и белорусская интеллигенция, отрицая католицизм, завела школы по образцу латинских. Она сделала это, несмотря на то, что в сфере догматики католики и отчасти униаты были для нее принципиальными антагонистами, точно так же, как впоследствии для старообрядцев таким непримиримым противником стала государственная церковь.

Принадлежность восточнославянской, в том числе русской, поэзии XVII в. к словесности риторического типа определены многие черты ее художественного облика. Именно потому, что поэзия имела коренные связи с риторикой, в ней устанавливаются переключки с художественными явлениями, свойственными разным литературным эпохам. Репрезентативные для барокко темы и ключевые мотивы преходящести жизни — *vanitas vanitatum, memento mori, ubi sunt* — культивировались и в Средневековье, к примеру, в лирике Григория Назианзина. Практика стихотворных переложений библейских книг, активизировавшаяся в эпоху барокко, существовала уже у христианских поэтов IV—X вв. Популярный в XVII в. жанр стихотворной надписи на предметах известен издревле. Такая специфическая художественная форма, как элогиум, ведет свое начало из Древнего Рима. Барокко питало интерес, свойственный и Средневековью, к словесным фигурам, этимологическому толкованию имени и другим формальным приемам.

Со Средневековьем барокко роднит символично-аллегорическое видение мира. Детерминированные умонастроением барокко остроумие и концептизм, пристрастие к раритетам и курьезам, всему «чудесному», «невероятному», к ученой экзотике также не являются исключительной привилегией барочных мастеров. Как отмечает С. С. Аверинцев, «над ранневизантийской литературой (и, шире, над литературой раннего средневековья) господствует фундаментальный поэтический принцип “пара-болы” и “пара-фразы”. Он связан со столь же фундаментальным мировоззренческим принципом “пара-докса”, средневековая же эстетика парадокса — “плод синтеза, сопрягавшего разнородное”» [Аверинцев 1977, 144—145]. Барокко «через голову Ренессанса» возродило «ранневизантийскую моду на иероглифическую “премудрость” в философском осмыслении» [Там же, 121]³¹.

³¹ Об обращении барокко к ранневизантийскому наследию см. также замечание [Аверинцев 1977, 268—269, прим. 56].

Мировоззренческо-стилевые основы восточнославянской поэзии барокко, в том числе и русской XVII в., формировались внутри риторической традиции под воздействием художественного опыта не только польской, но и новолатинской литературы, вобравшей наследие Средневековья. Риторика, влияние которой простиралось на большую историческую глубину, соединила разные пласты историко-культурного развития, предопределила обращение последующих эпох к культурному опыту предыдущих. Русская поэзия XVII в., поставленная на фундамент риторики, приобщилась тем самым к многовековому общеевропейскому литературному наследию. Проблема диалектического соотношения барокко и Средневековья сквозной темой проходит через настоящую работу, к ней мы еще не раз вернемся. Теперь же нельзя обойти молчанием такой вопрос, как роль риторики в передаче античной традиции и формировании нового для русской литературы восприятия античности как культурной условности.

Античность как культурная условность

Для России, не затронутой Ренессансом, особое значение имело более широкое и качественно иное, чем прежде, обращение к античности. Общепризнанно, что увлечение античной мифологией и использование ее в сочетании с мифологией христианской является характерным признаком культуры барокко. Мартин Опиц, поэт немецкого барокко, весьма выразительно высказывался о том, что имена языческих богов, такие, как Юпитер, Орфей, Феб, Диана и так далее, «неотделимы от поэзии», «известные поэты их употребляли, не оскорбляя при этом своей религии» [Манифесты 1980, 487, 449].

Не менее известно, что к античности обращались и Средние века, и Ренессанс, и классицизм, и романтизм, и реализм. Поэтому, чтобы установить и понять разницу в отношении к античности в каждую из эпох, необходимо выявить специфику функционирования античного наследия в различных художественных системах. Именно так ставил вопрос чешский славист Ф. Вольман: «...гуманизм — и, разумеется, ренессанс — употребляют мифологические символы, главным образом античные, чтобы использовать классическое искусство в борьбе против догматизма и объяснить реальный мир, барокко же мифологизирует реальность с помощью символики античной, но также в большой степени и иудейско-христианской» [Вольман 1966, 308].

Культура Возрождения стремилась переработать и примирить духовные ценности античного (языческого) и христианского миров в гума-

нистическом синтезе своего антропоцентрического идеала. Культура же барокко пропустила этот синтез сквозь фильтр идеологической контрреформации. В новом динамическом соотношении античности отводилась роль поэтического инструментария, обслуживавшего интересы и идеалы «очищаемого» и возрождаемого христианства.

На славянской почве за ассимиляцию греческо-латинского фонда художественных средств выступал польский теоретик барокко М. К. Сарбевский. Рекомендую в качестве образца языческих лириков, он, тем не менее, советует не уклоняться от христианской ортодоксии: «поэту христианскому» надлежит брать из античного наследия лишь то, «что не противоречит учению наисвятейшей из религий, от которого ему ни на волос нельзя отступить, если он хочет быть популярным» [Сарбевский 1958, 82]. Сам Сарбевский учит поэтов на примерах из произведений Гомера и Вергилия, Сенеки и Марциала, Пиндара и Горация, Овидия.

Античные реминисценции, осмысленные в духе новых веяний, проникли в восточнославянский мир вместе с первыми барочными инфльтрациями, с развитием школьного образования и просвещения. В украинской поэзии античные персонажи, мотивы и образы встречаются уже в стихах Дамиана Наливайко (конец XVI — начало XVII в.), затем — Кассиана Саковича («Вирши на жалосный погреб...», 1622) и в особенности широко — в похвальной поэме «фундатору» Киево-Могилянской коллегии Петру Могиле — «Евхаристирион» (1632), обе части которой «Геликон и «Парнас» автор Софроний Почаский заселил персонажами античного Олимпа (см.: [Мазилу 1983, 157—173]).

Позднее Симеон Полоцкий перенес их в русскую поэзию. Но в русской культурной среде адаптация античности осложнялась отсутствием почти до конца XVII в. регулярного образования. Только в 1725 г. Петр Великий санкционировал перевод и издание свода древнегреческих мифов — «Аполлодора, грамматика Афинейского, Библиотеки, или о богах». Здесь необходима оговорка. С элементами античной культуры Древняя Русь начала знакомиться уже в первые века после принятия христианства (см.: [Буланин 1991]). Однако характерно, что античное язычество воспринималось вплоть до XVII в. «как религия, а не как культурная условность, имеющая лишь аллегорическое значение» [Живов, Успенский 1984, 211]. И в этом своем качестве оно вызывало неприязнь, отталкивание, отрицание. Даже первый «западник» в Московской Руси высокообразованный Максим Грек (XVI в.), который несколько лет дышал воздухом итальянского Возрождения, вращался в гуманистических кругах, сотрудничал с видными эллинистами и своими переводами открывал русскому читателю мир греко-римской культуры, признался

все же, что он отрекся «гнилых басней и учений моих прародителей еллинех», так как эллины, хотя и были умудрены «человеческою премудростью», все же остались непричастны «благости Святого Духа», отчего «премногоблудшия помыслы своими и бесовскими кознями прелщаеми многообразно» («Послание о сказаниях античной мифологии»; цит. по: [Ржига 1935, 101—105]).

Еще в 1665 г. участники голландского посольства в Россию вопрошали дьяка Посольского приказа Лукиана Тимофеевича Голосова, хорошо говорившего по-латыни: «Как же так получилось, что русские приняли греческую веру, но не приняли их муз?» [Витсен 1996, 164].

Полноправное гражданство античность получила в России в период раннего Нового времени вместе с появлением здесь привозного, заимствованного барокко. Ее популяризации способствовали ученые трактаты Н. Спафария «Арифмология», «Книга о сивиллах», «Книга иероглифическая» [Спафарий 1978, 17—18], а также риторики и поэтики. Соотечественники Максима Грека братья Лихуды, получившие образование в Италии, иллюстрировали риторические приемы примерами из античной литературы. Начиная с творчества Симеона Полоцкого, легализованная античность вошла в поэзию на правах культурной условности. Конечно, в это время античность осваивалась не во всей своей историко-культурной целостности. Еще долгое время, даже и в XVIII в., античность оставалась предметом школьных и кабинетных литературно-исторических штудий, предметом собственно риторического знания. Она служила благодатным материалом для риторического *inventio* (изобретения) и использовалась как источник мифологических реалий, сюжетов, поэтических образов, декоративных украшений, способных не только возвеличить прославляемую персону, но и вызвать восхищенное удивление ученой эрудицией автора — все это предопределило включение антично-мифологического антуража в панегирический дискурс. Прикосновения к античности, хотя они и характеризуются на данном этапе частностью и дробностью заимствований, обновляли облик русской литературы.

Восприятие античного наследия не было у русских поэтов XVII в. однотипно-однозначным. По отношению к художественному принципу антиквизации в русской поэзии отчетливо выявляются две линии — более интенсивная и умеренно-сдержанная. Особая склонность к использованию антично-мифологических мотивов и реминисценций характерна для авторов, получивших образование общеевропейского типа с семью свободными науками, приобщавшими к наследию античности в курсах диалектики, философии, риторики и поэтики. К достоянию клас-

сической древности охотно обращались Симеон Полоцкий и Ян-Андрей Белобочкий — поэты, связанные к тому же с традициями новолатинской и польской литератур. В исключительно богатой для своего времени библиотеке Симеона Полоцкого — Сильвестра Медведева имелось немало европейских изданий античных авторов³².

Симеона не смущает языческая древность. Он высказал принципиальный взгляд на возможность и даже необходимость извлечения идейно-эстетической и познавательной пользы из культурного опыта античности: «...римстии учителя не вси суть отметни, тѣх бо точию не приемлем, иже противная благочестию писаша. Не возбраняет же нам церковь и от чюждых писании ползы восприимати (...). Многая обрящем (...) от еллинских философов, риторов и пиит и историков написанная на ползу православных. И за то не отместутся, но с любовию приемлема суть» («Послание ко бывшему патриарху Никону, обхуждающему чрез писание си книгу, именуемую Меч духовный» [F.XVII.83, л. 179 об. — 180]).

Мысль о пользе для христианина языческой мудрости, хотя и не была вполне оригинальной (она высказывалась, например, уже Григорием Богословом в надгробном слове Василию Кесарийскому, откуда стала известна Максиму Греку), все же имела немаловажное значение для воспитания у представителей традиционного культурного сознания нового, заинтересованного отношения к античности.

С благоговейным почтением Симеон отзывался об Аристотеле как о «корифее» и «предводителе любомудрых» [Син-130, л. 236 об.]. С античностью соотнесены многие его ранние польские и польско-латинские стихи с упоминаниями парнасских муз, золотого Феба, кровавого Марса

³² Часть из них сохранилась до нашего времени в составе Библиотеки Московской Синодальной типографии (РГАДА): *Аристотель*. Органон (1559) [БМСТ/ин. 1657], *Политика* (1605) [БМСТ/ин. 2492]; *Вергилий*. Собр. соч. (*Opera omnia*, 1618) [БМСТ/ин. 1268], *Энеида* (1590) [БМСТ/ин. 2807]; *Катон*, *Варрон*. Сельское хозяйство (1595) [БМСТ/ин. 2179]; *Ливий*. Римская история от основания города [БМСТ/ин. 1531]; *Овидий*. *Метаморфозы* (1638) [БМСТ/ин. 2735, 2736]; *Фасты* — [БМСТ/ин. 2122], *Тристии* (1674) [БМСТ/ин. 1685, 1686], *Понтийские послания* (1639) [БМСТ/ин. 1687]; *Плавт*. *Комедии* (1617) [БМСТ/ин. 2029, 2030]; *Плиний Старший*. *Естественная история* (1635) [БМСТ/ин. 2120]; *Саллюстий*. *Заговор Катилины и война с Югуртой* (1571) [БМСТ/ин. 1530]; *Сенека*. *Трагедии* [БМСТ/ин. 2143]; *Теренций*. *Пьесы* [БМСТ/ин. 1691]; *Трог Помпей*. *История* (в сокращенном изложении Юстина, ок. VII в. н. э.: *Justini historici de Trogo Pompejo historia*, 1593) [БМСТ/ин. 1534]; *Цицерон*. Собр. соч. (*Opera omnia*, 1616) [БМСТ/ин. 1248, 1249, 1250], *Книги о дружбе* (1606) [БМСТ/ин. 2512], *Письма* (1554, 1632) [БМСТ/ин. 2052, 2053]. Описание названных изданий см.: [Хипписли 2005].

и Беллоны, Дианы, Вакха, Венеры, Купидона. Античные персонажи, прежде чем стать непременным атрибутом оды русского классицизма XVIII в., поселились сначала на страницах поэзии восточнославянского барокко. Симеона интересуют античные мифы как источник знания о мире, которое он популяризирует в своих стихах «Ремесла ручные, но почтенные», «8 чудес света», «4 вещи наисильнейшие», «4 части дня», «Век золотой», «Вновь обретенные вещи» и др. [РМСТ-1800, л. 116 и сл.]. Вместе с тем музы, античные боги и герои — символ языческих времен, представители мира, который перестал существовать с рождением Христа, — поставлены поэтом на службу моральным ценностям христианства и используются как большая метафора. В стихотворении «Защищая цезаря и его судьбу» («Caesarem defens et fortuna eius») Сцилла и Харибда превращаются в символ губительных страстей, и только тому дано миновать их в плавании по морю жизни, кто живет с Христом в сердце [РМСТ-1800, л. 138]. В стихотворении «Наслаждение» («Roskosz» [РМСТ-1800, л. 133]) поэт пересказывает миф о сиренах, своим сладким пением заманивающих мореплавателей в пасть Сциллы. Так же губительна для христианина роскошь — то «сирены вторые». Одиссей (у Симеона — Геркулес) спасся тем, что приказал привязать себя к мачте. Христианину же «крест Христов мачта есть».

В Москве античная мифология (персонажи, знаки зодиака) приняла на себя основную панегирическую функцию — в соответствии с основной направленностью русского барокко. Патриарх сравнивается с Атлантом: «Легчае Атлант утружден бывает, / иже плещима небо подпирает, / Неже кто бремя носит пастьерское: / сему бо едва есть ино точное» («Приветство новоизбранному патриарху» [Син-287, л. 413]). Поэт любит сравнивать русских царей с правителями Древнего мира, оправдывая развернутые параллелизации тем, что и «во царѣх паганских, глаголю то смѣло, / христианска бѣ благодсть, православных дѣло» [Син-287, л. 595 об.].

Во всем блеске антично-мифологическая эрудиция Симеона проявилась в поэме «Орел Российский» (1667), где фигурируют музы под предводительством Аполлона, знаки зодиака, миф о Фаэтоне и нимфе Эхо. Античность использована как источник риторической разработки панегирической темы. Автор окружает Россию необычайно расширившейся мифологической картиной мироздания, где действуют «златовласый Титан» и повелитель ветров Эол, где Нептуну поставлен престол, а Геркулес полагает предел славе русского монарха «во морѣ», откуда плывет «в Россию по Морской пучинѣ Арион славный, хотя на Делфинѣ». Сам Дий (Юпитер) небовладный» посылает русскому монарху скипетр, а бог войны Арес вручает меч, выкованный богом огня «хитрым Вулканом»

[Симеон 1915, 16—17, 39, 37]. Аполлон и музы, любители музыки и пения Амфион и Орфей, приглашенные к воспеванию героев, создают атмосферу радости и ликования. Дополнительным каналом проникновения античных мифологических мотивов в русскую культуру были сведения астролого-астрономического порядка. В «Благоприветствовании» (1665), в разделе «Беседа со планеты», новорожденного царевича Симеона приветствуют персонификации планет, составляющие круг античных богов, которые названы их латинскими и греческими именами: «Меркурий» («Ермий»), «Венус» («Афродита»), «Марс» («Арей»), «Юпитер» («Дий»), «Сатурн» («Крон») [Син-287, л. 432 об.]. Имена античных поэтов, ораторов, философов включены в состав барочных гипербола.

Вслед за Симеоном их вводит в свои сочинения и Николай Спафарий, для которого характерен энциклопедически-описательный подход. Так, в «Книге избранной вкратце о девяти мусах и о семи свободных художествах» (1672) он сообщает читателю в жанре ученого трактата почерпнутую из словарей и справочников информацию о девяти музах, о том, кто их отец (Зевс), мать («Мати же их память изобразуется»), где они обитают («на горе высокой Еликоне»), как их зовут и что значат эти имена («Клио, сиречь славная, наречена от славных дел, яже воспевается, и историка именуется» и т. д.) (цит. по: [Спафарий 1978, 27—28]). Эстетические трактаты Н. Спафария образуют историко-культурный контекст для восприятия и понимания античного мифологического комплекса в момент его пересадки на русскую почву как явления художественной культуры.

Умеренная линия в отношении античности представлена творчеством Сильвестра Медведева и Кариона Истомина, анонимной «Лествицей к небеси». Поэты, сформировавшиеся на фундаменте русской культуры, продолжали сохранять традиционное сдержанно-недоверчивое отношение к античности. Карион, например, писал:

Аристотели, Платон, Пифагоры,
цари Дарии и индийски поры
В красотѣ плотныи и Авесоломы
в соблазнѣ здаваше грады си и домы,
Александры же, Августы велики
в воинствѣ, в власти бездѣлни колики,
На небесну жизнь ничто сотвориша
и непотребни в дѣлѣх своих быша

[Чуд-301, л. 221 об.].

И тем не менее, избежать воздействия новых литературных веяний им не удалось. И Сильвестр, и Карион отдали дань, хотя и в очень огра-

ниченных пределах, барочной моде, включив в тексты своих панегириков поэтическое описание чудодейственного пения Орфея и волшебной игры на кифаре Амфиона. Карион, кроме того, воспел Музу как богиню пения, посвятив ей несколько стихотворений, выдержанных в поэтике вариаций [Чуд-300, л. 274 об.], а в его «Букваре» (1694), гравированном мастером Оружейной палаты и Печатного двора Леонтием Буниным, появились изображения «Афродита» и «Юнона поганская».

От античных реминисценций полностью свободно поэтическое творчество Евфимия Чудовского. Этот трудолюбивый переводчик с греческого языка имел, несомненно, некоторое представление об античном мире, но крайняя православная ортодоксальность не позволяла ему отойти от той интерпретации, какую дали культурному наследию древности еще отцы церкви. Так, миф о Тантале Евфимий кратко изложил со ссылкой на Григория Назианзина [Син-48, л., подклеенный к л. 236 об.].

Показательным моментом в отношении выучеников Киево-Могилянской коллегии к античному наследию является перестройка ими художественной системы при соприкосновении с русской культурной средой. Так, Стефан Яворский, обильно украшавший свое польско- и латиноязычное творчество антично-мифологическими реминисценциями, старался избегать их в произведениях на русском языке, отдавая предпочтение развернутым параллелизациям и метафорике, основанным на Библии. Сокращение античного реквизита означало приведение им своих творческих установок в соответствие с состоянием русской литературы того периода и уровнем осведомленности русского читателя (ср.: [Дембски 1983, 50]). Уместно отметить, что в пределах творчества Симеона Полоцкого античная стихия также редуцировалась при переносе ее на русскую почву, о чем свидетельствует не только изгнание им из своих московских стихов Венеры, Купидона, Вакха, но и то, что после «Орла Российского» (1667) поэт уже не демонстрировал с такой широтой своей антично-мифологической эрудиции.

Интенсивная и более умеренная линии, которые наблюдаются в отношении русских поэтов к античности, отражают неоднородность самого русского барокко. На одном полюсе находится творчество его наиболее яркого представителя — Симеона Полоцкого, на другом — поэзия Евфимия Чудовского.

Необходимость оправдать обращение к античности ощущалось еще и в первой четверти XVIII в. Когда А. К. Барсов, ученик Лихудов, перевел в 1723 г. сочинение «Аполлодора, грамматика Афинейского, Библиотека, или О богах», то Феофан Прокопович написал для издания предисловие, настойчиво заверяя, что знание языческой религии приносит «великую

пользу», постигнув, «как мерзское есть многобожия зловерие», христианин может обратить «языческие писания себе к созиданию». Чтобы предотвратить неправильное истолкование сочинения, к нему было приложено «Следование о родословии первых богов языческих»³³ и в заключение — «священные истории» Феофана Прокоповича, доказывающие влияние Ветхого Завета на «баснословие» о языческих богах [Сазонова 1988в, 63—64].

И все же в период раннего Нового времени античное наследие уславилось русской поэзией не только на уровне реминисценций, мифологических реалий, сюжетов, образов. Риторика оказалась шлюзом, через который вливалось более широкое влияние античности, затронувшее и жанровую систему. Риторическая традиция принесла с собой такие жанры, как стихотворная басня [Сазонова 1989б, 118—148], трены и др. «Трены» Симеона Полоцкого, хотя и написаны с оглядкой на польские образцы, вобрали в себя художественный опыт античных жанров «плача» и «утешения».

Соотнесенность поэзии с риторикой имела и другие серьезные последствия, проявившиеся, в частности, в формировании системы стихотворных жанров, обслуживавших придворный церемониал.

Риторика как «грамматика» церемониала и формирование новых жанров

Кроме описания способов и приемов порождения текста, риторика выполняет также роль регулятора коммуникативных форм и функций. Ориентируясь на внеязыковые, этические и эстетические нормы, принятые в данном социально-культурном контексте, риторическое учение *decorum*³⁴ устанавливало строгую систему соответствий между предметом речи, назначением текста, характеристиками коммуникативного акта, с одной стороны, и риторическими средствами — с другой.

Риторика в ее метатекстуальной функции сыграла ключевую роль при формировании в России во второй половине XVII в. новых, более сложных и пышных форм церемониала, вызванных к жизни потребностями крепнущего абсолютизма. К этому времени относится и начало процесса риторизации общественной жизни. Торжественный, насыщенный особо-

³³ Перевод из книги С. Бохарта «Geographia sacra seu Phaleg et Sanaan» по изд. 1707 г.

³⁴ Латинское слово *decorum* означает 'приличие, пристойность, достоинство'.

го рода символической придворной церемониальной, включавший и формы словесности, являлся своеобразной семиотической конструкцией, приводящей в связь различные уровни общественного сознания и культуры. Поведение участников придворного церемониала регулируется риторикой.

Способность риторики к формированию коммуникативных иерархий Р. Лахманн описывает как ее «метатекстуальную», «грамматическую» функцию: «Официально принятая риторика совершала переосмысление текстовых и коммуникативных форм и трактовала их как разного рода церемониальные формы при дворе царя Алексея Михайловича. Выработанный официальной культурой церемониал использовал риторическую систематику, а риторика, в свою очередь, обретала ранг того же церемониала» [Лахманн 1989, 150].

Риторические приемы приобретают универсальное значение. Понятия «риторика», «церемониал», «чин», «уряжение», «урядник»³⁵ выступают как синонимы и воспринимаются как необходимое условие правильно организованного пространства культуры. Иницирующая роль в его создании и устроении принадлежит самому царю Алексею Михайловичу. «Мера», «чин» и «образец» оцениваются эстетически, они способны придать всякому делу «красоту и удивление»:

«И по его государеву указу никакой бы вещи без благочиния и без устроения уряженаго и удивительнаго не было; и чтобы всякой вещи честь и чин и образец писанием предложен был, по тому: хотя мала вещь, а будет по чину честна, мѣрна, стройна, благочинна, — никто же зазрит, никто же похулит, всякий похвалит, всякий прославит и удивится, что и малой вещи честь и чин и образец положен по мѣрѣ. А честь и чин и образец всякой вещи большой и малой учинен по тому: честь укрѣпляет и утверждает крѣпость; урядство же уставляет и объявляет красоту и удивление; стройство же предлагает дѣло; без чести же малится и не славится ум; без чина же всякая вещь не утвердится и не укрѣпится; безстройство же теряет дѣло и возрастает бездѣлье» [Урядник 1856, 89—90]. Перед нами — манифестация принципа риторизации поведения и жизни.

В своей благочинно-придворной функции риторика включалась в культурный контекст через особый вид текстов — «Чиновники»³⁶ — спе-

³⁵ Слово *чин* означает порядок, последование, правило, устав; *уряжение* — устроение, *урядник* — изложение правил, уряда, распорядка [Срезневский 1912, 1519—1520, 1263].

³⁶ См., к примеру, рукописные чиновники 1667—1675 гг. [Син-423] и 1676—1682 гг. [Син-425], а также издание, содержащее материалы о церемониализации придворного и церковного быта [Голубцов 1908].

циальные инструкции, регламентирующие церемониальную практику (выходы царей и патриархов, придворные праздники) и напоминающие риторизованные сценарии с описанием состава участников торжественного акта и приличествующей случаю одежды, обязательным обозначением места и роли каждого за царским столом или в праздничной процессии, с текстами речей.

Вообще в Европе XVII в. придавалось большое значение церемониальным формам жизни, создавались специальные труды, до тонкостей риторизировавшие, например, жестиккулятивную топикку. Так, книга Джона Балвера «Хирология» (1644) содержит «Алфавит риторических жестов», где дано наглядное изображение жестов приветствия, прощания, поздравления, выражения благодарности и т. д.

Чином регулировался обряд официального объявления царем своего наследника. Так, 1 сентября 1674 г. царь Алексей Михайлович представил, согласно чину, всему «освященному собору» — боярам, дворянам и «всяких чинов людям» — царевича Федора Алексеевича. В Грановитой палате «патриарху уготовлено место, «покрытое ковром Персидским, поверх ковра положен орлец». А место царевича «обито червчатым бархатом и прикрыто ковром золотным Персидским». После того, как «патриарх изговорил речь» членам царской семьи, «пели певчие диаки многолетие демеством. А после того многолетия великий государь здравствовал и говорил речь святейшим Вселенским и Российскому патриархам, и пели многолетие певчие и дяки. После того здравствовал и говорил речь великому государю сын его... царевич и великий князь Феодор Алексеевич; а изговоря речь, отцу своему... великому государю учинил поклонение, и великий государь сына своего... изволил целовати во главу крестообразно» [Грамоты 1826, 316—321; № 97].

Чином определялась и процедура венчания на царство, и даже такая сфера придворной жизни, имеющая отношение к излюбленному занятию феодалов, как соколиная охота. Самим царем Алексеем Михайловичем, который был страстным ее поклонником, или при его неспредставленном участии был написан «Урядник сокольников пути»³⁷ (1656) с намерением придать великолепие дворцовой охотничьей службе, порядок, благочиние и красоту. В «Уряднике» присутствует поименный список всех ловчих соколов с описанием придворного поведения сокольников разных «статей» (т. е. разрядов) и распределением ролей между ними, «роспись государевым охотникам, кому которых птиц указано держать» и когда выносить, с особой детальностью расписана церемония посвя-

³⁷ «Сокольников путь» — ведомство в составе дворцового хозяйства.

щения в сокольники и повышения в чине, процедура утверждения царем начального сокольника³⁸.

В «Уряднике» отчетливо выражена риторическая установка на готовое слово и заранее предопределено содержание диалога между участниками церемонии. Описана не только последовательность обрядовых действий, но даны своего рода режиссерские указания относительно их темпоритма («И мало постояв, подступает бережно и докладывает государя»; «И мало понорова, придет нововыборный сокольник»), манеры произнесения предписанного текста («И подскольничий паки отступает на свое мѣсто и станет на мѣстѣ, и молвит ясно, громогласно»), сопроводительных жестов («И подскольничий вздѣвает рукавицу тихо, стройно»; «И нововыборной поклонится до земли»), одежды («А птиц держать в большом наряде и в нарядных рукавицах»; подскольничий «стоит в фerezее, надев шапку изкривя, и дожидается государя»; «Велит подскольничий вздѣть на нововыборнаго... новый цветный кафтан суконный, с нашивкою золотою или серебряною: к какому цвету какая пристанет, сапоги желтые») [Урядник 1856, 94—99].

Тщательно разработанные мизансцены складываются в праздничное, театрализованное действие. Как всякая придворная церемония, оно освещалось присутствием царя, который также становился участником событий, исполнявшим заранее написанную для него роль. С его появлением начинался обряд «благодичия» и «славочестия» сокольников. Сокольник третьей «статьи» берет «перевязь, тясма серебряная и держит по обычаю же. А у перевязи привѣшен бархат червчат, четвероуголен, а на бархатѣ шита канителью райская птица Гамаюн, а в Гамаюне письмо, а в письме писано уставление, укрепление, обещание нововыборнаго... и мало подождав, подскольничий подступает к государю и докладывает государя (sic!), а молыт: *Время ли, государь, мѣрѣ и чести и укрѣпленю*

³⁸ Полное заглавие: «Книга, глаголемая Урядник: новое уложение и устройство чина сокольничья пути»; опубликовано [Урядник 1856, 87—138]. Царь Алексей Михайлович не жалел средств на содержание ловчих птиц и штата сокольничьей службы, насчитывавшего до двухсот человек [Царь 2005, 153, № 52]. О строгом контроле со стороны самого царя за здоровьем птиц свидетельствует Н. Витсен: «Это большой красивый дворец, построенный, по обычаю страны, из дерева. Никому не разрешается туда войти, даже русским, кроме слуг, которые ухаживают за соколами. Когда мы попросили разрешения войти туда и предложили деньги, то сторожа сказали: «Сохрани нас Бог от этого, даже если бы вы предложили мешок с деньгами». У каждого сокола — свой слуга, и если с соколом что-нибудь случится, то слуга будет наказан кнутом или палками» [Витсен 1996, 150]. Однако царь и жаловал особо прилежных слуг деньгами.

быть? (здесь и далее при передаче прямой речи — курсив источника. — А. С.). И государь молыт: *Время: укрепляй*. И подскольничий отступает на прежнее свое мѣсто, а молыт: *Начальные, время мѣрѣ чести и удивленю бытъ*. И начальные сокольники подступают к нововыборному, и его царяжают: сокольник четвертого разряда опоясывает тесьмою, третьего — «кладет перевязь с письмом, в бархатѣ застегнуто», второго — «кладет рукавицу с притчами», а первого — «стоит у наряди, держит шапку до указа». Затем снова после почти театральной паузы («и мало постояв») подскольничий призывал «верховаго сокольного пути подъячего», говоря: «Василий Ботвиньев, по государеву указу возьми из Гамаюна, райския птицы, письмо, и чти нововыборному вслух, об общянии и послушании его добром. И подъячий, Василий Ботвиньев, подступя к нововыборному и разстегнув птицу Гамаюна, вынимает письмо, и выняв, четт вслух» [Там же, 100—102]. Далее «новопожалованный пятый начальный, Иван Гаврилов сын Ярыжкин, перемѣня с челига *кречатья*³⁹ наряд, примаает у четвертаго начального полевую рукавицу, и, приняв, вздѣвает рукавицу на руку, и примаает челига *честника* у поддатня своего, и, приняв, сядет, и начальные всѣ сядут же. А подскольничий во весь наряд, сидячи, смотрит, чтобы все по чину было. А, посидѣв мало, новопожалованный пятый начальный, Иван Гаврилов сын Ярыжкин, мало обратясь к поддатню, а молыт: *Дрыганса*⁴⁰. И первый его поддатень поднесет к нему голубиное крыло. И новопожалованный пятый начальный, Иван Гаврилов сын Ярыжкин, примет крыло голубиное, и, приняв, кормит челига сам, сидячи». При переписке текста царь добавил дополнительные детали, завершающие церемонию: «И накормя мало челига, отдает прежнему первому поддатню, Федьке Кошелеву; а велит ему держать близ себя мало отступя, по праву у вещей» [Там же, 115—116]. Выезд царя на охоту также торжественно обставлялся⁴¹.

Риторика в ее метатекстуальной функции оказывала свое нормирующее воздействие на все церемониальные формы придворной жизни.

³⁹ Челиг кречатий, челиг честник — виды соколов.

⁴⁰ *Дрыганса* — особый язык сокольничих, в основном состоящий из частей окрищенных слов, в тексте «Урядника» встречается несколько раз, точной расшифровке не поддается.

⁴¹ По свидетельству очевидца, «царь находился на соколиной охоте в сопровождении, наверно, тысячи людей. Я видел, как он ехал в карете, запряженной шестью лошадьми, и еще шесть лошадей вели впереди. Было много людей с лопатами и метлами, они шли впереди, расчищая дорогу. Многие ехали верхом с привязанными к лошадям маленькими клетками» [Витсен 1996, 161—162].

Дневник Николааса Витсена, посетившего Россию в составе голландского посольства (1664—1665), запечатлел интересные свидетельства, касающиеся русского придворного быта, увиденного со стороны глазами внимательного наблюдателя, человека иной культуры. Здесь находим любопытный пример, подтверждающий влияние риторики на такую специфическую ситуацию, как праздничное застолье и порядок следования тостов. На приеме, устроенном во дворце в день рождения царя, после того, как «кувшинчик в 1,5 пинты» был «опорожнен за здоровье царя, то русские выпили за здоровье старшего сына царя, а мы — за Их Высокомогущества»⁴². Затем русские выпили за здоровье второго царевича — Федора и после этого белый мед за Штаты Нидерландов и Голландии, а мы — за второго царевича. Но какой же это был неправильный порядок тостов! (...) Когда посол предложил поднять братину, т. е. осушить чашу в знак и пожелание доброго союза и т. д., князь отказался, говоря, что это уже подразумевалось при первом бокале. Это отчасти было и правдой, но на самом деле он отказался потому, что не смеет произнести тост, где имя царя будет вновь упомянуто после того, как пили уже за других, или если тост не был записан в его свитке, который он беспрестанно вытаскивал из рукава, прежде чем заговорить» [Витсен 1996, 142]. Придворно-дипломатическим этикетом предполагалось строгое соблюдение иерархии в данной коммуникативной ситуации: вначале должны следовать тосты за царя и следом сразу за царевичей и только потом за главу государства, представителями которого выступали посланники. Нарушение очередности тостов не допускалось, поэтому, когда такое случилось накануне возвращения их посольства на родину, Витсен специально отметил: «Русский пил за посла, чтобы он здоровым мог лицезреть ясные очи царя и уехать вполне удовлетворенным. Мы все пили за здоровье Их Высокомогуществ и после этого за царевичей, на что пристав почему-то согласился».

Среди разнообразных текстовых форм, которые включались в церемониал, требованиям риторики отвечало обязательное именование царя полным титулом. Тот же Витсен свидетельствует, что накануне их отъезда приставы «привели послу в подарок лошадь из царской конюшни; при этом Иван произнес речь, перечислив титулы царя» [Там же, 191].

⁴² «Высокомогущества» — Генеральные Штаты, коллективный орган управления республики Голландии, получившей суверенитет в 1648 г. Миссия голландского посольства заключалась в том, чтобы добиться у царя Алексея Михайловича признания нового титула Генеральных Штатов — «Высокие Могущественные Господа»; русская дипломатическая практика придерживалась прежнего титула — «Почетные регенты» [Витсен 1996, 6, 100—101].

За ошибку в титуле следовало суровое наказание: «Кто описку сделает в титуле царя, хотя бы в одной букве, того лишают руки» [Там же, 133].

Обслуживающие церемониал тексты испытывают на себе организующую роль риторики как фактора не только структурообразующего, но и определяющего содержание. По случаю рождения царевича Симеона Алексеевича митрополит Газский Паисий Лигарид написал, как свидетельствует Витсен, стихотворение на греческом языке, где кроме тезоименного святого, убитого в Персии тиранами, упоминалась также показавшаяся в небе комета. Комментируя содержание стихотворения, Лигарид сделал, по словам Витсена, следующее признание: «Мы вынуждены льстить великим мира, — повторил он, — хотя я знаю, что эти вестники являются вестниками не добра, а зла» [Там же, 158]. В славянском переводе текст звучит так: «...Тебе комита сей нам провѣщаше, / Иже с небесе свѣтло виден бѣше / Он бо на странѣ восточной явися, / Та же на запад явѣ обратися / Восток и запад купно освѣщая, / Симеоне, ти нѣчто провѣщая, / Яко денница будешь на востоцѣ / Зоря вечерняя в западѣ широцѣ» (стихотворение «На день рождества пресвѣтлаго государя нашего царевича и великаго князя Симеона Алексеевича воскликновѣние» [F.XVII.83, л. 24]). В переосмыслении традиционно недобрых предзнаменований и истолковании их как положительных знаков сыграла свою роль риторика как грамматика церемониала. Лесть — закон панегирического жанра. Предоставив автору предельную свободу интерпретации, риторика оказалась тем механизмом, который позволил привести текст в соответствие с требованиями придворной ситуации и жанром похвалы.

При царе Федоре Алексеевиче продолжилось заполнение риторикой пространства церемониальной жизни, которое еще оставалось ею не объятым. Церемониал все более детализировался и усложнялся, а значит, обретал дополнительную семантическую глубину. 19 декабря 1680 г. царь издал указ о том, «в каких ферезеях, по различию праздничных и торжественных дней, являться разным Чином при его Государевых выходах» [Грамоты 1826, 377; № 122]. Этот документ, направленный на регламентацию одежды служащих («чинов»), свидетельствует одновременно и о государственно отмечаемых праздниках, список которых утверждён царем. Получилась освященная властью трехуровневая иерархия торжественных дней в зависимости от степени их значимости. Отныне «и в пребудущие годы» боярам, окольничим, думным, стольникам, стряпчим, дворянам московским и дьякам предписывалось быть в золотых, бархатных или в «объяринных» (шелковых) ферезеях в соответствии с присвоенным событию рангом. В основу иерархии праздничных дней положены явления священной истории и генеалогический принцип.

По высшему разряду отмечались Новый год, дни патронов царя и царицы (память Феодора Стратилата и мученицы Агафии), восемь из двенадцатых праздников: Рождество Христово, Богоявление, Благовещение, Пасха, Вознесение, Троица, Вход Господень в Иерусалим, Успение Богородицы, а также дни Спаса Нерукотворного (церковь Спаса Нерукотворного была в Кремле, изображение лика Спаса присутствует, кроме икон и фресок, на воинских знаменах⁴³) и Ризы Господней (праздник в честь привезенной в 1625 г. в Москву реликвии — части от ризы Христа, тогда же была написана и издана «Служба на положение Ризы Господней», возник цикл сказаний о даре шаха Аббаса). В эти праздничные дни «чины» должны были выступать во время «государевых выходов» в золотых ферезеях.

В бархатные одежды следовало облачаться в богородичные праздники: на Рождество Богородицы, на Введение Богородицы во храм, в дни Казанской иконы Божией Матери (в 1649 г. учреждено общероссийское празднование⁴⁴), Смоленской иконы Божией Матери (Смоленск был возвращен России в 1667 г., из этого города родом Агафия Семеновна Грушецкая, на которой царь женился как раз в год издания указа; Смоленская икона Богородицы прославлена многими чудесами в период моровой язвы 1654 г.), иконы Богородицы «Знамение» (чудотворная икона, особо чтимая в семействе Романовых⁴⁵), а также на Покров, на Обрезание Господне, на Происхождение честного и животворящего Креста и его Воздвижение, на день Страшного Суда, на соборное Воскресение, на Святую неделю, на праздники из числа двенадцатых — Сретение и Преображение, на дни памяти Иоанна Богослова, Николая Чудотворца, Иоанна Белгородского (небесный патрон Ивана Алексеевича, брата царя; в его честь назван придел в Верхоспасском храме в Кремле) и митрополитов московских Петра, Алексия, Ионы и Филиппа, признанных церковью святыми, а также в день архангела Михаила (в честь него назван Архангельский собор — царская усыпальница и Чудов монастырь в

⁴³ К Смоленскому походу царя Алексея Михайловича, начавшемуся в 1654 г., было изготовлено знамя с изображением Спаса Нерукотворного [Царь 2005, 177, № 117].

⁴⁴ Установление праздника связывается «с событиями в царской семье: 20 октября 1648 г. во время всенощной, накануне праздника Казанской Богоматери у царя родился первенец, царевич Дмитрий Алексеевич. Спустя год, 6 октября 1649 г., ребенок умер. Возможно, общероссийское прославление иконы с октября 1649 г. являлось данью памяти о нем» [Царь 2005, 156, № 59].

⁴⁵ «Богоматерь Знамение» — домовая икона Романовых, их семейная реликвия. После смерти царя Алексея Михайловича она была выбрана «в качестве его гробовой иконы» [Царь 2005, 146, № 27].

Кремле) и, наконец, «на ангелы Государские», то есть на именины членов царской семьи (кроме царя и царицы, чествовавшихся по высшему разряду).

В «объяринных⁴⁶ ферезеях» (одежде из плотного шелка) «чинам» надлежало предстать перед государем в дни Сергия чудотворца, Иоанна Златоуста, Саввы Сторожевского (со времен Алексея Михайловича Саввино-Сторожевский монастырь — любимое место посещений во время поездок царской семьи⁴⁷), Григория Богослова, трех святителей, великомученика Георгия, царя Иоасафа (весьма почитаемый при дворе святой; в 1680 г. в «селе Измайлове», одной из любимых резиденций царя Федора Алексеевича, была освящена церковь во имя Иоасафа⁴⁸; Иоасаф — главный герой «Повести о Варлааме и Иоасафе», изданной в 1680 г. Симеоном Полоцким в кремлевской Верхней типографии), царевича Дмитрия (последний представитель правящей династии Рюриковичей стоит у истоков новой династии Романовых⁴⁹), пророка Илии (ро-

⁴⁶ *Объярь* (от персидского *абдар*) — «плотная шелковая ткань с золотыми и серебряными струями и с разными узорами» [Срезневский 1902, 570].

⁴⁷ «В монастыре сохранились предания о многочисленных исцелениях и чудотворениях у гробницы Саввы Сторожевского, среди них — спасение царя Алексея Михайловича от свирепого медведя во время охоты. В середине XVII в. царь Алексей Михайлович вел в Саввино-Сторожевском монастыре большое строительство и делал богатые вклады» [Царь 2005, 157, № 62].

⁴⁸ При освящении церкви были произнесены «Стиси красеогласнии в похвалу... Иоасафа, царя Индийскаго» Симеона Полоцкого, вошедшие в «Рифмологию» с пометой Сильвестра Медведева: «Глаголанни в селѣ Измайловѣ в церкви Иоасафа царевича, что у великаго государя на дворѣ, при нем, великом государѣ, тоя церкви при посвѣщении в лѣто 1680» [Син-287, л. 649 об.].

⁴⁹ Семейство Романовых было озабочено необходимостью доказать законность своего права на царство не только по избранию, поэтому утверждалась идея прямого наследования власти династией Романовых от династии Рюриковичей. Политический подтекст имело создание в 30-е годы XVII в. иконы Богоматери со святыми, соименными членам воцарившейся фамилии (Федор Нергийский — патрон патриарха Филарета, Михаил Маленин — покровитель царя Михаила Федоровича, преподобная Евдокия — святая покровительница царицы Евдокии Лукьяновны, Алексей человек Божий — патрон царевича Алексея Михайловича), и помещение ее в Архангельском соборе Кремля у раки младшего сына Ивана Грозного — царевича Дмитрия Угличского, последнего представителя династии Рюриковичей. По-видимому, икона и место ее расположения должны были стать зримым воплощением идеи легитимности власти Михаила Федоровича и призваны «наглядно подчеркнуть родственные связи новой династии Романовых с угасшей династией Рюриковичей» [Царь 2005, 140–141, № 9]. Икона хранится в Музеях Московского Кремля.

дившегося в 1680 г. сына царь Федор Алексеевич назвал Ильей в честь своего дедушки по линии матери), в воскресные дни от Рождества Христова до Богоявления и в навечерии Рождества и Богоявления, в день страстотерпцев Черниговских (Михаилу Всеволодовичу Черниговскому, погибшему в ставке хана Батыя и канонизированного русской церковью, посвящена в Кремле церковь). Во власти царя было закрепить уже существующую регламентацию или установить новую.

С риторизацией общественной жизни связано интенсивное строительство словесной культуры. Придворный церемониал все больше насыщался текстами. Достаточно сравнить два свадебных чина, составленных по случаю женитьбы Алексея Михайловича, — 1648 г., когда царь сочетался браком с Марией Ильиничной Милославской, и 1671 г. — на свадьбу с Натальей Кирилловной Нарышкиной. Тексты эти представляют значительный интерес для изучения придворной культуры, свидетельствуя о все возрастающей роли в ней риторики. В них детально описан состав участников действия со стороны государя и царевны, названы все, кто «чины свадебные уряжали»: боярин, строивший свадебный «поезд», окольный, несший в церковь «фрязское вино», «свечники», шедшие с «обручальными свечами», «корованники» — со свадебным караваном, «фонарники»; «город Кремль» охранял и «по воротам смотрел» окольный и др. Царь распорядился нарядить свои хоромы «по своему государеву царскому чину», что исполнили «постельники».

В чине бракосочетания 1671 г. отмечено, что свадьба была устроена в соответствии с принятыми ранее установлениями: «применяясь к прежним их государским чином» [Др-29, л. 25]. Действительно, чины 1648 г. и 1671 г. имеют общий сценарий. Однако их отличает разная степень приобщенности к словесной культуре. В чине 1648 г. речи или упоминания о них занимают незначительное место. Тексты оформляют следующие ситуации: боярин Борис Иванович Морозов, определенный самим царем «во отцово мѣсто», «посидя немного», послал к царю окольного Бориса Ивановича Пушкина и велел государю «говорить речь»; тот, «пришед ко государю, в Золотую палату *говорил*»: «Боярин Борис Иванович велѣл тебе, государю, говорити, прося у Бога милости, время тебе, государю, идти к своему государеву дѣлу». Когда царь вошел в Грановитую палату, «протопоп Стефан *говорил* *Достойно есть* и благословил государя». Затем тот же священник «говорил» «молитву покровенну главѣ царевны Марьи». После стола «многое время перед государем *пѣли* его государевы пѣвчие диаки строчные и демественные стихи изо владычных праздников и ис треодей»; патриарх Иосиф «поздравлял царя и царицу, а *говорил*...», далее приведен текст его речи [Др-24, л. 22— 22 об., 24, 25 об., 54, 59 об. —60].

Составленный почти четверть века спустя свадебный чин 1671 г.⁵⁰ наглядно свидетельствует о возвысившемся статусе слова, о том, что место слова в культуре заметно укрепилось. Коммуникативной функцией **выделены** все церемониальные действия, растянувшиеся более чем на две недели. Здесь звучит и прямая, и косвенная речь. Сначала Алексей Михайлович через боярина и оружейничего Богдана Матвеевича Хитрово объявил о своем намерении вступить в брак и обратился к патриарху Иоасафу, чтобы тот благословил его «на то дѣло». Царь «повелѣ радости своей государской быти генваря в 22 день в неделю (т. е. в воскресенье. — Л. С.) и по своему царскому чину вся строити, яко же льпо быти», он распорядился, чтобы Б. М. Хитрово и думный дьяк Ларион Иванов расписали, «кому быти в чинѣх» [Др-29, л. 4 об.].

Как и прежде, царь велел «нарядити свои государские хоромы и устроити по своему царскому чину». Но, в отличие от чина 1648 г., Алексей Михайлович еще до венчания «изволил идти тайно в соборную и апостольскую церковь Пречистыя Богородицы... для моления», что специально отмечено: «против прежних чинов не было такого, чтобы **притити тайно**». Совершив моление «по своему государскому намерению», царь «изволил идти» к патриарху и лично просил того благословить свой брак [Др-29, л. 13]. Иоасаф «к сочетанию святаго супружества благословил и говорил речь» (далее в чиновном списке приведен ее текст), «а изговоря речь, благословил великого государя образом» [л. 14 об.]. Царь произнес ответную речь, текст которой также зафиксирован в рукописи. Б. М. Хитрово сообщил «полковником и головам и полуголовам, что царь сочетался браком и по указу царя поил их водкою» [л. 23 об.].

На следующий день, в понедельник 23 января, царь «указал быть к себе», «в Верх» (в Кремль. — Л. С.) «грузинскому и касимовскому, и сибирским царевичем, и бояром, и окольным, и думным, и ближним, и чиновным людям». Для приема в Кремле Алексей Михайлович дал боярину Б. М. Хитрово распоряжение готовить в Грановитой палате «стол с чинами»: составить список, «кому во время того государского радостного стола вина наряжать и пить наливать, и в столы смотреть, и чашником быти, и кому ѣсть ставить» [л. 24 об.]. Затем царь оказал милость «комнатным боярам», повелев им «видѣти свои (...) пресвѣтлые очи в мыленкѣ».

⁵⁰ Сохранившийся парадный экземпляр Чина бракосочетания Алексея Михайловича с Н. К. Нарышкиной великолепно оформлен: заставка выполнена красками с золотом, текст на страницах обрамлен цветочным орнаментом, имя царя при каждом упоминании и имена членов его семьи выделены золотом [Др-29]. Имеется список чина в столбцах [Др-28].

Бояре отправились в «мыленку» и приветствовали («здравиствовали») царя, а «великий государь пожаловал их своим государским милостивым словом и спрашивал о здоровье и жаловал водкою» [л. 25 об. — 26].

Придворные обсуждали, какие они могут воздать «достойныя глаголы о милости его государской» [л. 27]. После многих таких разговоров прославляли «милость» государя не только лица из его «царского сигг-лита и чиновники, но все от мала даже и до велика (...) приносили похваление, и повсюду слово се протече не токмо в царствующем градѣ Москвѣ, но и всюду во градѣх и в селѣх» [л. 27 об.].

Следует отметить, что частью ритуализованной общественной жизни являлось обязательное оповещение граждан о важнейших событиях в жизни царской семьи — рождение, свадьба, официальное объявление наследника престола, кончина. Грамоты об этом рассылались из Приказа во все города царства, как бы далеко они ни были расположены, и в зависимости от повода устраивали праздник, молебен за здравие или за упокой. Таким образом, и приказное делопроизводство также направлялось риторикой как грамматикой церемониала.

Вот как передает атмосферу всеобщего энтузиазма другой список того же свадебного чина, где также отчетливо выражена установка на создание коммуникативной ситуации:

«К тому государскому столу властей звали крестовые великого государя, а бояр и околничих, и думных людей, и гостей жилцы. Егда увѣдано бысть, яко быти им у великого государя царя... для поздравления..., начата помышляти, како поздравляти... И много о том размышляше, дабы что принести от витийских похвал. Первое — на хвалу великому в Троицѣ славимому Богу, яко сподобишася видѣти в толицей радости их государское пресвѣтлое лице. Второе, яко по таких печалѣх⁵¹ благоволил Господь Бог видѣти радость всему миру. И много о том искусно бесѣдоваху. И по многом разсуждении глаголаша вси единѣми усты и единѣм сердцем друг к другу: «Пойдем радостно узрѣти благочестиваго государя царя... повинование и поклонение еще ж драго принесем бисер многоцѣнный и постелем под нозѣ его виссон убѣленный, ткания, златоцѣнныя багряницы...» [Др-28, стб. 73—74].

Боярин Б. М. Хитрово, которому сообщили, что по указу царя прибыли стольники для подготовки свадебного пира, должен был испросить у царя указание, кому из них «в каких чинѣх (т. е. какие обязанности исполнять. — Л. С.) и в каком платье быть». Во время пира и после него перед царем пели его «пѣвчие дьяки трестрочные и демественные стихи

⁵¹ Имеется в виду кончина первой жены царя М. И. Милославской.

зѣло изрядным учением и гласы удобренными, и бысть брак честен и торжество велие» [Др-29, л. 38—38 об.], все восклицали: «Благословен Господь Бог наш, изволивый тако. Аминь» [Там же, л. 27 об.]. После свадьбы бояре, окольниковые, думные и чиновные люди разъезжались по домам, «славя и благодаря Бога».

Праздник продолжился и 7 февраля, чин его также зафиксирован в рукописи. В пространном, риторически украшенном поздравлении не названный по имени «богомолец» призывает «архиереев начальника» благословить царя «во знамение» своего «усердия», проявленного в «словѣ глаголемом», которое и есть его «дѣло». Примечательны заключительные строки в речи «богомолца»: «Сия прочая убогая приношения со смирением и любовию вручаю вашему пресвѣтлому царскому величеству, желая усердно всяких благ твоеи пресвѣтлои царстѣй державѣ временных до кончины вселенныя вѣчных же во бесконечныя вѣки. Ты же, благочестивѣйший самодержец, от любви истинныя приносима благоволи с любовию прияти и твоего богомолца в неизмѣнной милости хранити» [Там же, л. 54 об. — 55].

Несомненно, неким «богомольцем» является Симеон Полоцкий, что подтверждается не только характерной для текста стилистической манерой, но и тем, что список данной речи сохранился также в рукописи, содержащей его произведения [F.XVII.83, л. 232—232 об.]. В этом выступлении, как и в других текстах Симеона, царь сравнивается с солнцем: «Твое пресвѣтлое царское величество, яко же солнце на небеси суще на престолѣ превысоцѣ величайшаго правительства» [Др-29, л. 53]. После именованья царя полным титулом в начале поздравления разворачивается цепь параллелизаций, ставящих брак царя в контекст событий священной истории, — прием, также характерный для Симеона; есть здесь и излюбленное им сравнение царя с Артаксерксом: «...ты же, благочестивѣйший самодержец, буди Богом возрадован о своей благочестивой супружѣ, яко же иногда Авраам о Саррѣ, Исаак о Ревецѣ, Ияков о Рахили доброкрасной или благородной, Давид о Иавиге (Авигее. — Л. С.) премудрой, Артаксеркс о Есфирѣ благочестивой» [Там же, л. 53 об.].

После приветствия Симеона царь указал, чтобы патриарх изволил прийти к нему вместе «со властьюми». Благословив государя и государыню «животворящим крестом», патриарх поднес дары. Затем Б. М. Хитрово «молвил речь» о том, что царя и царицу благословляет Павел, митрополит Сарский и Подонский, который также «говорил речь» [Там же, л. 55 об. — 56].

Особые статьи чина касались свадебных подарков. И на них распространялось влияние регламентирующего принципа. Различались дары

по адресату, кому поднесены (царю или царице), а также — от кого. Дело было специальное объявление-отчет о дарах. Государь распорядился не сообщать о подарках, поднесенных царице, кроме тех только, что получены от властей «патриарших» или «пестрых»⁵². Существовало даже предписание относительно места, где принимать подарки, и лиц, ответственных за это дело. Царь указал боярину Б. М. Хитрово объявлять «дары пестрых властей», которым не довелось самим быть в дни свадьбы в Москве, а дары принимать стольникам царицы «с постелного крыльца» [Там же, л. 58].

Свадебный чин 1671 г. отражает универсальность риторического мышления, приводящего в связь регламентирующее воздействие риторики на организацию внутреннего пространства придворной жизни с ее словесным оформлением. Такого рода сценарии, относящиеся к церемониальной практике, остаются неизученными и неизданными (за редким исключением). Между тем, они содержат богатый материал для изучения риторики в роли регулятора коммуникативных ситуаций.

Сохранился любопытный документ, свидетельствующий о том, что и составление самого Чиновника также подчинялось требованиям придворной риторики. Речь идет о деле, курируемом Посольским приказом, — о составлении книги венчания царей Ивана и Петра Алексеевичей «царскими венцы и диадимою» (декабрь 1684 — май 1686 гг. [Др-21]). Оно возникло уже после коронации, состоявшейся 25 июня 1682 г., когда выяснилось, что чиновный список этого венчания не отвечает требованиям жанра и «в совершенство не приведен»⁵³. В нем недоставало сведений о том, «каков чин церковной и все действо исправлялось» во время миропомазания на царство в Успенском соборе Кремля, кто именно сопровождал Ивана и Петра в соборную церковь из комнатных стольников, «за которыми четыре человек принесли два мѣста златые», и «кто имяны стояли бояре», когда великие государи изволили в храме на «чертожном мѣстѣ сѣсть» [Там же, л. 4, 1, 9].

От самих государей поступило распоряжение относительно оформления «Чиновной книги» их венчания, изготовлявавшейся в Посольском

⁵² Слово *пестрый* обозначает, судя по контексту, разное другое начальство, кроме церковного, оно именуется также властью «властелинской», мирской: «А другие статьи даров, что изготовлено государынѣ царицѣ, великий государь объявлять не указал, опричь патриарших и пестрых властей для того, что время для умедлилось. А патриарши и властелинские объявили обе статьи» [Др-29, л. 57 об.].

⁵³ По-видимому, имелся в виду черновой список Чина венчания на царство от 20 июня 1682 г. [Др-19].

приказе. Велено было «вначале написать их государские персоны по золоту да на особых мѣстах Орел з гербами, да заставица болшая, и по полям каймы с цвѣтами прикрыть все золотом и серебром с розными красками по александрийской средней бумаге государственного Посольского приказу золотописцом Федору Юрьеву да Федору Лопову»⁵⁴. Титулы и имена царей («их государское имянованье») предписывалось также выделит в тексте золотом [Там же, л. 10]. Выполненный в 1686 г. по предложенной программе «Чиновной список учинен в их Государственном Посольском приказе и в совершенство приведен и переплетен во 194 году» [Посол-241, л. 215]; эта рукопись сохранилась [Муз-7750]⁵⁵. Процесс создания Чиновника контролировал высший государственный сановник — князь В. В. Голицын, хранитель «Большой печати» и глава Посольского приказа (т. е. канцлер и министр иностранных дел, 1682—1689). Дело о составлении данного документа — своего рода Чиновник о том, как составлять Чиновник.

Решающую же роль в вовлечении общества в процесс риторизации жизни сыграла придворная литература. Риторика вышла за школьные рамки «в светско-урбанистическое пространство», прежде всего, в области красноречия. Этот жанр более всего «способствует риторическому обучению придворно-городского общества и ведет к дальнейшей ритуализации вербальных и жестикуюляционных форм общения, возникших еще при дворе Алексея Михайловича и достигших в XVIII в. высшего развития в образованных кругах Петербурга и Москвы» [Лахманн 1989, 162]. Риторическому обучению верхов, придворно-городского общества способствовала, добавим мы, и придворно-панегирическая поэзия. Первые шаги на пути создания системы стихотворных жанров, обслуживавших придворно-церемониальную практику, сделал Симеон Полоцкий. Поэзия «Рифмологиона» — своего рода ансамбль придворно-коммуникативных ситуаций, запечатлевший, с одной стороны, риторическое мышление поэта, а с другой — опосредованно формирующий таковое в обществе. При возведении этого ансамбля поэту весьма пригодился теоретический и практический опыт в области риторики, приобретенный им в высших учебных заведениях Киева и, по-видимому, Вильны.

Но, прежде чем раскрыть значение этого опыта, необходимо упомянуть о том, что длительное существование поэтики в недрах риторики, их функциональное и тематическое соприкосновение выразилось, в ча-

⁵⁴ Эти мастера принимали участие в «строении» «Титулярника» (1672), иконописец Ф. Юрьев и золотописец Ф. Лопов рисовали гербы и клейма, см.: [Курьявцев 1963, 185—188]; см. также раздел «Рукопись в придворной культуре».

⁵⁵ См. раздел «Рукопись в придворной культуре».

ности, в приурочивании, приспособлении иерархии родов ораторской речи к иерархии поэтических родов. Так, в теории Сарбевского традиционно выделяется три рода лирики: первый — показательный, к нему относятся похвальные оды; второй — совещательный, его представляют оды этические, наполненные сентенциями и излагающие нравственные истины, они к чему-либо склоняют или отговаривают; третий род — подобен судебному, сюда причисляются стихи, содержащие поношения и проклятия [Сарбевский 1958, 22]. Через систематику лирических родов явственно проступает риторическое учение о функциональных родах красноречия: торжественно-похвальная (эпидейктическая) речь (*genus demonstrativum*), совещательная речь (*genus deliberativum*), судебная речь (*genus iudiciale*). Таким образом, в литературной теории, проецирующей панегирическую поэзию на торжественное красноречие, фиксируется момент близости между этими видами творчества.

Для понимания процесса формирования в русской литературе системы поэтических жанров в качестве риторической «грамматики» церемониала первостепенное значение имеют труды, нормирующие литературно-коммуникативную практику. Прежде всего нужно назвать польско-латинскую «Практическую риторику» («*Rhetorica practica*»), составленную Симеоном Полоцким в 1653 г. [РМСТ-1791]. Этот труд представляет интерес как ценный документ, отразивший программу риторического класса высшего учебного заведения.

В соответствии с античной теорией красноречия здесь представлены три вида красноречия, каждый из которых, вслед за наставлениями Квинтилиана, иллюстрируется готовыми образцами речей. Они написаны по преимуществу на польском языке (заглавия латинские). О степени важности и значимости видов красноречия в современной Симеоноу риторической традиции можно судить по тому месту, какое им отведено в «Практической риторике». Скромно представлены совещательный и судебный виды красноречия [РМСТ-1791, л. 151—162, 163—170]. Их употребление ограничено несколькими искусственно сконструированными ситуациями, из чего можно заключить, что эти виды речи имели (особенно в рамках школы) интерес скорее теоретический, чем практический.

Торжественные же речи знаменательно выдвинуты на первое место и занимают основной объем труда [РМСТ-1791, л. 17—148]. Неувядающее на протяжении долгих веков эпидейктическое красноречие продолжало служить прославлению Бога и человека. В «Практической риторике» демонстрируется тематическое разнообразие и широкая сфера его применения. Здесь помещены приветствия (*oratio gratulatoria*) на церков-

ные праздники и дни святых; речи, адресованные королю, принцу, полководцу, гетману, благодетелю, родителю, брату, другу, незнакомцу; речи благодарственные (*oratio gratiarum actoria*), торжественно-поздравительные по случаю свадьбы (*oratio nuptialis*), в том числе слова, обращенные к будущему свекру или тестю, к невесте, жениху (включая варианты отказа) и др. В раздел «*Praxis funebris ir(rationis)*» входят погребальные речи. Все эти орации, представляющие собой риторические упражнения на заданную тему, могли использоваться как готовые образцы для коммуникативной практики. Некоторые из них действительно были произнесены, о чем свидетельствует помета «*dixi*» («я сказал») ⁵⁶.

Желание перенести на русскую почву систему жанров и коммуникативных ситуаций, отвечающих задачам риторизации придворного церемониала, побудило Симеона составить в Москве аналог польско-латинской «Практической риторики», но уже на книжном «славенском» («славенороссийском») языке. Так появилась «Книга приветств на господския и на иныя праздники и иныя речи разныя» [Син-229] ⁵⁷, где объединены 385 речей в жанре эпидейктического и отчасти совещательного красноречия. Среди них, как и в «Практической риторике», — приветственные речи по случаю Рождества, Нового года, Пасхи, дней святых, а также по поводу других знаменательных событий в общественной и придворной жизни, ритуально-обрядовых ситуаций. Но, в отличие от учебных ораций «Практической риторики», торжественные слова из «Книги приветств» включены в реальный контекст русской жизни, моделирующее воздействие которого сказалось и на составе адресатов, и в самом содержании речей, в особенности тех слов, которые посвящены конкретным историческим событиям и обращены к известным лицам. Таковы, например, приветствия царям Алексею Михайловичу и Федору

⁵⁶ Состав «Практической риторики» кратко обозрел А. Хипписли, указав на важность этого труда для понимания поэтического стиля Симеона Полоцкого [Хипписли 1985, 8—9].

⁵⁷ Список писцовый, отредактирован Симеоном Полоцким (см. его правку на л.: 31 об., 33, 37 об., 69, 73, 116, 120 об., 133 об., 141—141 об., 284, 292 об., 296 об. — 298 и др.). Сильвестром Медведевым написано «Оглавление» (л. 1—3), текст поздравления Федору Алексеичу (л. 11—12), вписаны заглавия речей (л. 94—173), пометы на полях (л. 98 об., 102 об., 103, 131, 419 и др.). Сюда вошли тексты из рукописи F.XVII.83. Прозаические орации Симеона имеются также в более ранних рукописях его сочинений — Син-731 и Син-877; в рукопись Син-48 перед л. 237 влетена посторонняя тетрадь в 6 листов, где рукой Симеона написана «Орация на Рождество» — краткая поздравительная речь «благодетелю», и другая — «родителю». Образцы речей представлены и в венской рукописи [Cod. slav. 174].

Алексеевичу, речь к патриархам Паисию Александрийскому и Макарию Антиохийскому, произнесенная «при вхождении их в царствующий град Москву» [Син-229, л. 451], «Надписание надгробное... Сергию Радонежскому» [Там же, л. 388—389 об.], сочетающее стихи и прозу. Для членов царской семьи предназначались слова в честь тезоименных им небесных патронов [л. 356—363 об.]. Некоторые речи написаны по заказу. Орации, приуроченные к конкретным событиям, очевидно, декламировались⁵⁸. Факт непроизнесения отмечался особо: «От царя к патриархом написана, а не говорена» [л. 3].

Образцы речей для церемониальной практики нацелены на вовлечение в процесс риторизации жизни всей придворно-городской среды. Об этом можно судить уже по заглавиям, где названы коммуникативные ситуации, внедряемые в данный социально-культурный контекст: «Речь ко государю царю от сына гражданинова» [л. 202], «Целование ко государю от приходящего к его царской руке» [л. 427], «Приветство на посвящении дому благородного мужа» [л. 211], «Орация благодарственная духовному» [л. 415 об.], «Патриарху о возведении на престол» [л. 216 и сл.], «Целование ко архиерею, приходящему в обитель» [л. 305], речи к боярину при посещении обители и отбытии из нее, «Речь от иерея к новобрачным», «При отдаении девицы от отца зятю в жену» [л. 418], «Воеводу приходящему целовати сиче» [л. 409]. Прибытие в столицу и отбытие из нее сопровождалось приветствием «К приходящим в град Москву» [л. 455 об. и сл.], речью «При исхождении из царствующаго града Москвы» [л. 485 об.]. Детально разработана коммуникативная ситуация, связанная с посещением чужого дома: «Целование вшед в дом велможи» [л. 420 об.], «Вшед в дом знаемаго» [л. 421], «До равнаго незнаемаго» (два приветствия [л. 421 об. и сл.]), «Поздравление от гостя», «Сын приветствует гостем, пришедшим в дом отца его» [л. 424], «Духовный вшед в дом некий сиче глаголет» [л. 425 и сл.].

Речами сопровождался ритуал испития заздравной чаши. Автор предложил несколько типов таких приветствий в соответствии с социальными ролями партнеров по коммуникативной ситуации: «При чаши ко благодетелю» [л. 368], «При чаши общая» (несколько вариантов) [л. 369 и сл.], «За здравие пий, игумен глаголет сиче» [л. 365], «Чашу пия к лицу духовному» [л. 372 и сл.], «К мирским» [л. 376 и сл.], «Общая» [л. 378], «Орации при питии государевы чаши» [л. 380 и сл.]. Преду-

⁵⁸ На полях рукописи Медведев отметил, что речь, написанная для «отца Сильвестра», была произнесена, когда «он поставлен во архимандриты в Савин монастырь» [Син-229, л. 419].

смотрено и «за честное угощение благодарствие» [л. 423—423 об.]. При ведущей роли эпидейктического красноречия, в «Книге приветств» представлены образцы речей совещательного жанра: увещания «ко крадущим» [л. 319], «к гордящимся и ропщущим» [л. 322 и сл.], «ко братии унивающейся» [л. 335] и др.

Систему коммуникативных ситуаций, разработанную в жанре ораторской прозы, Симеон перенес в область поэтического творчества. Сборник его стихов «Рифмологион» [Син-287] составляет в этом отношении некий аналог прозаической «Книге приветств». И стихи, и орации имеют зачастую общих адресатов, написаны по одним и тем же поводам. Обширные циклы стихов посвящены праздникам Рождества, Пасхи, Нового года, дням памяти святых. Исполнением стихов сопровождалась различные церемониальные ситуации, такие, как первое представление «отрока» царю [Син-287, л. 639—639 об.], приход архиерея в дом другого архиерея [л. 317 об. — 318 об.], «целование господина, из пути пришедшаго от его домочадец» [л. 319—321], встреча сыном вернувшегося домой отца [л. 419], приветствие гостям «в дому господина своего», а также «к гостю в дом пришедшу целование от сына» [л. 640], «отрок чашу поднося, глаголет к гостем сиче» (четыре стихотворения [л. 324—324 об.]) и др.

Важно подчеркнуть, что все подразделения эпидейктического красноречия так же, как и некоторые подвиды совещательного, представленные в «Практической риторике» и в «Книге приветств», образуют «остов» придворной поэзии «Рифмологиона»⁵⁹. С разными поджанрами торжественной риторики связаны стихи, которые поэт посвятил церемониальным обрядам по случаю рождения царевича Симеона («Благоприветствование», 1665), завершения строительства нового царского дворца в Коломенском («Приветство великому государю Алексею Михайловичу о вселении его в дом в селе Коломенском», 1672), официального объявления наследником престола царевича Алексея («Орел Росийский», 1667), женитьбы царя Алексея Михайловича на Наталье Кирилловне Нарышкиной (1671), коронации царя Федора («Гусли добродетельная», 1676) и его свадьбы в 1680 г. и т. д. Торжественный род риторики в той его разновидности, которая связана с обслуживанием похоронного церемониала, демонстрируют стихотворные траурные «книжечки»: «Трены, или Плачи» на смерть царицы Марии Ильиничны (1669) и «Глас последний» на кончину царя Алексея Михайловича (1676).

⁵⁹ К такому же выводу пришел А. Хипписли, исходя из состава «Практической риторики» и материалов, содержащихся в ранних рукописях поэта [Син-731; Син-877].

Наряду с произведениями, запечатлевшими конкретные исторические события, есть в «Рифмологионе» стихотворения, назначение которых — обслуживать различные коммуникативные ситуации. В согласии с учением о «приличии» (*decorum*), учитывающим и содержательные, и контекстуальные факторы, в «Рифмологионе», как и в «Книге приветств», разграничены поводы, ставшие предметом поэтического высказывания, проведена дифференциация участников коммуникации в соответствии с их социальным положением или родственными отношениями. В этом обширном сборнике «коммуникативная компетенция» распределена по всей многоступенчатой иерархии феодально-сословного общества. «Рифмологион» открывается стихами, адресованными царю по случаю Рождества, они исходят от лица «государя царевича», от «служащих», «от раб». Адресат следующей группы стихов — царица, ей посвящены приветствия от «государя царевича» и «от служащего». Затем следуют поздравления «ко государю царевичу», «ко государыни царевне» («от государя царевича», «от раба», «от старицы»), «к государыням царевнам». Есть стихи «от государя царевича к тетушке». Стихотворные поздравления с праздником Рождества адресованы также «ко архиерею», «ко иерею», «к монахом», «внук к дедушке», «к родителем», «к родителю», «сын ко отцу», «к стрюю», «к благодетелю», «к сроднику», «к боярыни». И, наконец, завершается цикл «Стихами общими». Они не имели индивидуального адресата и предназначались, как ясно уже из заглавия, для всех и для каждого — независимо от его социального положения. Риторическая схема коммуникативных ситуаций, представленная с наиболее полной парадигматичностью в первом разделе «Рифмологиона» (посвященном Рождеству), повторяется и в дальнейшем, варьируясь от одного тематического цикла к другому⁶⁰.

Риторика как «грамматика» церемониала формирует систему прозаических и стихотворных жанров, отвечающую потребностям придворно-городской культуры. По замечанию Хипписли, Симеон Полоцкий считал себя учителем, а своих читателей — учениками, которые должны быть осведомлены в искусстве поэзии и риторики. «Но, если авторы теоретических руководств по риторике учили декоруму эксплицитно, Полоцкий учил имплицитно», через разнообразие образцов-примеров, собранных им в рукописных коллекциях стихотворений «Рифмологион» и «Вертоград многоцветный». Сборникам этим автор придавал предписывающее значение: они могли служить в качестве практических руководств по риторике и поэтике, благодаря обильному иллюстративному

⁶⁰ См. также описание состава «Рифмологиона»: [Гребенюк 1982, 259—308].

материалу, снабжавшему примерами почти все риторические и поэтические средства и имплицитно утверждавшему правила, способы и приемы порождения поэтического текста [Хипписли 1985, 88].

Нормирующему воздействию риторики церемониала Симеон Полоцкий стремился подчинить не только стихотворные жанры и придворные речи, но и эпистолярное творчество. В рукописи [Син-130] отложился комплекс составленных им документов — писем, грамот, ходатайств и прошений, написанных по заказу царя, бояр, церковных иерархов, горожан и т. д., которые могли быть использованы как образцы; здесь по определенным рубрикам распределены «Грамоты государевы», послания «От патриарха к духовным», «От владык к духовным», «От духовных и мирских к духовным», «От мирских к мирским», «От отца к сыну», «Послания общая» и т. д. (см.: [Фонкич 1998, 200—202; Подтергер 2000, 21]).

В текстах, обслуживающих придворный церемониал, наблюдается внутренняя соотнесенность разных уровней риторического: риторика участвует в формировании коммуникативных иерархий и выступает как способ оформления всякого слова (высказывания).

Жанровые разновидности торжественного красноречия и панегирической поэзии, связанные с формами церемониала, передавались по традиции из рук в руки, от поколения к поколению. Многочисленные образцы речей, стихотворных приветствий, писем, рассеянные в рукописях Кариона Истомина, свидетельствуют о том, что он продолжил работу Симеона по внедрению риторической культуры в быт царского двора и столицы⁶¹.

Ориентированная на придворный церемониал риторическая систематика, положенная в основание новых жанров русской литературы, была востребована практикой торжественной проповеди и окказиональной поэзии XVIII в.

⁶¹ См., например, образцы заздравных речей: «За чашею исперва государю царю, затем всякому благодетелю или благодетелям», «За здравие во испитие чаше» [Чуд-300, л. 140, 273], «Слово о питии чаши с желанием» [Чуд-302, л. 105—106], «На праздники и в случаях приветства желательная» [Чуд-300, л. 275], формы приветствий на рождение царевича или царевны, «на господские праздники слово общее», образцы поздравлений царевен или княжон с именинами [Чуд-300, л. 307], патриарха — с церковными праздниками [Чуд-301, л. 20—22; Чуд-302, л. 146], формы поздравительных писем — «к митрополиту», «общее ко всякому мужу», «к приятелю», «к сроднику», по случаю празднования дня памяти какого-либо святого [Чуд-300, л. 272—273] и т. д.

Поэтика барочного слова

С тех пор, как в школьном образовании и в литературной культуре восточных славян на передний план выходит кодифицированная риторика, возникают постоянные взаимоотношения между риторикой и стихотворной практикой. Поэты прекрасно владели риторикой, активно использовали ее методы, рекомендации и материалы, подчиняя риторические принципы задачам поэтического описания. Рассмотрим конкретные вопросы влияния риторики на поэзию. Не претендуя на исчерпывающее освещение проблематики, выделим ведущие, на наш взгляд, важные линии.

В системе риторики, включающей пять уровней (*inventio* — изобретение, нахождение; *dispositio* — расположение; *elocutio* — словесное выражение, стилистические приемы; *memoria* — запоминание; *pronuntiatio*, *actio* — произнесение, исполнение), составляющие ее компоненты находятся в динамическом взаимодействии и соотношение между ними изменяется от эпохи к эпохе. В классической (античной) риторике наблюдается равновесие между моментами изобретения (*inventio*), логической организации текста (*dispositio*) и моментами декоративными (*elocutio*), к последним относятся фигуры речи и эвфония. При заимствовании компонентов риторической системы последующими литературными эпохами изменение соотношения между уровнями риторики приводило к возрастанию роли одних и редуцированию других. В поэтике барокко, так же как и Средневековья, в отличие от риторической системы античности, Возрождения и классицизма, звено диспозиции не столь актуально. Поиски искусством нового художественного языка преобразовали риторическую систему таким образом, что определяющими стали моменты, связанные с *inventio* и *elocutio*, т. е. для мастера барокко особую значимость имело учение об изобретении, излагающее способы отыскания аргументов и содержащее описание тематических приемов, а также учение о стилистических приемах и словесном украшении.

XVII век произвел немало руководств, посвящающих поэта в «тайны ремесла» и предоставляющих ему богатый, бесконечно разнообразный материал для изобретения и украшения стиля. Роль вспомогательного риторического приема выполняли составлявшиеся в помощь поэту списки слов, тропов, фигур, цитат, сентенций. Поэтологический аппарат помещался иногда в приложении к пособиям по риторике и поэтике. В качестве источника для изобретения могли служить антологии и компендиумы «общих мест» — своего рода инвентари культурного опыта, в изобилии имевшиеся в библиотеке Симеона Полоцкого. Чаще всего они

имеют энциклопедически-словарный тип построения⁶²: в алфавитном порядке приводятся имена существительные, под каждым из которых перечни эпитетов, главным образом прилагательные, примеры на употребление с цитатами и ссылками на источники.

В одной из таких коллекций *Loci communes* понятие «жизнь» дается сначала в сочетании с наиболее устойчивыми и характерными для эпохи барокко определениями и девизами: «Жизнь вечна. Помни о Страшном Суде» («*Vita aeterna. Vide Iudicium extremum*»), «Жизнь коротка и печальна. Имей в виду, человек» («*Vita brevis ac misera. Vide, Homo*»). Затем это понятие иллюстрируется серией изречений и стихотворных цитат, нанизываемых при помощи союза «также» («*Item*»)⁶³. Каждый из примеров, проводящий понятие «жизнь» через парадигму «общих мест», мог стать источником образного мотива или темы стихотворения. Среди энциклопедических сводов эпохи барокко безмерным богатством поэтико-исторических знаний выделяется «Полиантея»⁶⁴. Каждое из понятий, будь то «фортуна» или «поэт», сопровождается здесь определением, этимологическим толкованием, многочисленными цитатами из широкого круга разнообразных источников, а также примерами жанровых форм: тут и библейские места (*loci biblici*), и сентенции отцов церкви, высказывания философов, строки из стихов античных поэтов, апофтегмы, иероглифика, эмблемы, уподобления, фабулы, пословицы, поговорки и т. д. В одной из таких книг, заполненной эпитетами и примерами-цитатами, понятие «поэзия» выступает с определениями «священная», «благочестивая», «бродячая», «лучезарная»; поэма — «благородная», «небесная», «ученая», «божественная», «совершенная», «ничтожная» и т. д., а к слову «поэт» дан перечень из 28 прилагательных: «безумный» (неистовый), «искусный», «ученый», «священный», «благородный», «почтенный», «изысканный», «красноречивый», «остроумный», «блистательный» и т. д.⁶⁵

⁶² См., например, тезаурус тропов И. Бухлера, один из разделов которого содержит синонимы из текстов Вергилия, другой — цитаты из Г. Буханана (*Vagiarum profanarumque phrasium poetiarum thesaurus... opera Ioannis Buchleri... Londini, 1642* [Хипписли 2005, 41]).

⁶³ *Osius H. Carminum proverbialium loci communes...* Экземпляр без тит. л. из библиотеки Симеона Полоцкого [БМСТ / ин. 1682, 351—352].

⁶⁴ Экземпляр дефектный [БМСТ / ин. 434]. На переплетном листе рукой Симеона: «*Polianthea. Ex libris Simeonis Sitnianowicz Monachi Ord. S. Basilii Magni Monasterij Polocensis...*». Здесь же: «Силвестра Медвѣдева. Полиантея».

⁶⁵ *Ravisius Textor Joannes. Epithetorum opus...* Basileae, 1602. Экземпляр из библиотеки Симеона Полоцкого [БМСТ / ин. 1754, 656—657]. См. также: *Loci communes sive florilegium rerum et materialium. Argentorati, 1624* [БМСТ / ин. 1629]; владельческая записка: «*Possessor Simeon Sitnianowicz*».

Следуя наставлениям авторов риторик, поэты в поисках материала для изобретения обращались к справочникам по ботанике, работам о животных, птицах и рыбах, черпали из трудов по этике, философии, теологии, астрономии — одним словом, из всех доступных им сфер знания и искусств. Как типично барочный полигистор поступал и Симеон Полоцкий, обязанный своими пестрыми и обильными ссылками компендиумам энциклопедического знания.

В связи с учением об изобретении в риториках говорится о парафразических упражнениях и понятии вариации, которое относится к приемам *ornatus*: «Украшение есть, которое то же повесть переменными словесы толкует» («Риторика» [РМСТ-1028, л. 49]). Умение создать искусную вариацию на известную тему высоко ценилось в искусстве барокко. В пример современным поэтам Сарбевский ставил способность Горация и Пиндара выразить одну и ту же мысль или описать одну вещь в разных местах разными оборотами. Такое умение, писал он, «дышит щедростью таланта и чрезвычайно восхищает своей привлекательностью» [Сарбевский 1958, 114]. Риторика предлагала авторам разные способы вариации: через метафору, аллегория, гиперболу, перифразу.

В поэзии, устремленной к пределу вариативности, неповторимое сводится к комбинации повторимых черт. Поэты писали, казалось бы, одно и то же, даже одними и теми же цепочками образов, сравнений, они «стремились не к созданию своего языка, а к свободному владению одним из художественных языков эпохи и умению создавать варианты из уже готовых высказываний» [Софронова 1975, 38]. Принцип вариативности проявляется также в трактовке предмета, темы, идеи — то и дело иначе, со многих сторон, он дает себя знать в постоянном возвращении мотивов, разработке темы до полного ее исчерпания. Такая манера наблюдается и у поэтов западноевропейского, и польского барокко. В поэтике вариаций написаны тексты стихов Д. Наборовского, Я. А. Морштына, В. Потоцкого, С. С. Ягодиньского [Котарска 1985, 69—93]. Трактовке одной и той же проблемы, темы, идеи Симеон Полоцкий посвящает в «Вертограде многоцветном» цепочки стихов, связанные в авторской рукописи названием «Тож», «То же». Сильвестр Медведев, как упоминалось, написал 15 вариантов эпитафии Симеону Полоцкому. Представление о многократном развитии одной темы в пределах одного текста дают девять вариантов переложений XIV эпиграммы М. К. Сарбевского в «Поэтике» Ф. Кветницкого (1732).

Латинская школьная риторика рекомендовала, в соответствии с советами Квинтилиана, превращать прозу в стихи и стихи — в прозу. Симеон был настолько захвачен единым комплексом своей богословской и поэтической мысли, что осуществлял ее в разных жанрах. Одна и та же

тема свободно переходила из прозы в стихи, поэтому между его книгами проповедей («Обед душевный» и «Вечеря душевная») и стихотворениями «Вертограда» наблюдается большое сходство. Это единый смысловой строй, только в одном случае — в прозе, в другом — в стихах [Сазонова 1982, 224].

Поэтика многих произведений барокко может быть описана как сочетание принципа вариативности с разными типами амплификации. Детально разработанная в риториках этого времени теория амплификации охватывала практически все возможные способы развития темы и художественного обобщения. Принцип варьирования в сочетании с разными типами амплификации распространялся иногда на обширные пространства стихотворного текста. Чрезвычайно богатый в этом отношении материал предоставляет «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого, особенно в его первоначальном виде — в авторской рукописи⁶⁶.

Возрастание роли элементов *elocutio* — стилистических приемов и словесных украшений — связано с тем, что задача искусства барокко и произведения определяется в модусе *persuasio* — риторического убеждения. Автор пользуется стилистическими фигурами, чтобы повлиять на чувства человека, взволновать, потрясти, вызвать сильное эмоциональное переживание. Роль элементов *elocutio* в риторической системе барокко можно проиллюстрировать следующим примером.

Анафора известна издревле. В литературах Возрождения и классицизма она организует небольшие пласты текста, украшая его. Поэты барокко (а ранее и средневековые авторы), оценившие в фигуре анафорического повтора функцию экспрессивного акцента, постоянно применяли этот прием на обширных пространствах текста. У поляка Я. А. Морштына, к примеру, в стихотворении «О себе» 16 строк из 20 отмечены анафорой. Д. Братковский включает анафору в акустическую игру (стихотворение «Фортель»). Иногда анафора организует весь текст целиком, как в стихотворении Симеона Полоцкого «Адам. 4» (из «Вертограда многоцветного»), построенном на семикратном чередовании анафор-антитез Адам / Христос:

Адам вся чада своя погубил есть,
Христос же Господь вся ны исправил есть.
Адам на весь род грѣх един наведе,
Христос из грѣхов многих нас изведе.
Адам гнѣвъ Божий на весь мир нанесе,
Христос благодать Господню принесе.

⁶⁶ См. раздел «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого как христианский универсум: история создания, поэтика, жанр».

Адамом смерти есмы припряжени,
 Христом в жизнь вечну будем возбуждени.
 Адамом есмы скотом подоблени,
 Христом с аггелы будем водворени.
 Адамом древо жизни нам отъяся,
 Христом небесный хлеб нам даровася.
 Адамом рая вси есмы лишени,
 Христом на небо будем возведени
 [Симеон 1966, 44—45].

В пасхальном цикле из «Рифмологиона» Симеона помещено стихотворение, каждая из шестнадцати виршей которого отмечена анафорой «Христос» [Син-287, л. 253]. Одно из стихотворений «Вертограда» посвящено истолкованию понятия «друг», вводимого в цепочку определений с семикратно повторенной анафорой:

Хощеши друга истиннаго знати,
 послушай мало, имам ти сказати.
 Друг есть, иже тя в грѣсѣхъ обличает
 и злонравие твое обхуждает.
 Друг есть, заочно тебе ублажаяй,
 а в лице правду выну ти вѣщай.
 Друг, иже в нуждѣ тебе помогает,
 во день печали тщиво утѣшает.
 Друг, иже за тя готов изтросати,
 яже изволил Господь ему дати.
 Друг, иже к благим дѣлом увѣщает,
 а в злых нимало помощник бывает.
 Друг, кто о благих твоих веселится,
 о злых случаях купно печалится.
 Друг, иже в скорби время не оставит,
 и неизмѣнну любовь си проявит.
 Сицева друга требѣсть искати,
 паче сокровищъ богатыхъ стяжати.
 Стяжанаго же истинно любити,
 и взаим добро оному творити
 [Симеон 1996, 279].

Источником стихотворения послужила проповедь Матфея Фабера (1586—1653) — Слово 7-е на 12-ю неделю по Сошествии Св. Духа «De multiplici amicitia falsa» («О многообразии ложной дружбы»), раздел «Socii et comites» («Союзники и спутники»)⁶⁷, основанный на принципе пере-

⁶⁷ Источник установлен А. Хишисли [Симеон 1996, 351].

числения качеств, которыми должен обладать истинный друг. Каждое из определений вводится одним и тем же вопросительным предложением: «Quis est meus amicus? Qui te peccantem arguit. Quis est meus amicus? Qui te absentem commendat, praesentem vero arguit. Quis est meus amicus? Qui in necessitate tibi adest» [Симеон 1996, 351] («Кто мой друг? Тот, кто обличает твой грех. Кто мой друг? Тот, кто благоприятно отзывается в твоё отсутствие, в присутствии же порицает. Кто мой друг? Тот, кто помогает тебе в нужде») и т. д. — семь ответов на один и тот же семикратно повторенный вопрос. Таким образом, стихотворение Симеона следует композиции гомилетического текста, превращая лейтмотивную фразу проповеди в анафорический повтор.

Впечатляющий пример грандиозной анафорической конструкции являет анонимный гимн Сергию Радонежскому (конец XVII в.), где на протяжении 100 строк (из 120) нанизываются хайретизмы — обращения к воспеваемому святому в звательном падеже, начинающиеся приветствием-анафорой «Радуйся...». Риторический прием такого обращения, составляющий принадлежность структуры акафиста [Аверинцев 1977, 234], распространён практически на весь текст гимна. Церемониальность слова и воздание причитающейся святому чести соединяются в образных многословных именовании с рассказом о жизни Сергия, не лишенном конкретных исторических деталей. Движущиеся от строки к строке определения складываются в последовательное описание, которое охватывает все предусмотренные жанровым канонem жития моменты жизни святого (рождение, крещение, стяжание мудрости, монашеские подвиги, посмертные чудеса): «Радуйся, прошед утробны чертоги! / Радуйся, рождши в предстательства многи! / Радуйся, прияв крещения тайну! (...) / Радуйся, обще житие оставши! / Радуйся, в блазѣ путь братию управши! / Радуйся, князя Дмитрия увѣстив! / Радуйся, храбрством на Мамаю вооружив! / Радуйся, побив молитвами татар!..» и т. д. [Чуд-301, л. 240—242 об.]. Если оглянуться из XVII в. назад, то можно найти параллели присему анафорического повтора в русской средневековой литературе: в «Слове о Законе и Благодати» митрополита Илариона, где на эту фигуру опирается изощренное построение из семнадцати антитез, раскрывающих двойственность богочеловеческой природы Христа. Сербия XIII в. также даёт образец изысканной риторической модели в «Похвале святым Симеону и Савве» Доментиана, использующей анафору как сугубо конструктивный и ритмообразующий фактор.

Поэтика барокко активизировала возможности и средства, входившие в компетенцию риторических уровней *inventio* и *elocutio*, подчинив их целям убеждения и эмоционального воздействия, эмфатизации речи.

С этим связана существенная черта поэтики слова барочного произведения. По определению М. Бахтина, слово это — «патетическое», его требует позиция пишущего, который «поневоле должен взобраться на кафедру, стать в позу проповедника, в позу судьи»; «барочная патетика определяется апологетикой и полемикой» [Бахтин 1975, 206].

Поиски новых художественных ресурсов сказались, в первую очередь, на лексическом составе. Главной чертой, характеризующей литературу в области лексического отбора, является постоянное стремление к расширению словаря и словотворчеству, употребление необычных форм, создание авторских неологизмов: «гордовысоковышествовати»⁶⁸, «аггелозрачен» (определение Алексея человека Божия), «свѣтлоторжественно» (о Воскресении Христа), «небозаслужных» (о поступках), есть даже четырехосновное слово «душесловоразумноглаголивое сотворение всеблагаго Бога, человек, поставлен в жизни мира сего» [Ув-73, л. 142 об.]⁶⁹.

Большой интерес представляют также риторические фигуры, служащие целям эмфатизации поэтического высказывания: разного рода повторы, антитезы и контрасты, парадоксы, параллелизмы, градация, асиндетон, столкновение прямого и переносного смысла, метафорического значения слова, а также приемы, использующие грамматический и фонический уровень языка, паронимические и омонимические фигуры, каламбуры и игру слов. Приемы эти нередко объединяются и служат семантической связи стихотворных строк, образуют словесное узорочье, напоминающее стиль «плетения словес». Стихи поэтов русского барокко располагаются на риторической линии «словоизвития», идущей еще из Средневековья; в русской литературе — от Епифания Премудрого до авангарда XX в.

Симеон Полоцкий любит игру омонимами, обильно насаждает этимологические фигуры, использующие в составе одного словосочетания этимологически тождественные слова («Радуйся, *свѣте*, *свѣтло* веселися, / *свѣтло* бо солнце ты днешь в *свѣт* явися»; «Орле *пресвѣтлый*, *свѣтлый* от *свѣта*»; «О солнце-царю, *свѣте пресвѣтлейший*, / О весно *красно*, *свѣте прекраснѣйший*» [Чуд-301, л. 194 об. 192, 195 об.]), полиптотон (в классической риторике — прием наклонения, или многопадежье — использование одного и того же слова в разных падежах: «*Пси псами пса* ядома...»). Разнообразные риторические фигуры сопрягаются часто приемом контраста: «...да в *мирѣ мирно* вѣкъ наш пребываем, / Но грѣхов ради брань

нам досаждает, / не любяй *мира* враг *мир* разоряет, / Ты, царю *мирный*, утверди *мир* в *мирѣ*»; «Христос *живот* есть, / ему же *живити* / свойственно *дѣло*, *смерти* же *мертвити*»; «*Безплотен* в *плоти*, во *мирѣ* без *мира*»; «*Бог воплотися*, *плоть* обожися»; «*Глѣвна* *плоть* его без *тли* почивает, / *тлѣным* *нетлѣность* в *душах* содѣвает» и т. д. Пример сопряжения одного и того же слова в прямом значении и в составе метафорического образа: «*Тройцею* *дверей* / *Тройцу* обрящем *Святую*»⁷⁰. «*Тройца* *дверей*» обозначает пути духовного восхождения к постижению божественной Троицы. Плеоназмом в сочетании с градацией, придающей мысли энергию убеждения, завершил Симеон наставление «ленивцу», душа которого будет низринута в ад: «Идѣ же *горе*, *горе*, *горе*, *горе*, / бездна мучений, огненное море!» [F.XVII.83, л. 213].

Игра слов и каламбуры являются важнейшей отличительной чертой поэзии, культивирующей новый стиль. Иногда каламбуры образуют целые ряды. В стихах на Рождество Христово Карион Истомино широко пользуется излюбленными поэтикой барокко антитезами и жонглирует словами, играя на различии между их звуковым подобием и значением, придавая сочинению характер каламбура. Парономазия (или иначе анноминация) — использование звукового и/или семантического подобия слов — один из его постоянных приемов. Искусственность формы акцентируется отсутствием у автора знаков препинания между нанизываемыми синтагмами:

С нами Бог не убог но богат всѣм нам рад и в поли по воли
Родился смирился мир держит а лежит на земли всяк внемли
И здравствуй изрядствуй Господь сам рай даст вам. Будьте там желаю
[Чуд-300, л. 287 об.].

Поэтика контраста характерна и для других русских силлабиков, охотно оперирующих антитетическими построениями, в которых сопрягаются понятия греха и добродетели, скорби и радости, света и тьмы, ада и рая. Евфимий Чудовский не довольствуется составлением простых антитез, а в изобилии вводит в свои стихи противопоставляемые понятия и часто подчеркивает антонимы тем, что помещает их в конце строк как рифмующиеся слова: *преславен* — *безславен*, *низводит* — *взводит*, *безплотный* — *вплотный*, *благопокорный* — *непокорный*, *богатаго* — *убогаго*, *богатѣти* — *скудѣти* и т. д. Поэт сталкивает слова, близкие по звучанию, но разные по значению: *призираем* — *презираем*, *мир* — *миро*, *отици* — *Трои-*

⁶⁸ Из орации Кариона Истомина при вручении царевне Софье книги Августина Блаженного «Боговидная любовь» (текст см.: [Браиловский 1902, 474]).

⁶⁹ См. также примеры в главе «Придворно-церемониальная литература».

⁷⁰ Примеры из текстов Симеона: «Похвала и привет...», «Вертоград многоцвѣтный», «Рифмологион».

ци, суд — уд, зла — козла, Обѣд — бѣд, Манна — обмана (см. публикацию в «Приложении 6»).

Активизация в барочной риторике форм и способов художественного воплощения, входящих в компетенцию *inventio* и *elocutio*, в значительной мере обусловлена теорией «остроумия» (*acumen*). Впервые сформулированная М. К. Сарбевским в трактате «De acuto et arguto» (1619/ 1623), эта теория в качестве основополагающего творческого принципа выдвигает «согласное несогласие» или «несогласное согласие» («concors discordia vel discors concordia»), что означает сопряжение несоизмеримых и далеко отстоящих друг от друга вещей и понятий⁷¹. Острая мысль, искусство быстрого и изощренного ума, приводящего в универсальную связь все явления мира, когда они познаются через сопоставление, замещение и отождествление, — общие понятия теории поэзии того времени. Остроумная выдумка составляет суть поэтической инвенции. Теория «остроумия» стала ведущей литературной доктриной эпохи барокко. Вслед за Сарбевским она разрабатывалась в трактатах итальянца Маттео Пеллегрини «Об остроумии...» (1639), испанца Бальтасара Грасиана «Остроумие, или Искусство изощренного ума» (1642) и «Подзорная труба Аристотеля» (1655) итальянца Эмануэле Тезауро. В украинских и русских риториках XVII—XVIII вв. прослеживаются традиции учения об «остроумии», связанного с общеевропейским развитием и прежде всего, как отмечено выше, с трактатом М. К. Сарбевского «De acuto et arguto».

Способность к остроумному изобретению, основанная на контрасте и несходстве, уподоблениях, поисках соответствий и аналогий, а также на других фигурах мысли, упорядочивала все явления мира, соединяя их символическими связями. Барокко продолжало, по существу, пользоваться символично-аллегорическим методом Средневековья, но делало это с присущей ему свободой. Относя внешний мир, т. е. объективную действительность, к сфере явлений «означающих», а внутренний мир — мир идей и значений — к области сущностей, мастера барокко устанавливали связи между означающим и означаемым не иконическо-номинативного, а конвенционально-символического типа. В искусстве барокко вещи и идеи легко вступают во взаимодействие. Связи между ними, гораздо более динамичные, чем в Средневековье, соотносящие все со всем (частное с общим, бесконечно малое с бесконечно большим, материально-конкретное с отвлеченно-абстрактным, прекрасное с безобразным и т. д.), способствовали образованию парадоксальных сочетаний, причудливой

символической образности и формированию столь показательного для барочного стиля явления, как концептизм (лат. — *conceptus*, итал. — *concepto*, исп. — *concepto*). Суть этого явления выражалась также терминами *acumen*, *acutum*, *argutiae*, *pointe* и др. Умелое использование концептов считалось критерием хорошего стиля. Теоретики XVII в. любили повторять: «Наш век чурается простоты и требует непременно роскоши стиля, настолько, что сейчас оратор не может считаться достойным малейшей славы, если он не знает, как пересыпать свою речь *pointes*»⁷².

Барокко оперирует в литературе метафорической формой мышления. Хорошая метафора, по мысли Сарбевского, та, что способна ослепить, поразить, очаровать, восхитить читателя. Слова должны выражать сходства между вещами несходными по упоминавшейся формуле «concors discordia vel discors concordia» (согласное несогласие или несогласное согласие [Сарбевский 1958, 15]). Подобные операции литературная практика знала и до Сарбевского. Оперирование концептом стало характерной чертой поэзии и проповеди барокко.

Остроумное изобретение основано на концептах, среди которых Сарбевский различал два вида, — смысловые, опирающиеся на фигуры «мысли», и построенные на «словесных фигурах». С. Лихуд определяет «остроумие» как «изящность естества ума», а способность к остроумному изобретению есть «нѣкая благорѣчивая и избранная питательница риторичѣ» [Ув-98, л. 33—33 об.]. Риторы поощряли обращение авторов в поисках концептов к разным природным курьезам и рекомендовали стиль, вырабатываемый чтением [Сарбевский 1958, 199—201] (см. также А. Белобоцкий [Ув-472, л. 111—112]). В польской литературе как виртуозный мастер концептов известен Я. А. Морштын. Барочное столкновение смысловых противоположностей доведено до крайности в его сонете «К мертвецу», где безнадежно совпадают жизнь и смерть, труп и отчаявшийся влюбленный.

В русской поэзии концептизм не был так развит, как на Западе Европы. Некоторая экстравагантность смысловых уподоблений отличает творчество выучеников Киево-Могилянской коллегии. В художественном мире Симеона Полоцкого барочное остроумие широко оперирует фигурами мысли, иносказанием, аллегорико-символическими построениями, жанрами параболы и притчи, сводя в образное единство то, что кажется несоединимым. Те колоссально огромные миры художествен-

⁷² Цит. трактат по риторике, имевшийся в библиотеке Симеона Полоцкого — Сильвестра Медведева: *Beckher G. Orator extemporaneus...* Amsterdam, 1651, 34 [БМСТ / ин. 2137].

⁷¹ О теории «остроумия» Сарбевского см.: [Отвиновска 1968, 81—110; Лахманн 1970, 41—59; 1983а, 87—114; 2001, 86—115].

ных прикритиств, которые отличают барочные творения, каким является, например, грандиозная книга стихов Симеона «Вертоград многоцветный» (1678—1680), создаются творческой энергией остроумного изобретения (*acumen*), насквозь прорезающего эти миры и пространства и соединяющего нитями символических связей далекие, изолированные друг от друга образы и понятия. Чем необычней основа для сравнения, тем оно изящней и остроумней.

«Игра ума» порождает причудливую символическую образность. Не зная препятствия, автор легко соединяет несопоставимые понятия, такие, например, как: яд и молитва, семь толстых коров и семь Даров Святого Духа, семь худых коров и семь грехов, женщина и искры из горящего угля, смертельный яд аспида и моль, рождающаяся в ризах. Неожиданно сопоставляются иерей с желудком и зеркалом, «падший зверь» и смирившийся грешник; «скрипящее колесо» и «ропотный человек»; язык — это необузданный конь, волны шумящего моря, лютый зверь, злой огонь, меч, стрела, неизлечимая рана; похоть — пес; ехидна — зависть и т. п. Эта концептическая аллегоричность оставалась бы загадочной, если бы поэт не давал логической интерпретации образов и сюжетов.

Яркий образец установки на неадекватность образа предмета самому предмету дает концептизированная притча Симеона «Молитва. 30», имеющая в авторской рукописи помету «Скалигер» [Син-659, л. 178]. Притча изображает победу хамелеона над змием: хамелеон убивает ядовитой слюной змия, человек — посредством молитвы побеждает демона. Стихотворение с несомненностью удостоверяет приверженность Симеона учению об остроумии:

Хамелеонту вражда естеством всадися
к животным, их же жало яда исполнися.
Видя убо он змия, на древо всхождает
и из уст нить на него нѣкую пушает,
В ея же концѣ капля, что бисер сияет,
юже он ногою на змия управляет.
Та повнегда змиевѣй главе прикоснется,
абие ядоносный умерщвлен прострется.
Подобно дѣйство имать молитва святая
на змия ветха из уст наших пущенная,
В ней же имя Иисус, як бисер, сияет,
демона лукаваго в силе умерщвляет.
Трепещут сего бѣси, отсюду гонзают,
чрез то заклинаеми гдѣ-либо бывають
[Симеон 1999, 347].

Функция первой части стихотворения — в создании сюжетной картинки, в которой глубоко скрыт подразумеваемый смысл. В морали реалии нарративной части получают параболическое значение: «молитва» — «нить», «из уст наших» — «из уст хамелеона», «змий ветхий» (библейский) — «змий» (змея), «имя Иисус» — «капля», «демон лукавый» (парафраз змия ветхого) — «змий». Благодаря сегменту «подобно» переносный, фигуральный смысл снимается через соотнесение отрезков текста с каждым образом: хамелеон — человек, яд — молитва, капля — имя Иисуса. Своими действиями хамелеон и человек вызывают смерть: хамелеон убивает ядовитой слюной змия, человек молитвой побеждает демона. Сопоставление поддерживается повтором «як бисер сияет» — «что бисер сияет», омонимом «змий». К смертоносной силе слюны хамелеона, умерщвляющей «змия ветха», «лукавого демона», приравнено действие молитвы, ибо в ней «имя Иисус, як бисер блистает». Все элементы сопоставления взяты из удаленных сфер. В соответствии с характерным для поэзии барокко стремлением к изобразительным эффектам, имя «Иисус» и сравнительный оборот «як бисер сияет» выделены киноварью. В результате семантического соотнесения фабульной и обобщающей частей действие яда приравнено действию молитвы — парадокс, оправданный поэтикой остроумия и концептизма (см. также: [Лахманн 1970, 55—56; Морозов 1982, 188]).

Изыски остроумия сплетаются, подкрепляя друг друга: Солнце — Христос, Луна — Дева Мария, которая также — небо, престол мысленный, рай словесный, свет, светящий в ночи и согревающий «в хладе сладко», врата, лестница в небо — веер метафор в пределах одного текста [Симеон 2000, 545—547]. Книга есть «мир сей», «закон Моисея», «Христос», «Дева Мария», «совесть», «божественные тайны». Дух Святой — «светлое солнце», «райский источник», «освежающий аер», «сердце», «учитель», «зодчий», «путеводитель» и «кормщик». На началах образного остроумия основана и религиозная лирика Симеона Полоцкого с характерной для нее темой «Deus in rebus». К Христу применяются образные именованья «медовый пластырь», «камень», «гроздь», «цветок», «дверь», «лестница», «путь». Христос сравнивается также с орлом, камнем, львом. Источником некоторых концептов служила Библия, другие заимствовались из далеких и малоизвестных большинству читателей областей знания.

Барочный принцип остроумия помогает находить редкостные курьезы, извлекая из них иносказательный смысл: плачущий крокодил, павлин, «слон нелеполичный и верблюд горбатый», онагр и лев, ехидна и скорпион, сапфир и адамант — все они происходят из инвентарей куль-

гурного опыта, каковыми являются, например, сборники эмблем и компендиумы типа *Loci communes*.

Помимо поэтической образности, основанной на фигурах мысли, религиозная лирика Симеона изобилует также примерами концептов, построениях на словесных фигурах. Особенно ярко и полно суть концепта выражали антитеза, контраст, оксюморон. Печать средневеково-барочного вкуса лежит на таких стихах Симеона Полоцкого, где к Христу применена антономасия в антитетическом стиле словесной комбинаторики:

Превѣчный бысть временен, создан — несозданный,
необъемлемый — объят, видим — невиданный,
Неприкосновенный же косновен явися,
безстрастный — страстен, а смерть
 безсмертным вкусися
[Симеон 2000, 300—301].

Еще один пример антономасии (из рождественского цикла «Рифмологиона»): две стихотворные строки — два параллельно соотносимых ряда антонимических определений Христа, образующие так называемый стих *correlativum*, или *carmen parallelum*:

Велий, богатый, сильный, неприступный,
 малый, нищ, безсилен, скоты бысть обступный
[Син-287, л. 77 об.].

Стихотворение построено на игре слов. К этому тексту можно было бы привести аналогии из средневековой европейской и византийской поэзии.

Так же, как в отношении к античности, творчество русских выучеников и последователей Симеона оказалось неодинаково восприимчивым к барочному учению остроумия. Смысловые концепты входят в поэзию Кариона Истомина вместе с аллегорико-символическим и эмблематическим стилем, художественная природа которого зависит от поэтики остроумия⁷³. Элемент литературной игры заметен у Сильвестра Медведева и Евфимия Чудовского, но в их стихах остроумие имеет ограниченные пределы и затрагивает, главным образом, уровень словесных фигур. В целом, словесные концепты применялись в русской поэзии значительно шире, чем концепты смысловые.

⁷³ См. раздел «"Книга Любви знак в честен брак" Кариона Истомина».

В восточнославянской поэзии XVII в. находим образцы версификационного мастерства, созвучные опытам позднеантичной и средневековой латинской поэзии IV—XIII вв. и «великих риториков» XV в. Поэты активно использовали и развивали фонетические, морфологические, лексические и графические ресурсы языка. Стихи из разряда *poesis artificiosa* обсуждаются и в барочной поэтике в разделе об эпиграмматической поэзии. Там они представлены разнообразными игровыми жанрами, где к сочетанию смыслов приводят различные операции с языковым знаком или формальные преобразования, оперирующие также графическим пространством текста. К подобным игровым формам принадлежат: акrostих (*acrostichon*); азбучный стих (*alphabeticum*), содержащий в начале стихов очередные буквы алфавита; загадка (*aenigma*); программа / анаграмма / эпиграмма (*programma / anagramma / epigramma*)⁷⁴; палиндром, или раки (*cancer*), где текст читается одинаково слева направо и справа налево; серпантинный, или симфонический, стих (*carmen serpentinum*), каждая строка которого имеет какие-либо общие элементы (слоги, слова) с другими строками и только в связи с ними получает свой смысл и значение; арифметический стих (*arithmeticon*) — текст в форме загадки, в котором появляется игра с числовым значением букв; эхо (*carmen echicum*) — диалог, произведение в форме разговора двух особ; эмблема (*emblem*) — синтетический жанр, объединяющий искусство слова и изображения⁷⁵; лабиринт (*labyrinthus*) — текст, строки которого складываются в фигуру, напоминающую лабиринт; макаронический стих (*macaronicum*) — стихотворение, включающее в свой текст иноязычные слова; моносиллабический стих (*monosyllabum*), состоящий исключительно или по преимуществу из односложных слов; эффектны моностихи (*monostichium*), где уже отдельная строка существует как отдельный, значимый в себе поэтический организм, к примеру: «Златоустов людем звон стихословил Карион»⁷⁶; или Кариона же: «Книги содержати тыя прочитати челоуѣку треба введут бо и в неба» (записано автором в одну строку без знаков пунктуации) [Чуд-302, л. 74]; *varium* — произведение, включающее в себя стихи разной длины (стихотворение-крест Симеона Полоцкого⁷⁷); обелиск (*obeliscus*) — текст, имеющий графическую форму пирамиды (И. Величковский, Ф. Орлик). Поэты барокко восприняли такую изысканную форму, бывшую в употреблении в античности, в Средневековье, в эпоху Возрождения, как фигурные, контурные стихи. Разнооб-

⁷⁴ См. раздел «Nomen est omen: имя в риторике и поэзии».

⁷⁵ См. раздел «Эмблематическая поэзия».

⁷⁶ Стихотворение датировано 14 июня 1690 г.

⁷⁷ См. раздел «К понятию элогиарного стиля».

разные стихотворные формы описаны в Киевской поэтике 1637 г. [Киевская поэтика 1637, 149—153]⁷⁸.

Привитый в раннее Новое время традициями киевской учености, восходящими к иезуитской поэтике, теоретический и практический интерес к *acumen*'у, формам *carmina artificiosa* и игре слов сохранился и после трактатов Феофана Прокоповича «О поэтическом искусстве» (1705) и «Об искусстве риторики» (1706), отменявших барочный поэтологический аппарат. В курсе лекций «Clavis poetica» (1732) преподавателя Славяно-греко-латинской академии Ф. Кветницкого нашли свое место поэтика и стихи Сарбевского, идеи Якоба Понтана и Герарда Воссия о подражании, учение о тропах из «Риторики» Киприана Сорареса и о фигурах из грамматики Эмануэля Альвара, а в разделе «De carmina in specie», кроме шести параграфов, посвященных шести классическим жанрам (эпика, буколика / георгика, сатира, драма, элегия, лирика), в остальных четырнадцати освещаются разные формы *carmina curiosa* (см.: [Уленбрух 1985]).

Поэтический текст как риторический образец. «Текучесть» текста, заимствования и цитоны

В поэтической культуре барокко так же, как в литературе риторического типа в целом, текст существовал как осмысленный пример для подражания и как образец-источник. С риторической установкой на *готовое слово* (термин А. Н. Веселовского) в русской силлабической поэзии связаны перетекание текста из одного произведения в другое и практика литературных заимствований. Так называемая «эстетика тождества», торжество принципов подражания и уподобления, опора на «общие места» открывали перед поэтами безграничные возможности для искусства комбинаторики. Стихи также складываются подчас из готовых формул, строк, строф, как здание возводится из отдельных блоков.

Понятия «текст» и «произведение» принципиально не совпадают. Произведение понимается не столько как текст, сколько как целое, как объем, «в который текст вкладывается и текстом заполняется» [Михайлов 1988а, 657]. Наглядное выражение «материально-осязаемого представления» поэта о произведении как объеме можно видеть в том, например, обстоятельстве, что рукопись «Рифмологиона» [Син-287] пере-

плетена с пустыми листами, оставленными при каждом разделе для возможного дополнения новыми стихами. Интересно, что такой же принцип формирования отмечен в отношении «Западно-восточного дивана» Гете — книги, вобравшей в себя запоздалые веяния поэтики немецкого барокко. По образному определению А. В. Михайлова, «упрощенно и условно можно представить себе произведение как коробку, как короб, который надо заполнить по известному плану, — нечто подобное шкапулке Чичикова, так что заполнение короба может быть до крайности замысловатым. Однако остов произведения словно существует еще до его содержания, и границы произведения осознаются как независимые от его внутреннего заполнения». И далее: «Границы разделов воспринимаются как комнаты или ячейки, которые, словно кубики, складываются в самом прихотливом порядке» [Михайлов 1988а, 645—646].

Содержание «Рифмологиона» также мыслилось не только как линейно разворачивающееся вслед праздникам церковного календаря (Рождество, Пасха, Новый год и т. д.). Произведение предстает также как четко расчлененное пространство, в котором по своим местам расставлены, в соответствии с придворной иерархией, приветствия разным адресатам. При внешней разграниченности разделов стихи целиком или их фрагменты преодолевают формальные границы и свободно передвигаются внутри сборника. Одно и то же стихотворение можно повторить дважды⁷⁹: посвящаемое разным лицам, оно помещалось, соответственно, в разных разделах. Так, стихотворение «Бог Господь в мире ныне проявился» находим и среди стихов «к государю царевичу» [Син-287, л. 70 об. — 71], и в «Стихах общих» [Син-287, л. 160 об.]. Одинаковые стихи различаются иногда только концовкой, учитывающей смену адресата. Стихотворный блок из 16 строк «Бог всемогущий днесь в мире явися» увенчивает в разделе «государю царевичу» формула: «А празденством свѣтлым поздравляю / и слѣд твоих стоп любезно лобзаю» [Син-287, л. 73]. В приветствии же из «Стихов общих» поэт ограничился «поклоном» неизвестному: «Празденством свѣтлым вѣрне поздравляю, / поклоном низким должну честь воздаю» [Син-287, л. 162].

К «миграции» более всего предрасположена первая часть приветствия, посвященная описанию праздника, она использовалась поэтом в разных контекстах — в поздравлениях царю, патриарху и всем вообще. Изменению подвергались обычно вторая и третья части, содержащие похвалы и обращение к адресату, и, как правило, авторскую просьбу о

⁷⁸ Большинство из названных жанров анализируется в главе «Поэзия изумления и взаимодействие искусств».

⁷⁹ Практику неоднократного использования одного и того же текста применял украинский писатель Кирилл Транквилион Ставровецкий [Маслов 1984, 134—135].

покровительстве. Совпадающие строки в стихах разным лицам могут составлять половину объема всего текста или больше⁸⁰. Из двух стихотворений, имеющих общий блок, пространнее обычно то, которое посвящено членам царской фамилии. Приличествующая случаю торжественность и монументальность достигаются иногда более подробным описанием праздника⁸¹, но в основном расширением панегирической части⁸².

Неоднократно поэт использует прием составления новых стихов из ранее написанных текстов: стихотворение разбивается на несколько частей, каждая из которых после дописывания некоторых строк превращается в отдельное самостоятельное произведение. Из одного приветствия возникают два или даже три⁸³. Поэт как бы играет с текстом, свободно перемещая его, «словно кубики», в пространстве сборника и вдвигая в свободные объемы произведения⁸⁴. Создание стихов из готовых блоков, которое могло бы быть проиллюстрировано обильным числом примеров⁸⁵, носит у Симеона и его последователей характер творческого

⁸⁰ В стихотворении «Преславный Господь и Бог превеликий» из раздела «К государю царю от служащих» [Син-287, л. 31 об.] 24 строки из 48 повторяются в стихотворении «Пресущный Господь и Бог превеликий», состоящем из 34 строк («Стиси общии» [Син-287, л. 139 об.]).

⁸¹ В стихотворении «Князь мира в мире ныне ся раждает» из раздела «Государю царевичу», кроме 10 строк, совпадающих с текстом из «Стихов общих» [Син-287, л. 149], содержится еще 34 строки, в которых поэт развивает библейский сюжет об Адаме и Еве, шлет благие пожелания адресату и не забывает напомнить о себе: «Прося усердно изволь мя щадити, / хотяща вѣрно всегда ти послужити» [Син-287, л. 76]. В «Стихах общих» оригинальная часть — 10 строк.

⁸² В стихотворении «Красная весна ныне нам сияет» центр тяжести смещен в сторону панегирической части. Описание праздника, составляющее 16 строк одинакового текста в разделе «Царевичу» и в «Стихах общих», переходит в приветствии высокому адресату в пространное славословие (38 строк), наполненное образами космического ряда: «царевич от свѣта отца свѣт произведенный», как новоявленному солнцу ему предстоит пройти путь через «небесный юдий» [Син-287, л. 66 об.]; в «Стихах общих» концовка (8 строк) написана без украшений» [Син-287, л. 158—158 об.].

⁸³ См. пример, приведенный в статье [Гребенюк 1982, 273—276].

⁸⁴ Стихотворение «Велию радость светло провещаю», посвященное «государю царевичу» (л. 68 об.—69), послужило источником для двух других, помещенных в разделе «Стихи общие». В одном из них использованы первые 22 строки исходного текста [Син-287, л. 159—159 об.], а в стихотворении «Бог несть волюю человек бывает» взяты следующие 14 строк [Син-287, л. 159 об.].

⁸⁵ Так, в рождественском цикле «Рифмологиона» совпадают строки в разделах «Ко государю царю» и «Стихах общих»: «Бог всемогущий на земле явися» —

принципа, связанного с отношением автора к своему тексту как образцу.

Из стихотворения в стихотворение переходят полюбившиеся поэту выражения, формулы приветствий, часто оказываются одинаковыми первые строки стихов. Как поэт-ритор Симеон, выработав однажды идеально-точную, на его взгляд, формулу, повторял ее. Профессиональный проповедник-начетчик, он знал цену обретенного слова. Заметно особенное внимание поэта к гиперболическим выражениям, при помощи которых в стихах создается атмосфера торжественности и триумфальности. По случаю второго брака царя Алексея Михайловича поэт желает:

Вся преблагая на премнога лѣта,
донде же солнце не лишится свѣта
 [Син-287, л. 405 об.].

В приветствии «К государю царевичу на именины» повторяет:

Но в земном прежде царствуй многа лѣта,
донде же солнце не лишится свѣта
 [Син-287, л. 372].

В первой московской декламации (1660) Симеон обращался к Алексею Михайловичу с пожеланием:

Царствуй, пресилен, преславен повсюду,
гдѣ солнца запад и встает откуду!
 [Симеон 1953, 98].

В приветствии к его сыну — царевичу Алексею — Симеон обещает:

...Он (Бог. — Л. С.) же изволит тебе величати
 Честию в мире, силою повсюду,
гдѣ солнца запад и встает откуду!
 [Син-287, л. 394 об.].

16 строк (л. 18 об.; л. 150); «Земля во небо ныне пременися» — 6 строк (л. 19; л. 150 об.); «Вся исполняяй Господь превеликий» — 8 строк (л. 19 об.; л. 150 об.—151); «Кто виде любовь толико велику» — 13 строк (л. 19 об.; л. 151); «Корень Есеев ныне прозябает» — 16 строк (л. 20 об.; л. 152) и т. д. Можно привести десятки подобных примеров также из остальных циклов. На полях рукописи «Рифмологиона» есть пометы, свидетельствующие, что повторяемость стихотворных текстов была замечена уже, по-видимому, при описании А. В. Горским и К. И. Невоструевым.

Поэт повторял строки, осознавая их, по-видимому, как такие формулы, которые не требуют изменений и не могут быть поэтически преизменены никакой вариацией.

Панегирическая топка передавалась из рук в руки, от поэта к поэту. «Империальную формулу» (выражение Л. В. Пумпянского) дословно заимствовал Карион Истомина, переадресовавший ее Петру I:

Здравствуй вѣкъ многий и пресыльный всюду,
гдѣ солнцу запад и встает откуду!
 (цит. по: [Карион 1989, л. 10 об.]).

Используя симоновское выражение о славе Христа, разлетающейся во все концы земли, Сильвестр Медведев обещал царевне Софье, что учреждение высшей школы сделает ее имя известным,

*Иде же солнце лучи разсыпает,
 воды океан своя разликает*
 (цит. по: [Панченко 1970, 197]).

Ср. у Симеона:

*Идѣ же солнце лучы разсыпает,
 и луна свѣтом в тмѣ нощнѣй блистает*
 [Син-287, л. 263].

«Текучесть» и вариативность текста, использование одних и тех же стихотворных блоков в разных сочинениях демонстрирует и творчество Кариона Истомина. Общие строки и части строф обнаруживаются в писавшихся им почти одновременно (в 1682—1683 гг.) панегириках царевне-правительнице Софье «Книга желателно приветство мудрости» и царевичу Петру Алексеевичу — «Вразумление умнаго зрения». Полный текст последнего сочинения, представленный в белой рукописи [F.I.905], сложен из блоков, присутствующих в трех черновых рукописных текстах [Чуд-302, л. 41—45, 29—32, 45—47] и одном белом фрагменте [Чуд-301, л. 174—178], к которым добавлено еще несколько дополнительных строф.

С полным текстом «Вразумления...» соприкасаются три небольших фрагмента из «Книги желателно приветство мудрости»: первый — строфы о мудрости («Мудрость убо есть Иисус сын Божий...» и т. д.)⁸⁶, второй

⁸⁶ Эти строфы обнаруживаются в черновике поэмы «Вразумление...» [Чуд-302, л. 46—47 об.] и в ее парадном списке [F.I.905, л. 11—13], а также в черновом варианте «Книги желателно приветство мудрости...» [Чуд-301, л. 1—17] и в ее окончательном тексте [П I А 8].

общий блок составляют строфы (с небольшими разночтениями), в которых к монарху — Петру / Софье — обращен призыв учредить в России «свободные науки». Наконец, третий общий блок составляет стихотворная «Молитва» Христу и Богородице, входящая в парадный список «Вразумления...», а также в черновик и в окончательный текст «Книги... мудрости».

При изучении взаимно пересекающихся авторских текстов нельзя не учитывать специфику творчества, принадлежащего словесности риторического типа. Необходимо также принять во внимание, что сам поэт, давая разные заглавия и посвящая разным адресатам свои сочинения, осмыслял их, несмотря на общность отдельных стихотворных блоков, как самостоятельные произведения⁸⁷. «Текучесть» текста прослеживается как рецидив риторической практики и в литературе постриторической⁸⁸. Отметим также, что у Кариона Истомина отдельные стихотворные строфы «Вразумления...» и «Книги Любви знак...» имеют явные следы использования текстов Симеона Полоцкого «Орел Российский» и особенно «Похвала и привет... высокопарному Орлу» (см. «Приложение 2»).

На почве риторической традиции с ее учением о подражании и практикой литературных заимствований в поэзии барокко продолжила свое существование форма центона, известная в европейской литературе со времен поздней античности и особенно характерная для раннего Средневековья, более «для латиноязычной, нежели для грекоязычной поэзии» [Аверинцев 1977, 145], распространенная при дворе Каролингов и имевшая своих приверженцев в XI—XII вв. [Голенищев-Кутузов 1972, 63]. Центоны (лат. *cento* — лоскут, заплатка) — мозаические стихотворения, составленные из фрагментов других стихотворений, или, как писали древние, центон — «стихотворение, крепко слаженное из отрывков, взятых из разных мест и с разным смыслом» (Авсоний, IV в.) [Гаспаров 1982, 134]. Материалом для центонов служили, как правило, стихи наиболее почитаемых авторов, которым стремились подражать. Центон в узком смысле — текст, инкорпорирующий обширные фрагменты других

⁸⁷ При попытке текстологического исследования поэмы «Вразумление...» и «Книги желателно приветство мудрости» А. П. Богданов, применяя принципы механистической текстологии, необоснованно рассматривает рукописные тексты названных панегириков как пять редакций одного произведения, а именно — «Книги... мудрости», публикуя черновые наброски поэмы «Вразумление...» как «первую» и «вторую» редакцию «Книги... мудрости» [Богданов 1983, 245—260].

⁸⁸ Некоторые строфы из поэмы Лермонтова «Боярин Орша» дублируются в «Мицери».

произведений. Прием этот известен и русскому Средневековью. Анализируя поэтику «Слова о Законе и Благодати», В. Н. Топоров отметил характерное для митрополита Илариона обильное цитирование ветхозаветных и новозаветных текстов и определил сочетание разных дискурсов (библейского и авторского) как центонную природу произведения [Топоров 1988, 31—36].

В русской поэзии XVII в. мы имеем редкий и, по-видимому, исключительный по своим масштабам пример практики центона⁸⁹ в творчестве Сильвестра Медведева. Осознавая как риторический образец текст Симеона Полоцкого, Медведев вторит учителю, подражает ему и, чтобы научиться, перенимает его поэтическую мысль, его поэтические средства как систему установившихся правил и часто берет все это вместе с готовыми стихами, сплетая стихотворную ткань из строк и даже отрывков из его сочинений⁹⁰. Тот факт, что Медведев заимствовал из текстов Симеона, известен давно. Уже Н. Н. Дурново отметил, в частности, что «Благожелательное приветствие», написанное Медведевым по случаю рождения царевича Ильи Федоровича и вошедшее затем в переработанном виде в «Приветствие брачное» царю Федору, «все целиком составлено из стихов, взятых из «Рифмологиона»», что «Медведев не столько сочинял стихи, сколько приспособлял к тому или другому случаю готовые стихотворения, которые он по большей части находил у Симеона Полоцкого» [Дурново 1912, 6].

Благодаря публикации неизвестных ранее текстов [Панченко 1965, 69—73; Панченко 1972, 123—135; Панченко 1974, 371—375], а также новым архивным изысканиям [Сазонова 1987, 199—205], творчество Медведева предстает в более полном объеме. Анализ его позволяет утверждать, что создание произведений из цитат Симеона не ограничивалось

⁸⁹ Явным недоразумением является приписываемое автору настоящей книги утверждение, что заимствование и практика центона — знак «новой, рожденной в XVII веке, риторической установки на готовое слово» [Котга Рамусино 1998, 47]. Риторическая словесность, как отмечено выше, зародилась не в XVII в., эпоха ее простирается в европейской культуре от века Аристотеля до рубежа XVIII—XIX вв.

⁹⁰ Сильвестр Медведев, находившийся в тесном контакте с Симеоном Полоцким, редактировал его тексты, а также заимствовал из них целые куски для своих сочинений: например, в «Манне хлеба животного» он поместил стихотворение «За неблагодарствие демон монаха за уши» («Древле в христианѣх сицев обычай бяше»), из 32 строк которого 26 принадлежат Симеоноу; ср. текст Симеона Полоцкого из «Вертограда многоцветного» [Симеон 2000, 554] с публикацией «Манны» в книге [Прозоровский 1896, 525].

у Сильвестра отдельными примерами, значительная часть его поэтического наследия имеет центонную природу.

В поэзии Медведева представлена одна из постоянных и излюбленных тем литературы и искусства барокко — тема мученических страданий Христа. Страстной цикл образуют произведения, находящиеся в рукописи Австрийской Национальной библиотеки [Cod. slav. 174]⁹¹: «Сказание о страстях» (л. 1—16), «Вирши (в рукописи: Вѣрше) в Великую субботу» (л. 17—20), «Стихи в Великую субботу» (л. 21—25), а также неизвестные ранее его сочинения «Размышление невинного страдания нашего ради спасения истинного Бога Христа Иисуса» (л. 91 об. — 102 об.) и «Стиси краесогласнии во Святую и Великую субботу воспоминания нашего ради спасения и страдания Господа нашего Иисуса Христа глаголатися имущия» (л. 102—109).

Все эти произведения используют в разной мере стихи Симеона. Первая бросающаяся в глаза особенность цитатного слоя состоит в том, что чаще всего Сильвестр обращался к произведениям учителя, посвященным той же самой теме страстей, а именно — к декламациям из «Рифмологиона»: «Стиси краесогласнии во Святую и Великую субботу во славу Господа нашего Иисуса Христа», «Стиси краесогласнии во Святую и Великую субботу во славу Христа Господа нас ради умершаго и погребеннаго», «Метры краесогласнии в славу Христа Господа нас ради умершаго и погребеннаго».

Другая особенность проявилась в том, что Сильвестр неоднократно использовал одни и те же фрагменты чужого текста в разных своих сочинениях. Текст «Вирш в Великую субботу» Сильвестра представляет собой перетекание из цитаты в цитату. Это фактически центон из четырех стихотворных блоков, извлеченных из «Рифмологиона». Начало (строки 1—46) восходит к симеоновской декламации «Стиси краесогласнии во Святую и Великую субботу во славу Господа нашего Иисуса Христа» [Син-287, л. 183 об. — 184]⁹². Следующий блок (строки 47—74) включает строки из второй декламации Симеона — «Стиси краесогласнии во Святую и Великую субботу» [Син-287, л. 186—186 об.]. На границе, пролегающей между вторым и третьим блоком, находятся строки, принадлежащие, по-

⁹¹ Состав рукописи описан в труде [Биркфелнер 1975, 167—170], здесь, однако, все сочинения, находящиеся в данной рукописи, приписаны авторству Симеона Полоцкого; уточнение состава и авторства см.: [Сазонова 1987, 199—205].

⁹² Произведена лишь перестановка слов в первой строке. У Симеона: «День ужаса и плача нынѣ совершаем», у Сильвестра: «Плача и ужаса день нынѣ совершаем».

идимому, Сильвестру: «И яко же пѣние глас хвалы приносим, / умерша а ны тебе всемирно просим» (строки 75—76). В третьем блоке (строки 77—94) заимствованы стихи из той же второй симоновской декламации, из речи четвертого «отрока» [Син-287, л. 187 об.]. Сюда вплетены Сильвестром три строки, варьирующие традиционные формулы приветствий: «Здрво, спасенно выну многолѣтствовати» (строка 82), «Благовѣрныя спаси, помилуй царевны / и великия княжны и государыни» (строки 85—86). Строка 83 — «И благовѣрных цариц изволи щадити» — переделана из симоновской: «Царицу Наталию изволи щадити». Четвертый блок (строки 95—140) полностью воспроизводит стихотворение «Радость велия днесь мир исполняет» из симоновского цикла стихов «На Воскресение Христово» — «Ко государю царевичу» [Син-287, л. 199 об.]. Таким образом, в «Виршах» из 140 строк собственно авторский вклад Медведева составляет всего пять.

Знание центонной природы стихов Сильвестра и их источников позволяет ответить на недоуменный вопрос стиховеда: «Почему такой ортодоксальный силлабик, как С. Медведев, счел необходимым перейти начиная с 95-й строки от 13-сложника на 11-сложник» [Марков 1985, 151]. Сочетание разных размеров в пределах одного произведения объясняется тем, что «Вирши в Великую субботу» Сильвестра, как показано, сформированы из фрагментов разных сочинений Симеона: строки с первой по 94-ю составлены из текстов, написанных тринадцатисложником, Медведев присоединил к ним одиннадцатисложное стихотворение Симеона «Радость велия днесь мир исполняет», что и определило слом размера в 95-й строке.

Текст каждой из декламаций Сильвестра «Стихи в Великую субботу» (244 строки) и «Стиси краесогласнии...» (258 строк), по крайней мере, на две трети состоит из цитат Симеона. Половина первой части «Стихов в Великую субботу» (строки 27—54) дублирует фрагмент из симоновских «Стихов в день происхождения честнаго и животворящего креста Господня». Вторая и третья части «Стихов в Великую субботу» состоят из цитат, почерпнутых из разных мест двух одноименных декламаций Симеона «Стиси краесогласнии во Святую и Великую субботу»⁹³. Четвертая — соединяет строки из симоновских «Стихов краесогласных...» и

⁹³ В ссылаках на тексты из венской рукописи дается порядковый номер строки произведения [Cod. slav. 174, л. 22 об. — 25: строки 57—86, 95—102, 109—122, 123—144, 145—168, 169—170]. В ссылаках на тексты из рукописи «Рифмологиона» обозначена строка в пределах указанного листа; ср.: [Син-287, л. 185 об. — 186: строки 1—38; л. 183 об. — 184: строки 1—14, 23—44, 46; л. 186 об.: строки 11—34; л. 184: строки 47 и 48].

«Метров»⁹⁴. В мозаичной композиции сочинения, образованной последовательным присоединением фрагментов первоисточника, Сильвестром повторно использованы те же самые стихотворные блоки из произведений учителя, из которых сложено начало (первые семьдесят строк) только что рассмотренных «Вирш в Великую субботу». Заимствованный цитатный слой имеет прямое отношение к описательно-концептуальному изложению темы страданий Христа и разворачиванию картин эмоциональных состояний природы и человека, потрясенных гибелью Спасителя. Кульминационный момент развития темы представлен симоновским текстом из «Стихов краесогласных...»: «Плача и ужаса день ныне совершаем...». И далее, без какого бы то ни было авторского текста присоединен еще один фрагмент, но уже из другой декламации Симеона — «Стиси краесогласнии», воплощающий барочную тему пиеты:

Точат вси сердца вѣрных, но наипаче Мати,
не хошет от слез горких и мало престаги.
Рѣки слез, стенаний горких изливаает,
от умиленна сердца сице припѣваает:
О вселадкий мой Сыне, Сыне возлюбленный,
без мужа зачатый, без болѣзни рожденный!
Како сия изволил страсти ты терпѣти,
твар(ь) своего убила Творца, отца — дѣти.
О Чадо вселадкое, Чадо божественно,
в радости зачатое, весело рожденно!
Вскую днесь сердце мое горестъ исполняет,
Симеоном сказанный меч ей прободает
Мертва тя зрящи, како жива могу быти,
без живота моего аз не хошу жити.
Свѣт очию моею камо зашел еси...
без тебе солнце мнѣ тма, тма же — свѣт при тебе...
[Cod. slav. 174, л. 24 об.; ср.: Син-287, л. 186 об.].

Цитата Симеона оборвана Сильвестром на строках: «Потщимся убо и мы слезы изливати, / Матери Бога печаль тако утоляти», непосредственно к которым присоединена подходящая по семантике концовка, извлеченная им из другого места первоисточника: «По слѣзах же дасть Господь обилную радость, / по горцем рыдании небесную сладость» [Син-287, л. 184].

⁹⁴ Cod. slav. 174, л. 25—25 об.: строки 171—184, 213—214, 185—204; ср.: «Рифмологион» [Син-287, л. 187: строки 21 и 22; л. 186 об.: строки 1—12; л. 632 об.: строки 45—48; л. 634: строки 1—8; л. 632: строки 51—58].

видимому, Сильвестру: «И яко же пѣние глас хвалы приносим, / умерша за ны тебе всемирно просим» (строки 75—76). В третьем блоке (строки 77—94) заимствованы стихи из той же второй симоновской декламации, из речи четвертого «отрока» [Син-287, л. 187 об.]. Сюда вплетены Сильвестром три строки, варьирующие традиционные формулы приветствий: «Здрavo, спасенно выну многолѣтствовати» (строка 82), «Благовѣрныя спаси, помилуй царевны / и великия княжны и государыни» (строки 85—86). Строка 83 — «И благовѣрных цариц изволи щадити» — переделана из симоновской: «Царицу Наталию изволи щадити». Четвертый блок (строки 95—140) полностью воспроизводит стихотворение «Радость велия днесь мир исполняет» из симоновского цикла стихов «На Воскресение Христово» — «Ко государю царевичу» [Син-287, л. 199 об.]. Таким образом, в «Виршах» из 140 строк собственно авторский вклад Медведева составляет всего пять.

Знание центонной природы стихов Сильвестра и их источников позволяет ответить на недоуменный вопрос стиховеда: «Почему такой ортодоксальный силлабик, как С. Медведев, счел необходимым перейти начиная с 95-й строки от 13-сложника на 11-сложник» [Марков 1985, 251]. Сочетание разных размеров в пределах одного произведения объясняется тем, что «Вирши в Великую субботу» Сильвестра, как показано, сформированы из фрагментов разных сочинений Симеона: строки с первой по 94-ю составлены из текстов, написанных тринадцатисложником, Медведев присоединил к ним одиннадцатисложное стихотворение Симеона «Радость велия днесь мир исполняет», что и определило слом размера в 95-й строке.

Текст каждой из декламаций Сильвестра «Стихи в Великую субботу» (244 строки) и «Стиси краесогласнии...» (258 строк), по крайней мере, на две трети состоит из цитат Симеона. Половина первой части «Стихов в Великую субботу» (строки 27—54) дублирует фрагмент из симоновских «Стихов в день происхождения честнаго и животворящего креста Господня». Вторая и третья части «Стихов в Великую субботу» состоят из цитат, почерпнутых из разных мест двух одноименных декламаций Симеона «Стиси краесогласнии во Святую и Великую субботу»⁹³. Четвертая — соединяет строки из симоновских «Стихов краесогласных...» и

⁹³ В ссылаках на тексты из венской рукописи дается порядковый номер строки произведения [Cod. slav. 174, л. 22 об. — 25: строки 57—86, 95—102, 109—122, 123—144, 145—168, 169—170]. В ссылаках на тексты из рукописи «Рифмологиона» обозначена строка в пределах указанного листа; ср.: [Син-287, л. 185 об. — 186: строки 1—38; л. 183 об. — 184: строки 1—14, 23—44, 46; л. 186 об.: строки 11—34; л. 184: строки 47 и 48].

«Метров»⁹⁴. В мозаичной композиции сочинения, образованной последовательным присоединением фрагментов первоисточника, Сильвестром повторно использованы те же самые стихотворные блоки из произведений учителя, из которых сложено начало (первые семьдесят строк) только что рассмотренных «Вирш в Великую субботу». Заимствованный цитатный слой имеет прямое отношение к описательно-концептуальному изложению темы страданий Христа и развертыванию картин эмоциональных состояний природы и человека, потрясенных гибелью Спасителя. Кульминационный момент развития темы представлен симоновским текстом из «Стихов краесогласных...»: «Плача и ужаса день ныне совершаем...». И далее, без какого бы то ни было авторского текста присоединен еще один фрагмент, но уже из другой декламации Симеона — «Стиси краесогласнии», воплощающий барочную тему пиеты:

Точат вси сердца вѣрных, но наипаче Мати,
не хошет от слез горких и мало престати.
Рѣки слез, стенаний горких изливаает,
от умилена сердца сице припѣваает:
О всесладкий мой Сыне, Сыне возлюбленный,
без мужа зачатый, без болѣзни рожденный!
Како сия изволил страсти ты терпѣти,
твар(ь) своего убила Творца, отца — дѣти.
О Чадо всесладкое, Чадо божественно,
в радости зачатое, весело рожденно!
Вскую днесь сердце мое горесть исполняет,
Симеоном сказанный меч ей прободает
Мертва тя зрящи, како жива могу быти,
без живота моего аз не хошу жити.
Свѣт очию моею камо зашел еси...
без тебе солнце мнѣ тма, тма же — свѣт при тебе...
[Cod. slav. 174, л. 24 об.; ср.: Син-287, л. 186 об.].

Цитата Симеона оборвана Сильвестром на строках: «Потщимся убо и мы слезы изливати, / Матери Бога печаль тако утоляти», непосредственно к которым присоединена подходящая по семантике концовка, извлеченная им из другого места первоисточника: «По слѣзах же дасть Господь обилную радость, / по горцем рыдании небесную сладость» [Син-287, л. 184].

⁹⁴ Cod. slav. 174, л. 25 — 25 об.: строки 171—184, 213—214, 185—204; ср.: «Рифмологион» [Син-287, л. 187: строки 21 и 22; л. 186 об.: строки 1—12; л. 632 об.: строки 45—48; л. 634: строки 1—8; л. 632: строки 51—58].

Несомненна роль цитат как основного строительного материала и средства композиции и в другой декламации Сильвестра — «Стиси краесогласнии...». В тексте выделяется несколько цитатных слоев, не только соединяющих его с разными сочинениями Симеона Полоцкого, но и перетекающих у Сильвестра из произведения в произведение. Поэт не ограничился цитированием симеоновских «Стихов краесогласных...» и «Метров...» и расширил круг источников. В приветственно-панегирической части декламации отмечается контаминация двух цитат из стихов «Вертограда многоцветного»: к шести строкам, составляющим у Симеона зачин стихотворения: «Духа Святаго благодати знамение» («Нѣсть дано людем совершенно знати...»)⁹⁵, присоединен полный текст шестистрочного стихотворения «Дух Святой» («Егда Дух Святой в сердце Ся вселяет»)⁹⁶.

Рассуждение о Святом Духе соединяется у Сильвестра с изображением царевны Софьи как средоточия благодати. Строки, в которых обыгрывается этимологическое значение имени царевны-правительницы («По имени бо жизнь свою всю ведет, / предивная речет, мудрая вѣщает»), представляют собой приблизительную цитату из стихотворения Симеона «Вручение книги Вѣнца вѣры... царевнѣ и великой княжнѣ Софьи Алексеевнѣ», кстати, также имеющуюся в венской рукописи: «По имени твоему жизнь твою ведеши, / мудрая глаголеши, мудрая дѣеши» ([Cod. slav. 174, л. 108, 167 об. — 168]; ср.: [Син-287, л. 395]). Выработанное Симеоном поэтическое клише перешло и в «Привилий» Сильвестра: «По имени ты жизнь твою ведеши, / дивная рчеши, мудрая дееши» (цит. по: [Панченко 1970, 193]).

Из произведений страстного цикла Сильвестра наиболее самостоятельными по отношению к текстам Симеона выглядят в настоящее время «Размышление...» и «Сказание о страстех...». Основная часть «Размышления...» состоит из вступительной молитвы и 36 строф (377 строк), предназначенных, по-видимому, в качестве подписей к картинкам, изображавшим крестный путь Христа⁹⁷. С идеей распятия связана увенчи-

вающая «Размышление...» концовка-центон из трех следующих друг за другом стихотворений Симеона из «Вертограда многоцветного»: «Мера возраста (роста. — Л. С.) Христова», «Мера креста Христова», «Мера дски (доски) титлы Христовы». Тексты этих стихотворений заимствованы вместе с рисунками: узкие, длинные прямоугольники с вписанным в них словом «мера» должны служить единицей измерения. Двустипшие под первым из них разъясняет, как определить рост Христа: «Аще тридесят и два краты положиши / мѣру сию, долготу Христову смѣриши». Точно так же рекомендуется поступить с предложенной «мерой», чтобы вычислить высоту распятия: «Шестьдесят крат мѣра та егда положится, / креста Христова долготь праведно явится...». Таким же способом устанавливается и размер поперечной перекладины («дски») с инициалами (титло) Христа: «Дщица титлы Христовы шесть мѣр сих имяше, / ибо в полторы стопы долготою бѣше» ([Cod. slav. 174, л. 102— 102 об.]; ср.: [П I А 54, л. 318 об.; Симеон 1999, 395]). Тексты стихов и рисунки находятся в единстве и существовать друг без друга не могут.

В «Сказании о страстех...» (646 строк) заимствованных строк немного, но чрезвычайно показательны, что приходится они на начало и конец произведения и образуют своего рода цитатную рамку. Внимание, которое уделялось в риторике вопросам диспозиции, и прежде всего вступлению, объясняет, почему Сильвестр предпочел использовать в качестве

стие свободное перетекание текста в рамках цикла свидетельствует о том, что Сильвестр так же, как его учитель и Карион Истомир, охотно применял при создании своих произведений самоцитирование, используя готовые стихотворные блоки. Общность цитатных слоев удобно проследить на схеме с указанием совпадающих строк (по рукописи Cod. slav. 174):

«Размышление...» (л. 91 об. — 92 об.)	«Стиси краесогласнии...» (л. 104 об. — 105)	«Стихи в Великую субботу» (л. 21—21 об.)
1—6	81—86	1—6
7—12	87—92	9—14
15—20	19—24	
29—34	95—100	
37—40	15—118	

Таблица дает наглядное представление, в частности, о том, что «Размышление...» и «Стихи в Великую субботу» имеют одинаковое начало. Ради точности следует сказать, что совпадение строк не всегда достигает полного тождества. В пределах повторяющихся текстов заметно действие принципа варьирования, отсюда — некоторые разночтения. Стоит отметить, что в «Стихах в Великую субботу» есть строки, параллельные тексту «Привилия» Сильвестра: «Мудрой премудрость твою во вѣк созерцати, / оною присно тамо ся увеселяти» [Cod. slav. 174, л. 26 об.]; ср.: «Мудрой, премудрость ти в век созерцати, / оною присно ся увеселяти» (цит. по: [Панченко 1970, 197]).

⁹⁵ Стихами «Нѣсть дано людем совершенно знати...» начинается также «Вручение... Привилия на Академию» Сильвестра Медведева, поэтому, приводя их как пример 11-сложника, составитель поэтики XVIII в. называет Медведева их автором [Байбаков 1785, 25].

⁹⁶ [Cod. slav. 174, л. 108: строки 209—214, 215—220]; ср.: «Вертоград» [Син-288, л. 152 об., 150 об.; Симеон 1996, 287, 282].

⁹⁷ К ряду фрагментов «Размышления» имеются параллельные чтения в других сочинениях страстного цикла Сильвестра, а именно — в «Стихах краесогласных...» и в «Стихах в Великую субботу». Основанное на тематическом един-

зачина текст, освященный для него авторитетом учителя. Как писал Сарбевский, «наивысший артистизм проявляется в удачном начале лирического произведения, потому что начало поэм знают обычно наизусть, и благодаря ему поэма нравится. Поэтому разработке его нужно посвятить больше всего старания. Я бы решился назвать начало оды ее душой» [Сарбевский 1958, 78].

В зачине «Сказания о страстех...» строки первая и вторая, пятая — восьмая повторяют текст из «Тренов» Симеона: «Кто ся не дивит и не ужасает, / от своих очес слез не изливает (...). / Велий дождь слезны очи заливает, / дух от печали внутрь нас исчезает. / Вся темный облак плачевно заводит, / камень — не сердце, аще слез не родит» ([Cod. slav. 174, л. 1]; ср.: [Син-287, л. 478 об., 481]). В конце «Сказания...» поэт, имея в виду поднесение произведения членам царской семьи, обратился к ним с приветствием. Небольшой фрагмент концовки заполнен цитатами из разных мест симеоновского цикла «Стиси в день происхождения честнаго и животворящего креста». Незначительные разночтения вызваны заменой имен или сменой адресатов. Симеон, посвятивший свои стихи царю Федору, высказал пожелание «С Агафиею дни благи числити» [Син-287, л. 293]. У Медведева эта строка повторена с поправкой, внесенной самой жизнью⁹⁸, здесь упоминается вторая жена царя (с февраля 1682 г.): «Со Марфою дни благи числити» [Cod. slav. 174, л. 15 об.]⁹⁹.

Сильвестр обогащается за счет заимствований у Симеона и в своих панегирических стихах. В приветствии, поднесенном царевне Софье на Пасху «День светозарный во мире сияет» [Cod. slav. 174, л. 20—21 об.], 15 строк из 24 повторяют текст из пасхального цикла «Рифмологиона» (из раздела «Стихи общие») [Син-287, л. 267]. Самому Сильвестру принадлежат лишь строки, указывающие на адресата. В стихотворении на именины царевны Татьяны Михайловны (тетки царя) первые четыре

⁹⁸ Первая жена царя Агафия Семеновна Грушецкая умерла 14 июля 1681 г.

⁹⁹ В пинежской рукописи [Пинеж-113], по которой опубликовано «Сказание о страстех» [Панченко 1972а, 123—135], вместо имени царя «Феодор» — «Петр» (л. 594 об.) и, соответственно, имя жены Федора — Марфы, опущено. У Сильвестра было: «Со Марфою дни благи числити» [Cod. slav. 174, л. 15 об.], в пинежской рукописи стало: «дни благи числити» [Пинеж-113, л. 595]. Таким образом, несомненно, что текст, содержащийся в пинежской рукописи, более поздний по отношению к тексту венской рукописи. Правка, связанная со сменой адресата, повлекла за собой нарушение стихотворного размера: вместо десятисложной строки Сильвестра — шестисложная. В свою очередь, приведенная строка Медведева с упоминанием второй жены царя Федора — Марфы также является отклонением от размера «Сказания... о страстех» — одиннадцатисложника.

строки взяты Сильвестром¹⁰⁰ из «Приветства в день святого и праведнаго Иова», написанного Симеоном в честь патрона боярина Б. М. Хитрово: «Небо звездами зело украсися...» ([Cod. slav. 174, л. 16 об., ср.: [Син-287, л. 345 об.]).

Приведенные примеры работы Сильвестра в мозаичной технике предоставляют возможность наблюдать, как разнообразие и обилие цитат превращает некоторые места его сочинений, а иногда и произведения целиком в центонный текст. Сильвестр Медведев — композитор, т. е. поэт-составитель новых композиций из чужого стихотворного материала.

Симеон Полоцкий собрал написанные им в разное время и по разным поводам произведения придворно-церемониальной поэзии в единую книгу «Рифмологион» в надежде использовать их в будущем как готовый текст при создании очередного приветствия: «Особно сия книга есть списанна, / не во едино лѣто начертанна; / В различных лѣтѣх многи нужды быша, / яже ми сия писати бѣдиша, — / Яже в старости могут пользу быти, / егда не лѣтъ ми будет ся трудити; / От труд готовых мощно будет взяти, / аще ми даст бог старости дождати» (цит. по: [Симеон 1953, 218—219]). Как видим, не только сам Симеон воспользовался плодами своих трудов еще задолго до наступления старости, но и его ученик.

Было бы опрометчиво выносить Сильвестру приговор как «плагиатору». Такого понятия в литературной культуре его времени не существовало. Напротив, заимствования из других авторов и перенесение тем, образов, художественных приемов в собственное творчество считалось естественным и было делом обычным. «В огромном поэтическом наследии, оставленном Марино, немало заимствованного. Он брал строки, а порой и целые строфы у Петрарки, Полициано, Саннадзаро, Монтемайора, Лопе де Веги, даже у Камюэнса и, конечно, черпал из сокровищницы латинской поэзии» [Голенищев-Кутузов 1975, 253].

Использование чужого текста поощрялось риторикой и ценилось именно потому, что подчеркивало преемственность автора и устанавли-

¹⁰⁰ А. П. Богданов попытался оспорить принадлежность этих стихов Сильвестру Медведеву, предлагая считать их автором Кариона Истомина на том только основании, что у последнего имеется стихотворение в честь Татьяны Михайловны (Богданов А. П. Неизвестное сочинение Сильвестра Медведева: Похвальная рацея царевне Софье // Материалы XVII Всесоюз. науч.-техн. конф. «Студент и научно-технический прогресс». Филология. Новосибирск, 1979. С. 80, 88, прим. 2). Обращаем внимание на то, что Карион написал несколько приветствий царевне Татьяне (см.: [Чуд-301, л. 226—229; Чуд-302, л. 129—130]), но среди них нет указанного А. П. Богдановым.

вало его в русле традиции. Риторическое учение об имитации предписывало писателю стилизаторскую работу со словом. «Необходимым качеством нашего поэта или творца, — писал английский поэт Бен Джонсон, — является способность подражать, которая заключается в умении использовать реальность или богатства другого поэта в собственных целях. Для этого необходимо выбрать лучшего из всех поэтов и до тех пор упорно следовать за ним, пока вы не приблизитесь к своему идеалу и пока копию не будет трудно отличить от оригинала» [Манифесты 1980, 194].

Связывая теорию с практикой стихосложения, учебники поэтики предлагали готовые образцы, предназначенные для овладения жанровыми и стилистическими парадигмами. Иногда сами писатели и поэты поощряли заимствования из собственных сочинений. Одно из достоинств своей книги «Перло многоценное» (1646) Кирилл Транквилион видел в том, что «в школах будущии студенты могут собѣ с тои книги святои выбирать вѣрши на свою потребу и творити з них орации розмаитии и часу потребы свои, хоч и на комедиях духовных» [Маслов 1984, 131—132].

В мозаичных стихотворных композициях Сильвестра проявилось его поэтическое мастерство. Чрезвычайно интересен и следующий факт: он правил стихи своего учителя. Попутно заметим, что история мировой литературы знает немало примеров, когда поэты (или писатели) правят друг друга: Галилей — Ариосто, Малерб — Депорта, Тургенев — Фета.

В качестве одного из инструментов редакторской правки использовались языковые средства поэтической речи, предлагаемые учением о поэтических вольностях.

Поэтические вольности как прием редакторской правки

Риторическое учение о поэтических вольностях перешло по традиции к восточным славянам «из греческих и латинских грамматик и риторик XV—XVI вв. (...). В виршевой поэзии поэту было важно учесть все многообразие параллельных вариантов, чтобы, заменяя их, укладываться в нужный размер по числу слогов» [Вомперский 1988, 19]. Поэтические вольности — это система версификационных вариантов, основанная на «грамматических видах» изменений слова. В этом учении обсуждались языковые явления, обладающие определенными словообразовательными свойствами. В первой риторике на славянском языке, так на-

зываемой «Риторике псевдо-Макария» (конец XVI в.)¹⁰¹, им посвящен раздел «О схематех, сий рѣчь начертаниях» [Макарий 1980, 138—145]. В «Грамматике» (1619) Мелетия Смотрицкого соответствующий параграф называется «О страстех речений» [Мелетий Смотрицкий 1619, 248—249 об.], поэтические вольности характеризуются здесь следующим образом: «Страсть речений есть речения измѣна мѣры ради стихотворны бываемая. Страсти суть сугубы: избылиа и скудости». Каждый вид «страсти речений» (поэтических вольностей) заключает в себе по девять приемов, их состав иллюстрируется параллельными примерами на увеличение и на сокращение размера. «Избылиа страсти» суть «приложени» («прелесть» вместо «лесть», «премудрость» вместо мудрость»); «усугубление» — повторение первого или второго слога либо буквы («естесмы» вместо «есмы», «естесте» вместо «есте»); «распространение» — внесение в середину слова дополнительного слога («царествую» вместо «царствую»); «раздѣление» — разъятие одного слога на два («радуися» вместо «радуися», «достойный» вместо «достойный») и т. д. Среди приемов «скудости страсти» — «отложение» — отъятие буквы или слога в начале слова («мѣние» вместо «имѣние», «мѣна» вместо измѣна); «стиснение» — исключение слога из середины слова («человѣк» вместо «человѣков»); «усъчнение» — устранение слога в конце слова, превращение полной формы прилагательного или причастия в краткую («чист» вместо «чистый», «биющ» вместо «бьющий») и т. д.

Риторики систематизировали обширный репертуар поэтических вольностей с точки зрения словообразовательной и стилистической. Это учение облегчало работу поэтов над стихотворным размером. Позднее «О вольности, в сложении стиха употребляемой» писал В. К. Третьяков в трактате «Способ к сложению российских стихов» (1735).

Симеон Полоцкий, работая ежедневно очень много и быстро, в ряде случаев допускал отклонения от изосиллабической системы, приверженцем которой он был. Сильвестр Медведев стремился малейшее его отступление в слоговой протяженности стиха восстановить по норме изосиллабизма. Вместе с тем он старался максимально сохранить авторский текст. Достичь цели наиболее экономными и доступными средствами позволяло учение о поэтических вольностях, предлагавшее разнообразные операции с формами слов.

Среди версификационных вариантов, использованных Сильвестром в редакторской работе, так называемые «окказиональные» (в число кото-

¹⁰¹ См.: [Лахманн 1980, 140—142]; об авторстве и датировке см.: [Аннушкин, Булашина 1993, 317—321].

рых входят усеченные / полные формы слов), грамматические, фонематические. По нашим наблюдениям, в авторской рукописи «Вертограда многоцветного» им отредактировано 135 стихотворений, в которых сделано около 160 исправлений. Правку Сильвестра отличает от авторского текста прямой, аккуратный, не без изящества, полууставный почерк (местами переходящий в скоропись). Более тонкое, чем у Симеона перо позволяло ему достичь красивого сочетания тонких линий с нажимами. Редакторская работа Сильвестра над стихами учитывала четыре аспекта: языковой, стилистический, смысловой и формально-стиховой. Половину правки составляет усовершенствование стихотворной формы.

Самый типичный прием — замена кратких форм прилагательных и причастий на полные: «Соломон мудр (мудрый) врачество свершенно» («Слово Божие», л. 210 об., 1)¹⁰²; «Мрежа си обыкоша от трав очищати, / И все неполезно (неполезное) яша извергати» («Совести истязание», л. 146 об., 4); «...в той час вси грѣси приходят / на память и люто (лютое) смятение родят» («Скорби в час смерти», л. 114 об., 12); «Подобнѣ праведницы в мирѣ сем творяют, / данну (данную) себѣ мудрость иным ю подают» («Магнит», л. 193 об., 6); и т. д.

Модифицируются слова и других грамматических классов. Двусложная форма аориста «имѣ» заменена на трехсложный имперфект: «Обычай же имѣ (имяше) духовных просити» («Лихоимство», л. 411 об., 3). В другом случае для восстановления 13-сложного размера стяженному имперфекту «имяше» Сильвестр предпочел форму «имѣяше»: «Слѣпец нѣкто пять сот золотых цат имяше (имѣяше)» («Хитрость», л. 203 об., 1). Глагольная форма совершенного вида преобразована в форму несовершенного вида: «Богу иерейских суд грѣхов отдайте (отдавайте)» («Иереов не осуждати», л. 324 об., 38). Архаичная старославянская форма «чтыи» заменена новой: «Сия чтыи (чтуший) ко смерти добрѣ готовится» («Скорбь в час смерти», л. 115, 19). Четырехсложное отглагольное существительное «вкушением» после правки Сильвестра уступило место трехсложному причастию «вкусивши», строка приобрела 13-сложный размер: «Вкушением (вкусивши) сего плода паки устробитися» («Евхаристия», л. 61, 22). Краткое прилагательное «царск» превращено в причастие «царствующь», что добавило строке два недостающих слога: «Петров сын Роверт

мо град царск (царствующь) прибыл есть» («Царие Рима новаго», эпиграмма «Роверт Антисидоренский», л. 443, 1). Родительный падеж множественного числа слова «рѣка» Сильвестр изменил на форму творительного, удлинив строку до необходимого размера: «Море всѣми рѣк (рѣками) не пренаводнитися, / сребролюбец богатствы всѣми не полнит-ся» («Сребролюбие», л. 91 об., 1).

Указательное местоимение «и» в форме винительного падежа множественного числа («я»), косвенные формы личного местоимения «она» («нѣю»), «они» («им») изменены соответственно на формы: «оны», «оною», «оним», имеющие большую слоговую длину: «Яко отрясет я (оны) рука божественна» («Прах отрясите», л. 360 об., 4), «От Еввы во грѣх, егда с нѣю (оною) живяше» («Женам не сообщатися», л. 460 об., 72), «Вся им (оним) попускает и ясти, и пити» («Знамя», л. 52, 5).

Выравнивая размер стиха, редактор наращивал глаголы приставками, неслоговые предлоги превращал в слоговые: «Токмо (со)блюдитесь в них ся усладити» («Мысли скверныя», л. 126—126 об., 37), «Он губит и списает, кто ж употребити / угодно ѣ может и силу (у)кротити» («Язык», л. 414, 22). «На глас пастырск с(о) плачем к нему да вратитися» («Сокол», л. 135 об., 4), «С(о) ближними нашими всѣми примиримся» («Оружие», л. 272, 32). Строку, сбившуюся на 14-сложник, Сильвестр поправил, укоротив союз «яко» на один слог: «Он, яко (як) пастырь овец, духовно питати» («Искание душ», л. 211, 5). По той же причине шестисложное существительное «Богородицею» заменено несколько искусственной формой: «Яко Богородицею (Богарождшею) храниму слышаху» («Блуд со сыном сотворшая мати», л. 419 об., 230).

В целях регуляции силлабического размера Сильвестр прибегал и к лексическим заменам, которые он производил, не нарушая авторской семантики, предлагая главным образом синонимические варианты. Удачно найдены соответствия словам «сребро», «жестокий»: «Течет сребро (богатство), он пиет, ни хочет престати» («Лакомство», л. 93 об., 7), «Илиогавал жестокий (тиранн) потом наступил есть» («Царие, или Кесари Рима ветхаго», эпиграмма 24, л. 433, 1). Вместо «нынѣ» стало «днесь»: «Праведником нынѣ (днесь) скорби, бѣды, гонения» («Скорбь и благоденствие», л. 343, 1), вместо «прияше» — «взяше»: «Жену оставь и сыны тры кончину прияше (взяше)» («Царие Рима новаго», эпиграмма «Константин Дука», л. 441 об., 4).

Несинонимические замены крайне редки. Так, Сильвестр зачеркнул предлог «по» и написал над ним «всегда»: «Да быхом по (всегда) воли Божией ступали» («Искание царствия», л. 139, 12). Местоимение «сия» превращено в возвратную частицу «ся», что не только выправило раз-

¹⁰² Стихи цит. по автографу «Вертограда» [Син-659]. Текст автографа сохраняется, правка Сильвестра помещается в скобках; кроме названия стихотворения указан лист и номер стихотворной строки (курсивом), в которую внесено исправление. Правка Медведева отмечена в издании «Вертограда» [Симеон 1996; 1999; 2000] в подстрочных примечаниях к тексту стихов.

мер, но и прояснило смысл фразы: «Слово сердца нашего внутри нас пребывает, / потом, елма глаголем, в глас ся облекает» («Воплощение», л. 447 об., 2).

В зависимости от принятого поэтом ритма находится также вставка редактором отдельных слов в стих. Прослеживаются два типичных вида дополнений.

Во-первых, вставлялась усилительная частица «же»: «Потом (же) и за сие Ему работает» («Имѣния держание благо», л. 396 об., 15); «Страх (же) смиряет, да не в себѣ уповаем» («Надежда и страх», л. 73 об., 6); «Инѣх (же) овец гласов никако слушают» («Овчя», л. 73 об., 2), «Она (же), множеством слез сущи исполненна» («Блуд со сыном сотворшая мати», л. 419, 153) и т. д.

Во-вторых, Сильвестр вводил вспомогательные глаголы «есмь» и «суть» (в функции связки). Такая правка сообщала тексту некоторый налет архаичности, но она позволяла без ущерба для содержания стиха восстановить изосиллабизм: «Егда свѣтло (есть) око, плоть чиста бывает» («Иерей», л. 401 об., 1); «Жупел огня (есть) пища, а вино — похоть» («Похоть», л. 133, 1); «Хотяй любовь правую ко Богу явити / должен (есть) волю Его во всем сохранить» («Любы», л. 98 об., 2); «А конечно, нужда славу возвращати / кто-либо кому (есть) дерзнул ю терзати» («Клевета», л. 206, 6); «Яже вся (суть) угодна демону, не Богу» («Праздник», л. 87 об., 25).

Еще один способ удлинить строку, не нарушая ее смысла, Сильвестр нашел, вводя местоимения: «Не обыче (та) быти плодоносящая» («Богатии», л. 91 об., 2); «Усрамися красоты оттуду искати, / гдѣ того (ти) естество не восхотѣ дати» («Красота», л. 91 об., 10), «Како сквернят (нам) душу, добрѣ разсудати» («Сокрушение сердца», л. 385 об., 6); «Но никако тѣм огнем (она) опалися» («Купина», л. 66, 5) и т. д.

Вводимые Сильвестром слова в целях улучшения ритмики часто оказывались весьма уместными и в стилистическом отношении. Так, недостающий в 12-сложной строке слог он компенсировал определением «злый»: «Тогда (злый) Ирод, цар земный, возмутися» («Смущение», л. 261 об., 2). Фразу, в которой говорится о свойственных купцам обманах, редактор дополнил наречием «часто», усилив обличительную оценку: «Вторый грѣх в купцѣх (часто) есть лживое слово» («Купецтво», л. 329 об., 9).

Наиболее соответствующий вариант правки подсказывал редактору контекст. Последняя строка сапфической строфы была дополнена предложением «на», которого требовало и грамматическое построение: «...испряже цари, путствова на конѣх, / а не (на) онѣх» («Обличение гордаго мудрос», л. 171 об., 28). Во фразе «Ни кому сподобися видѣти (свѣт) солн-

ци» («Смерть», л. 368, 34) вписанное слово «свѣт» удачно объединилось со словом «солнце», обогатив строку образом.

Если стих Симеона превышал необходимое число слогов, Сильвестр вычеркивал слова, наиболее нейтральные в смысловом отношении. Из фразы «Точите убо оны многи, да будет велие» («Слезы», л. 371, 5) исключено наречие «многи». В строке «Егда что творити должни, свѣтло изъявляют» («Хлебов пять», л. 805, 12), содержащей 14 слогов вместо 13-ти, устранено слово «должни». Недостающий до стиховой нормы слог Сильвестр восстановил, употребив форму «творително»: «Егда что творително свѣтло изъявляют».

В стилистической редакции Сильвестра отразились тенденции, характерные для острых разногласий в сфере литературного языка данного периода. При переделке им двух строк из стихотворения «Христос кик бы слышны отзвуки бурного спора о значении глагольных форм, разгоревшегося в связи с никоновской правкой книг. В нем принял активное участие и Симеон Полоцкий. В русской традиции церковных книг определенным языковым формам, выражавшим сакральные понятия, придавалось неразрывно с этими понятиями связанное самостоятельное смысловое значение [Матхаузерова 1976, 109—122; Робинсон 1984, 112—134]. Симеон Полоцкий, в отличие от традиционалистов (справщик Савватий, Аввакум и его сторонники), не наделял грамматические категории идейно-богословским содержанием. Как сторонник идущего с Запада цивилизационного понятия времени и пропагандист никоновской реформы, он не делал различия между глагольными формами, способными изобразить состояния, обладающие атрибутом «вечности», и формами, выражающими действия, ограниченные во времени. Он пишет: «Неприкосновенный же косновен бы в а е т / безстрастный — страстен, смерти пребезсмертный чае т» (л. 68 об., 15—16; разрядка моя. — Л. С.). Употребление глагола несовершенного вида «бывает» со значением незаконченного повторяющегося действия применительно к вечной субстанции (Богу) считалось ошибкой по взглядам традиционалистов. Выясняется впервые, что Сильвестр, по существу, в данном случае выступил против контекстов Симеона и стремился сохранить старые (дониконовские) формы. Он заменил «бывает» глаголом совершенного вида в форме аориста «явися», который должен был выразить присносущное бытие Бога. Парную рифму к «явися» составил глагол «вкусися», отличавшийся от авторского «чае т» не только формой времени, но также значением и количеством слогов, что вызвало перестройку всего стиха. В итоге стало: «Неприкосновенный же косновен явися / безстрастный страстен и смерть безсмертным вкусися». Таким образом, соблюдая ар-

хаичные видо-временные значения глагольных форм, Сильвестр неожиданно проявил себя как противник Симеона и сторонник русского средневекового субстанционального понятия времени, что было небезопасно в условиях новых церковных установлений.

Однако в других случаях (не относящихся к сакральным понятиям) Сильвестр действовал в согласии с процессом гибридизации церковнославянского языка, заменяя книжные формы живыми: «Яко отступников си не хошут (не хотят) любити» («Ненависть», л. 389, 25). Он русифицировал текст, освобождая его также от лексических и фонетико-морфологических украинизмов и белорусизмов, которые Симеону не удалось полностью изжить: «зрубити», «згрѣшил», «сгрѣшити» исправлены на «срубити», «согрѣшил», «согрѣшити» («Злато и сребро», л. 91, 8; «Ангелов не искупи Господь», л. 85 об., 21; «Грѣшен кийждо», л. 227, 4). Глаголу «осякает» найден синонимический вариант: «Ибо, яко день по дни убывает, / тако и крѣпость в людѣх осякает (погибает)» («Крѣпость», л. 186 об., 22). Вместо написания «Максымин» стало «Максимин» («Царие, или Кесари Рима ветхаго», эпиграмма 26, л. 433, 1). Сильвестр отказался от употребленной Симеоном формы существительного в местном падеже «птици», и, в соответствии с нормой московского произношения, склонял его твердо: «Яко о птицѣ нѣкоей вѣдает» («Стенати к небеси», л. 112, 2). Аналогично «на чаши» было поправлено «на чашѣ» («Спаси, Бог», л. 33, 17). Падежная флексия «и» заменена на «ѣ»: «Молва движется во Христове стади (стадѣ)» («Любовь мира», л. 174, 10). У Медведева заметна также тенденция к склонению по твердой разновидности существительного мягкого различия: вполне правильное «в нощи» изменено на «в нощѣ»: «И в тѣх, яко в нощи (нощѣ), полагает спати», «Ибо в нощѣ грѣховнѣй лишен будет ея» («Смерти забвение», л. 393 об., 3, 6). Очевидно, такая правка отражает индивидуальные особенности произношения Сильвестра.

В стихотворении «Икона Богородицы» слово «исограф» Сильвестр последовательно заменил на «зограф» (*греч.* ζωγράφος). Вызванное этим нарушение размера он восстановил с помощью описанных выше приемов: «Исографа безвредна (зографа кромѣ вреда) к земли низпустиша», «Тым убо падающим, исограф (зограф он) смутися», «Исограф (зограф же) к врагу рече: Аз тя не боюся», «Падоша вси подставы, исограф (зограф же) висяше» (л. 411 об., 26, 19, 9, 23).

В другом стихотворении замещение глаголов третьего лица множественного числа «вручиша», «просиша» формой двойственного числа усиливало черты книжного стиля: «Князь убо со женою сына ей вручиша (вручиста), / да наставляет его, яко вѣсть, просиша (просиста)» («Клеве-

ги», л. 406, 115—116). Фонетический признак церковно-книжного стиля получили слова «много», «ноги», поскольку Сильвестр предпочел вариант с чередованием г—з: «...и се змии многи (мнози) / Пресмыкаются мимо лежащего ноги (нози)» («Промысл Божий», л. 133 об., 9—10). Эту старую форму он ввел, по-видимому, под влиянием библейского стиля.

Языковая правка Сильвестра была направлена также на устранение явных ошибок. В стихотворении «Гонение» он изменил прилагательное мужского рода двойственного числа «злая рабы» формой множественного, поскольку речь шла о нескольких слугах, наказанных за злодеяние, а не о двух (л. 480 об., 5). В стихотворении «Конец живыи» союз «яко» вытеснен относительным местоимением «яже» («которые»), что грамматически было правильнее (л. 392 об., 6).

Значительная группа поправок обнаруживает у Сильвестра развитое чутье к стилистическим тонкостям. В стихотворении «Суда память» произведена замена глагола «видеся» на «слышася», более уместном в контексте о «гласе трубы»: «Выну видѣся (слышася) ему труба глас даяти» (л. 113, 3). Удачно выправлены и строки стихотворения «Пути непостижнии», слово «юница» (девушка) заменено, в соответствии с контекстом, существительным, указывающим на возраст (речь идет о том, что трудно предугадать судьбу мужчины в его юношеские лета): «...такожде пути мужа, во юницѣ (юности) суца», «Путь же мужа в юницѣ (юности) — зачатие в чревѣ» (л. 17 об., 8, 19). В стихотворении о геенском огне Сильвестр счел подходящим не конкретно-бытовое слово «дрова», а широкое понятие «вещи» как более соответствующее и теме, и стилю стиха: «Аще дрова (вѣщи) не будут к тому приложенны, / иматъ всегда горѣти, един крат возжженны» («Огнь геенский», л. 382 об., 9). В строке «Сѣли сѣет, сѣмена различно падают» два последние слова зачеркнуты и над ними написано «от камень ссыхают», в результате в соединении со следующим стихом образовалось тройное перечисление причин гибели семян: «...сѣмена различно падают (от камень ссыхают), / в тернии гибнут, птицы на пути снѣдают» («Вивлиа», эпиграмма 202, л. 297, 1—2).

Редактор использовал лексические замены, чтобы полнее и точнее раскрыть авторскую мысль. Во фразе «Да благоволит паки в он нас возвратити» Сильвестр написал, в соответствии с содержанием стихотворения, «мыслный рай» вместо «он»: «Да благоволит в мыслный рай ны возвратити». Слову же «рай» в следующей строке нашел синоним «небо»: «жители пресвѣтлаго рая (неба) сотворити» («Молитва на восток», л. 358, 17—18). Он отказался от полного отрицания «никако», которое было в авторском тексте, после правки стало: «Мухи на струпы обычны падати / здраву тѣлеси не тако стужати» («Зависть», л. 252, 4). С помощью лекси-

ческой замены в строке «Даждь милостыню ради Божиего Сына» («Препятие в небо», л. 137, 4) Сильвестр увеличил его содержательную значимость: он зачеркнул слово «милостыню», лексическое значение которого частично реализовывалось глаголом «даждь», и вписал «нагому», обозначив таким способом объект, требующий внимания. Разница в один слог была устранена добавлением приставки «по» к глаголу «даждь», в результате строка приобрела следующий вид: «Подаждь нагому ради Божияго Сына».

С правкой Медведева, использующего разнообразие словообразовательных типов из широкого репертуара поэтических вольностей, стихи Симеона вошли в окончательный текст «Вертограда многоцветного». Таким образом, автор центонов Сильвестр Медведев предстает и как поэт, свободно владевший стихотворной техникой и языковыми средствами поэтической речи.

Ценность приведенного материала в том, что он открывает чрезвычайно интересный факт — правку учеником стихотворного текста учителя. Литературное сотрудничество Сильвестра с Симеоном было для него школой поэтического мастерства. Литературное наследие Медведева сохранилось далеко не полностью — его рукописи по приговору патриарха Иоакима были уничтожены. Тем большее значение для характеристики Сильвестра как писателя приобретает его участие в литературных трудах Симеона Полоцкого.

В России в период раннего Нового времени впервые в истории русской литературы возникла ситуация «писатель и ученик», которая определяла творческие контакты Епифания Славинецкого и Евфимия Чудовского, Епифания и его духовного чада Аввакума, Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева. Аввакум описал свою многострадальную жизнь, побуждаемый духовным отцом, иноком Епифанием. Евфимий перенял от профессора Киево-Могилянской коллегии Епифания Славинецкого пристрастие к филологическим «штудиям» — переводам и толкованиям текстов.

В отношениях Сильвестра и Симеона есть важная черта, отличающая их от содружества Епифания и Аввакума. Если Епифаний как духовный отец автора позволял себе только осторожное редакторское вмешательство в текст «Жития» Аввакума, то творческие связи Симеона и Сильвестра определяла обратная ситуация: ученик правил текст учителя¹⁰³.

¹⁰³ Многочисленные поправки, пояснения, дополнения, внесенные Сильвестром, отмечены в прозаических сочинениях Симеона Полоцкого: в книгах «Венец веры», «Обед душевный» и «Вечеря душевная», в сборнике антипротестантских бе-

Nomen est omen: имя в риторике и поэзии

Проблема, вынесенная в заглавие, далека от обобщения. Она нуждается, прежде всего, в изучении обширного антропонимического пространства в текстах XVII в. как в плане эмпирическом, так и теоретическом. В данном разделе представлены отдельные наблюдения над разными формами функционирования топоса имени (топоса *ἄπο τοῦ ὀνόματος*) в восточнославянской книжной культуре XVII в. вместе с сопутствующей им теоретической рефлексией. Эта рефлексия, как бы обтекающая со всех сторон поэтическое творчество, проникающая внутрь и зарождающаяся в нем, нашла отражение в трудах по риторике, лексикографии, ономастике. Тем самым открывается область исследований, представляющая взаимный интерес для историков культуры, литературоведов, лингвистов.

Апелляция к имени — исконнейшая стилевая черта поэтического высказывания. Еще Ф. де Соссюр предположил, что древнейшая индоевропейская поэзия возникает как анаграмматическая вариация имени бога или героя. Этим принципом, использующим для придания тексту сакральной силы перестановки и повторения слогов, фонем и морфем, участвующих в зашифровывании / расшифровывании священного имени, организованы гимны ведийской поэзии. Столь чуткое отношение поэта к метаморфозам имени имело, кроме чисто поэтического, и религиозное основание, ибо представлялось, что «обращение к богу, молитва, гимн не достигают своей цели, если в их текст не включены слоги имени бога» [Соссюр 1977, 642]. Преломление имени в слогах и фонемах окружающих слов Соссюр наблюдал также в сочинениях на греческом и латинском языках, отмечал в записях о Гомере и Вергилии. Так, строка «Одиссея» *ὄρσας ἀργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρον ἀντήν* (XI, 400) варьирует имя Агамемнона (*Ἀγαμέμνων*) [Соссюр 1977, 645, 647].

С наследием античности Э.-Р. Курциус связывает прием этимологической игры с именем персонажа. Отдельный экскурс, посвященный анализу данного поэтического приема в античной литературе и риторике, а также в латинском Средневековье, автор озаглавил обобщающей формулой «Этимология как форма мышления» («Etymologie als Denkform») [Курциус 1984, 486—490], указав, что прием был воспринят эпохой Ренессанса и барокко.

сд и переводов: см.: [Прозоровский 1896, 158—162; Елеонская 1982, 171—175, 187—189].

Благодаря импульсу, данному классическим трудом Курциуса, проблема получила дальнейшее развитие в работе Г. Кайперта, основанной на материале иного региона Европы с отличающейся культурной традицией: «*Nomen est omen*. Этимология как форма мышления у русских авторов XVII века» [Кайперт 1988, 100—132]. Исследователь констатирует, что в сравнении с латинским Западом предпосылки для рецепции топоса *ἀπο τοῦ ὀνόματος* в средневековой *Slavia Orthodoxa* были менее благоприятные. Так, иные, чем на латинском Западе, условия культурного развития православных славян проявились, в частности, в том, что в их монастырях долгое время отсутствовало регулярное и систематическое изучение грамматик и риторик, которые рекомендовали использовать топос *ἀπο τοῦ ὀνόματος* как возможность для отыскания аргументации. Значительные ограничения накладывала также перемена языка-реципиента, поскольку при переводе византийской гимнографии на церковнославянский язык сравнительно редко удавалось воспроизвести этимологизирование как «форму мышления» и передать нарицательное значение имени.

Раскрывая в своей работе предысторию именных значений в текстах русских авторов XVII в., Г. Кайперт указал на общую для всего христианского мира традицию, связанную с Библией. Для славянских книжников действенным стимулом к этимологизации могли послужить многочисленные объяснения имен в Ветхом Завете [Кайперт 1988 104]. Этимология как способ мышления — риторический прием, равно пригодный как для похвалы (энкомиона), так и для инвективы, вошел в славянскую письменность уже с первыми переводами и стимулировал, то более, то менее удачно, подражательное использование. Решающую роль при восприятии топоса *ἀπο τοῦ ὀνόματος* в *Slavia Orthodoxa* из византийской письменности сыграли жанровые особенности гимнографии. Примеры этимологического обыгрывания имени можно найти в значительном числе кондакарных текстов.

Однако, как полагает ученый, фактически топос *ἀπο τοῦ ὀνόματος* для Древней Руси открыли в первой половине XVI в. Максим Грек с его словарем по ономастике «Толкование именам по алфавиту» (повлиявшим, кстати, на истолкование имен в «Степенной книге»), а в конце XVI в. азбуковник «Толкование неудобь познаваемым речем» [Кайперт 1988, 107]. Возможно, эти словарно-справочные пособия предназначались для конкретных агиографическо-гимнографических целей богослужения в связи с новой волной канонизации святых после церковного собора 1547 г. и 1549 г. [Кайперт 1988, 110]. Наконец, в 1627 г. к имевшимся словарям имен добавилось еще одно пособие, которым могли

воспользоваться восточнославянские книжники XVII в., — ономастическая часть «Лексикона» киевского лексикографа Памвы Беринды (1627) [Кайперт 1988, 111, 117, 119, 120]. Поэтому для текстов XVII в. необходимо в каждом отдельном случае проверять, на какой источник опирался автор, обосновывая свои этимологии.

С появлением этих справочников в русской литературе начинается новая фаза в истории топоса *ἀπο τοῦ ὀνόματος*, поскольку с их помощью восточнославянские авторы даже без знания греческого, еврейского или латинского языков могли использовать риторический потенциал христианских имен. Г. Кайперт проанализировал разные примеры этимологического мышления у книжников XVII в. и привел убедительные доказательства их обращения к обоим «Толкованиям». Так, Иван Тимофеев пытался в своем «Временнике» не только толковать имена, но нередко заставлял самих персонажей действовать в соответствии с заданными значениями их имен или, напротив, приводил случаи их полного расхождения [Кайперт 1988, 113—116].

Почтенная древность приема этимологизации имени и широкая распространенность его в богослужбных гимнах послужили тому обстоятельству, что в литературе старообрядцев также практиковался данный вид риторической аргументации, освященный к тому же авторитетом высоко чтимого ими Максима Грека. Из старообрядцев XVII в. Аввакум, несмотря на свой решительный отказ от риторики и риторического, в наибольшей мере использовал принцип *Nomen est omen* [Кайперт 1988, 117—121].

Работа Г. Кайперта внесла теоретический вклад, установив связь между конкретными реализациями топоса *ἀπο τοῦ ὀνόματος* в сочинениях русских авторов XVII в. и восточнославянской лексикографической традицией XVI—XVII вв., наметив тем самым новый путь к более глубокому пониманию одного из примечательных явлений поэтики русской литературы XVII в.

Продолжая разрабатывать теоретические подходы к анализу принципа *Nomen est omen*, необходимо соотнести функционирование имени с основополагающими эстетическими концепциями XVII в. и, прежде всего, с тем, как понималось тогда имя в трудах по риторике и поэтике, поскольку риторика — грамматика художественного языка.

Начнем с лексикографического определения, данного Памвой Бериндой: «Имя — назвиско, або прозвиско. Также: слава, достоинство» [Беринда 1961, 48]. Кроме номинативной функции имени («название или прозвище»), отмечено его метаязыковое значение («слава, достоинство»), которое могло служить существенной предпосылкой для его ри-

торической разработки. Наблюдаемый в XVII в. все более возрастающий интерес к именной экзегезе совпадает у восточных славян с периодом появления кодифицированной риторики, выступающей в виде учебника.

Об имени говорится в первой части общей риторики, содержащей учение об *inventio*, то есть о риторическом изобретении доказательств. Эти доказательства «извлекаются из общих риторических мест» — «внутренних и внешних». Значение имени относится к «внутренним местам» наряду с остальными 15-ю, описанными еще Цицероном (определение, перечисление частей, спряжение, род, форма, сходство, несходство, противное, противоречащее, придаточное, предыдущее, последующее, причина, следствие и сравнение). Эти места называются «внутренними», поскольку обращены к поиску смыслов, заключенных в самом предмете, обозначаемом подлежащим или сказуемым предложения. В киевских риториках XVII в. они описывались со ссылкой на авторитет иезуита Зоария, причем из «внутренних мест» имени придавалось особенное значение [Петров 1868, 472], поскольку в поэтике барокко (как ранее и Средневековья) актуализируется значение уровней *inventio* и *elocutio* (изобретение и украшение стиля).

Этимология — излюбленный прием в эпоху барокко, широко представленный в «Риторике» Ф. Скуффи, переработанной Софронием Лихудом, а затем Козьмой Греком (Афоноверским) [Чижевский 1960, 377—378]. В «Риторике» С. Лихуда (переведена с греческого языка в 1698 г. Козьмой Афоноверским) об имени говорится в разделе «Коегождо дела похвала», где предлагается способ создания похвалы, опирающийся на определенные риторические места («обстояния») — их семь: «кто, что, где, чем, вскую, како и когда». В первой части, отвечающей на вопрос «кто», дается характеристика лица, «сотворившего похваляемое дело». Здесь объясняются его имя, «естество» (родители, возраст, чины, телесные и душевные дарования), воспитание, «щастие», «имство» («художества и добродетели»), страсть (неподверженность страстям), «совѣт» (добровольный характер поступка), и, наконец, его «дела и словеса». На первое место выдвинуто имя: «От имени подобает разсмотретья: 1. Аще что прилично к похваляемому дѣлу знаменует, яко же Николая святаго побѣду проповѣдати, Афанасиа святаго — безсмертие, [Владимира — владѣние] и прочая; 2. Аѣть внимати, аще имя оное от Бога дано есть [яко Аврааму, Петру и прочая]; 3. Аще сие [и] от родителей прия...» [Ув-98, л. 139 об. — 140].

В трактате Феофана Прокоповича «Об искусстве риторики» (1706) рассуждения об имени занимают место во второй книге — «Об изобре-

тении аргументов и амплификации» [Феофан Прокопович 1982, 88—89]. Разрабатывая новый стиль, эффектный, изысканный, сентенциозный, теоретики XVII в. рекомендовали использовать среди широчайшего спектра художественных форм и стилистических фигур, многие из которых призваны обслуживать барочное остроумие (*acumen*), риторический потенциал топоса *ἀπο τοῦ ὀνόματος*.

М. К. Сарбевский, впервые сформулировавший в своем трактате «De acuto et arguto» (1619/1623) барочную теорию искусства, ставшую ведущей литературной доктриной эпохи, указывает на имя как на источник нескольких способов изобретения остроумия, основанных на игре слов: кроме «этимологического», он называет также «арифметический», «географический», «номенклатурный» («nomenclator»), «анаграмматический» [Сарбевский 1958, 16—20]. В трактате Б. Грасиана «Остроумие, или Искусство изощренного ума» (1648), также манифестирующем основные принципы эстетики барокко и связанном с традициями латинской схоластической учености, имени посвящен специальный раздел «Рассуждение XXXI. Об остроумии в толковании имен» [Испанская эстетика 1977, 366—373], об имени говорится также в «Рассуждении X. О подлинно остроумных уподоблениях»: «Имя собственное — источник многих остроумных мыслей» [Там же, 231].

Формы функционирования имени зависят от основополагающих эстетических концепций и вкусов каждой эпохи, и в жизни топоса *ἀπο τοῦ ὀνόματος* отражаются культурные процессы своего времени.

«Бунташный» XVII в. в России отмечен расколом общества на враждующие между собой лагеря сторонников церковно-государственной реформы и ее противников, противостоянием внутри лагеря реформаторов — латинствующих и грекофилов. В данном контексте *имя используется как аргумент в полемике*. Обратимся под этим углом зрения к эпизоду, упомянутому в разделе «Культура перед выбором пути». Глубокими идейными разногласиями характеризуются отношения латиниста, западника Симеона Полоцкого и лидера московских грекофилов Евфимия Чудовского. Издание «Псалтири рифмотворной» (М., 1680) Симеон завершил стихотворением «К гаждателю» (т. е. к хулителю), в котором под нарицательным именем Зоила, принявшегося «хулити труд сей, да бы хулою славу получитьи» [Симеон 1953, 92—93], имелся в виду Евфимий, выступивший с нападками на книгу еще до ее выхода в свет¹⁰⁴. Тогда и состоялось первое появление Зоила в русской поэзии. Симеон применил уже известную восточнославянской литературе топику. Стихотворением

¹⁰⁴ См. раздел «Культура перед выбором пути».

«Зоилу неблагодарному благодарность» завершается панегирик Софрония Почаского «Евхаристирион» (Киев, 1632), где «каменистый Олимп» основанной Петром Могилой Киево-Могилянской коллегии неприступен для злого завистника Зоила. Оскорбленный сравнением с Зоилом, Евфимий в долгу не остался. Он написал обличение «На силлогизмы латинския», критикуя сборник проповедей Симеона Полоцкого «Обед душевный» (М., 1681), посмертно опубликованный, как книгу, полную «хитросплетений и мудрований латинских», и сочинил против нее два варианта эпиграммы, используя фоническую близость контрастных по значению слов: «Новосоставленная книга сия *Одѣд* / подвлагает снѣдь полну душетлительных *бѣд*». Второй вариант: «Новосложная книга, зовемая *Обѣд*, / не имат обрѣстися без нѣких души *бѣд*» [Сазонова 1990, 301—302, 323]. С эпиграмматических обличений Симеона Полоцкого и Евфимия начинается в русской литературе традиция литературной полемики, которая велась часто с использованием нарицательного имени Зоил¹⁰⁵.

Бывшие друзья, ставшие непримиримыми противниками, Евфимий Чудовский и Сильвестр Медведев пустили в ход такой апеллирующей к чувствам полемический прием, как *ad hominem*. Евфимий писал «о новоростриге Силвестре Медведеве»: «...лжемонах съий и еретическому латинскому от благочестия отступству послѣдова, именем Сильвестр, прозванием Медвѣдев», на внешнем поле рукописи киноварью добавил: «Силвестр имя латинска языка, еже толкуется лѣсный или дикий. Лѣпо убо сего Силвестра нарицати от имени и прозвания его, дикий или лѣший медвѣдь» [Син-369, л. 33]. Евфимий охотно связал определение имени своего идейного противника с латинским словом *silva*.

Такая этимологизация обнаруживает следы филологической традиции, идущей от «Толкования именам по алфавиту» Максима Грека: «Силверсть. да Силуянъ да Селиванъ римска имена; и всѣм единъ толкъ. лѣсникъ, силва бо у них лѣсъ, роща» [Ковтун 1975, 346, 154, 167]. Между тем, в ономастической части «Лексикона» Памвы Берынды имена «Силвестр» и «Силуан (и Селиван)» толкуются по отдельности, и если второе приведено со значением «лѣсник, дикий, лѣсный, боровый», то первое раскрывается как «славен» — объяснение, исходящее явно не из языкового значения данного имени [Берында 1961, 232]. Ссылки, которыми киевский лексикограф пытался удостоверить странную этимологию, не вполне вразумительны. Первая из них «ман» должна обозначать, судя по аналогии с другими статьями ономастикона, язык, из которого происходит слово, но

¹⁰⁵ Об образе Зоила в русской литературе последней четверти XVII — первой четверти XVIII в. см.: [Николаев 1996, 83—93].

какой — остается неясно. Следующая — «Иан: 2» (т. е. «январь 2») более понятна, она обозначает день памяти преподобного отца Киево-Печерского монастыря Сильвестра, жившего в XII в. и достигшего послушанием высокой степени внутреннего совершенства. Возможно, соотношение фигуры святого с его духовными подвигами послужила основой для придания имени нарицательного значения: «Сильвестр — славен».

Отмеченная положительная семантика данного имени, зафиксированная южнорусской филологической традицией, была использована, но в еще более превосходной степени, одним из защитников и почитателей Медведева — игумен киевского Кирилловского монастыря Иннокентий Монастырский сообщал в Москву, что если бы ему довелось писать «должу кующих», то есть к Лихудам, то он написал бы: «Медведев не есть вам Силвестр, точию соль вестер — солнце ваше» [Медведев 1885, 83] (ср.: [Шляпкин 1891, 178]). Он же в письме гетману Мазепе предложил похвальную этимологию собственного изобретения фамилии Медведева: «...пречестнаго монаха Медведева веру, труды, разум хвалю и почитаю... я того пречестнаго Медведа не от медведя зверя, но от ведомости *меда* походити сужду» (цит. по: [Шляпкин 1891, 178]).

Евфимий Чудовский иронически обыграл также заглавие направленной против него книги Медведева «Манна хлеба животного» (1687), используя семантическую игру, основанную на звуковой форме слов и их омонимических смыслах: «Он, Силвестр Медведев, ...написа книгу полную всякаго злословия и лсти, и клеветы и назва ю *Манна*, юже послѣжде сам он преименовав, назвав ю *Обмана*, паче же отрава сущи душегубительная, наполненная яда смертоноснаго латинския лести, прелщающая с праваго пути души простых человѣк, заводящи в дебрь латинскаго зломудрия». И еще раз повторил: «В той же книзѣ, зовемой *Обмана*...» [Син-369, л. 35].

Стараясь уязвить своих оппонентов — братьев Лихудов, Сильвестр называл их в своей книге «Манна...» «волчонками», искусственно производя их фамилию от греческого слова *λύκος* — волк: в России неверие «начаша в народ вноситися и прежде до приезде в Москву греков *Лихудов-волченков* помалу и тайно» (цит. по: [Прозоровский 1896, 471]). Когда в результате идейного противостояния Медведев был арестован в 1689 г. по ложному обвинению и расстрижен, то вместе с саном лишился и своего монашеского имени, о чем свидетельствует Евфимий Чудовский: «лишен святаго образа и *именования*... и назван бысть яко и прежде монашества Сенка Медвѣдь» [Син-369, л. 38].

Прием этимологического обыгрывания значения имени адресата, но с противоположным знаком — своеобразная «похвальная этимология»,

заполняет антропонимическое пространство произведений панегирического жанра. Широко применяемый в поэзии барокко, этот прием известен мировой поэтической традиции издревле. В Средние века прием обслуживал жанры церковной гимнографии. Идея о возможности использовать имя как способ риторической разработки поэтической темы сформулирована, в частности, в Новгородском азбуковнике XIII в.: «Человеческая же имена зде толкованы ради хотящих тропари и кондаки и каноны святым составлять, да кийждо творец коегождо имени толкование разумея, возможет добре похвалу похваляемому от него святому составить» [Филарет 1884, 48].

Сфера применения приема со временем расширилась, охватив и пространство светской культуры, без похвальной этимологизации не обходится придворно-церемониальная поэзия XVII—XVIII вв. Риторическое развертывание темы осуществляется на популярной в эпоху барокко идее, суть которой выражает сентенция «Conveniunt rebus nomina saepe suis» — «Сутью согласны вещей часто вещей имена»¹⁰⁶ [Испанская эстетика 1977, 368, 648]. Славянский книжник рассуждал так же: «По вешти же естеству сказанье носити» ([Триодион 1649, тит. л. об.], цит. по: [Роте 1977, 462]). То же — в формулировке Симеона Полоцкого: «Да дѣло со именем точно может быти», которую поэт включил в свой призыв к царевне Софье явить в России свет наук: «По имени твоему жизнь твою ведеш: / мудрая глаголеш, мудрая дѣш. / И прилично Софии выну мудро жити, / да дѣло со именем точно может быти» [Син-287, 395]. Медведев перенял от своего учителя риторический прием вместе с готовой формулой: «Слично Софии выну мудрой жити / да вещь с именем точно может быти» (цит. по: [Панченко 1970, 193]).

Для Сильвестра Медведева и Кариона Истомина, придворных поэтов царевны, ее имя — готовый аргумент для обоснования идеи о необходимости заведения в Москве высшей школы — Академии. В «Привилегии на Академию» (1681—1685) Медведева проблема просвещения символизируется при помощи семантической игры с ее именем: «Мудрости бо ти имя подадеся, / Богом София мудрость наречесе», «Убо мудрость есть росски толкованна, еллински от век Софиею звана», — так обосновывается совет Софье «мудрой ти мудро добро поступати», «Тебе бо слично науки начати, яко премудрой оны совершати», дабы «мудрой премудрость ти в век созерцати», «И имать вечно слава ти сияти, / мудрости ся ти имя прославляти, / Аще и тако имя ти славится, / во вселенней ти мудрость хвалится» (цит. по: [Панченко 1970, 191—197]) и т. п. Слово

«мудрость» и его производные становятся в панегириках Софье лексической доминантой текста. Нанизывание лексем разных грамматических классов с корнем «мудр», производящее впечатление словесной игры, призвано было служить риторическому убеждению адресата.

Умение найти связь между именем и самим предметом так, чтобы предмет был достоин имени, а имена — предметов, расценивается теоретиками барокко как «признак тонкости и гибкости ума», как проявление прекрасной разновидности остроумия, освященного авторитетом евангелиста Матфея, изрекшего, по словам Грасиана, «такую святую остроу» [Испанская эстетика 1977, 368]: «Ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою» (Мф 16: 18).

Смысловый концепт, основанный на этимологическом обыгрывании имени Петра от греч. *πέτρος* — камень, приобрел огромную популярность в панегирической литературе рубежа XVII—XVIII вв. применительно к образу Петра I, начиная со стихотворения с астрологическим содержанием, написанного, по версии П. Н. Крекшина, Симеоном Полоцким на рождение Петра. С символикой его имени связывались удивительные свойства новорожденного царевича: «Петр бо нарицается камень утвержденный. / Утвердит врата царевич новорожденный, / Храбр и страшен явится врагом сопротивным, / окаменован в вѣрѣ именем предивным» (цит. по: [Леонид 1876, 398]).

Карион Истомин, обращаясь к 11-летнему Петру во «Вразумлении умного зрения», использовал традиционную этимологию *Петр* — камень как отправную точку для поэтического обобщения: «Петр от твердости имя ти дадеся, / Российск царь орел над всех вознесся. / В твердости люди всегда хотят быти, / Орлу Российску усердно служити» [Чуд-302, л. 38—39]. В «Книге Любви знак...» на свадьбу Петра с Евдокией Лопухиной привычная этимология окружается семантикой, ставшей излюбленной у поэтов в эпоху петровских триумфов: «Имя *Петр* крепость оных устрашает, / татаров, турков Бог да истребляет» [Карион 1989, л. 14 об.].

Представитель аристократического рода М. Ф. Ртищев¹⁰⁷, ближний стольник Петра и участник его походов, также приложил руку к прославлению побед царя над «агарянами», в панегирике «Каменем Давид гиганта порази» [Барсов-1531, л. 86] *Петр-камень* сопоставлен с библейским героем. В дальнейшем образ Петра-Давида станет в панегириках ключевым. Префект Славяно-греко-латинской академии Иосиф Туробойский обращается к Петру по случаю его торжественного въезда в Мо-

¹⁰⁶ Перевод Н. Брагинской.

¹⁰⁷ О М. Ф. Ртищеве см.: [РБС 1918, 342—348].

скую после одной из побед в продолжительной русско-шведской войне: «Каменем убо Давыдовым, сиречь твоим же именем свойственным Петром, еже есть камень, нареши ты дерзаем», ибо подобно Давиду, поразившего пращей Голиафа, Петр-камень обрушился на «свейскаго Голиафа» (цит. по: [Гребенюк 1979, 151]). Петр-Давид продолжает жить в текстах Феофана Прокоповича, Стефана Яворского, Гавриила Бужинского, Феофилакта Лопатинского.

«Петр-камень» сокрушает в книжной поэзии «Льву шведскому» «зубы изошренны» [Морозов 1974, 200]. Так, к примеру, воспевается победа Петра I над шведским королем в канте на взятие Нарвы (1703): «Лва немецка вся сила измѣнися, / о камень твердый Петра сокрушися»¹⁰⁸ [Q.XIV.141, л. 180 об.].

Особая отмеченность этимологической фигуры как риторического приема развертывания текста актуализируется в канте, где имя царя прославляется через имя его небесного патрона. Такая дополнительная аранжировка делает апостола участником судьбы Петра I и несет идею о богоизбранности монарха, представляя его помазанником Божиим. Царь Петр — такой же «камень веры», как и апостол:

Петр камнем вѣры Христовым названный
виват, царь государь, Богом увѣнчанный,
Петр Петром утвержен славный побѣдитель,
Петр Алексиевич российский ревнитель
[Q.XIV.141, л. 189].

Южнославянские поэты эпохи барокко, прославляя Петра Великого, применяли тот же риторический прием. С. Русич толкует в акростихе «имя царя как твердыню, отражающую всех врагов»; П. Р. Витезович основывает на символике имени Петра свои анаграммы: «Подобно крепости он ограждает от беды благочестивых: он дает им силу» [Чигринский 1979, 223].

Примерами этимологических толкований изобилует поэзия Симеона Полоцкого. Обращаясь к высоким адресатам, он не упускал случая, чтобы не поиграть значением их имен, и подчас намеренно обнаруживал семантическую игру, придавая ей зрительно-наглядную форму. В «Приветстве» царю Федору на бракосочетание с Агафьей Семеновной на поверхность текста выведены с помощью выделения киноварью участвующие

¹⁰⁸ И. Н. Розанов считает автором данного канта Дмитрия Ростовского; в приведенном им фрагменте (без указания источника) значится: «Лва немецка» [Розанов 1941, 143].

щие в игре элементы — смысловые сцепления слов, связанных с этимологическим значением имени невесты царя — «Агафия — благаа» [Берында 1961, 172], они становятся лексической доминантой текста: «Бог убо *благий благо* хотя сотворити, / Изволил ти всечестну супругу дарствити. / Ту же *благую*, яко имя извъщает, / Ибо *Агафия* что *благая* являет. / Ей *благо*, Божий даре, будет ти с *благою* / (...) *Благо* и *благой* с даром Божиим обитати» [Син-287, 299]. Такое умение — не только найти связь между именем и предметом, но также выразить ее — теоретики барокко относили к признакам острого и гибкого ума [Испанская эстетика 1977, 368].

Одной из характерных особенностей этимологизации имени в поэзии XVII в. является то, что она используется не только как один из поэтических элементов, но и как конструктивный принцип организации всего текста. Имя с его значением служит отправной точкой для риторической разработки панегирического образа. Принцип *Nomen est omen* как определяющий способ поэтического мышления автора открыто заявлен уже в тексте титульного листа приветствия Лазаря Барановича царям-соправителям: «*Иоанн* Алексѣевич *знаменующий* *Благодать* и *Петр* Алексѣевич *знаменующий* *Истинну*... яко *Благодать* и *Истинна* царствуют...» (Благодать и Истинна. Чернигов, 1683).

«Приветство» Симеона Полоцкого царевичам Федору, Иоанну и Петру целиком построено на приеме раскрытия этимологического значения имен, которые включаются в систему дальнейших метафорических переосмыслений: «...Ты, Феодоре, *дар* еси от Бога, / Иже да даст ти жити *лѣта* много. / Да царство сие без *дара* не будет / при тебе, *даре*, Господь с нами будет. / Ты, *Иоанне*, *благодать* нам еси / Божия, иже живет на небеси. / Живи *лѣт* многа с его *благодати*, / Он ти даст свѣтло миру просияти. / Пресвѣтлый *Петре*, ты нам *камень* честни / *камень* предрагии, *камень* нам нелестныи, / О нем же царство силно утвердится, / а сила врагов *въконец* сокрушится...» [Син-287, л. 384 об. — 385]. Симеон приветствует сестер царя — Ирину, Анну и Татьяну: «*Мирная* с *миром* *Ирина* входиши, / Христа с тобою истинно *въводиши*. / Ты, *Анна*, *радость* в домѣ сем твориши, / Яко *прилѣжно* Господу служиши. / *Велителнице* *Татьяна* честная, / *Велѣния* вся суть небесная» [Син-287, л. 385 об.]. Далее в таком же стиле приветствие дочерям [Син-287, л. 386 об.].

В поэме Симеона Полоцкого «Гуль dobroгласная» (1676), написанной по случаю возведения на престол царя Федора Алексеевича, в первой строке приветствия от каждого из членов царской семьи раскрывается этимологическое значение имени поздравителя, из чего извлекаются приличествующие случаю пожелания царю в мудром правлении, заполняющие последующие строки: «*Иоан* имя *благодать* являет», «*Петр*

имя *камене* толком знаменает», «*Ирина мирное* имать сказание», «*Повелителница* толк есть *Татианы*», «*Евдокии* толк есть *благоволение*», «*Марфа* сказанием есть *попечение*», «*Имя София мудрость* знаменает», «*Екатерина надежду* являет», «*Мария* тожде есть, что *владущая*», «*Феодосии* имя си толкует — *богоданная*», «*Имя Наталия* есть *день рождения*», «*Анна* во имени своем *радость* носит» [Симеон 1953, 115—118]. Кстати, имя Анна, которое читается одинаково справа налево и слева направо, — такое имя, как тогда считалось, «сама прелесть и красота: откуда ни посмотри, оно красиво и прелестно» [Испанская эстетика 1977, 367]. Те же этимологические значения оттенены иными коннотациями, сообразно контексту, в траурной поэме Симеона «Глас последний» (1676) на кончину царя Алексея Михайловича, где они становятся источником смыслов, выражающих настроение скорби.

Отсутствие в ономастиконе Памвы Берынды таких встречающихся у Симеона имен, как Евдокия, Наталия, Симеон, Феодор, Феодосия, а также этимология имени Петра в форме «камень», а не как у киевского лексикографа, «опока» ([Берында 1961, 227], что, кстати, означает меловой известняк, мягкий камень), позволяют заключить, что круг источников поэта, удовлетворявших потребности его именной риторики, не ограничивался данным справочником. И если этимологиям имен Евдокия, Феодор, Феодосия можно найти соответствие в «Толковании...» Максима Грека, то имен *Наталия* и *Симеон* нет ни у Памвы Берынды, ни у Максима Грека. Возможно, в распоряжении поэта имелись и другие пособия по ономастике. Неисключено также, что он, как знаток латинского языка, самостоятельно произвел этимологию имени Наталия от одного из значений лат. *patalis* (день рождения). Откуда Симеон почерпнул этимолого-риторическую премудрость в отношении своего собственного имени, неизвестно. Но несомненно, что поэта как носителя данного имени и представителя культуры, где принцип *Nomen est omen* был столь значим, имя *Симеон* должно было интересоваться в первую очередь. Даже элементарных школьных навыков в греческом письме (а такие навыки у него, несомненно, имелись, см.: [Симеон 2000, XXVII]), не говоря уже о славяно-греческой гимнографии, западноевропейской проповеди и европейской этимологии XVI—XVII вв., ему было достаточно, чтобы узнать, что древнееврейское имя *Симеон* вошло в христианскую традицию, в частности в греческую, со значением *слух, слышать, слушать* [Папе 1959, 1457]; в Азбуковнике конца XVI в. данное имя приведено со значением «*послушание*» [Ковтун 1975, 304]. В «Благоприветствовании» царю Алексею Михайловичу на рождение царевича Симеона поэт-тезка обыграл их общее имя: «Се бо даде ти Господь от Сиона / новорожденна сы-

на Симеона. / *Услышание Симеон* являет / *Услыша* Бог тя сей сын знаменает» [Син-287, л. 430].

Присем усвоил и Медведев, перенесший его в свои тексты вместе с готовыми толкованиями. В «Приветстве брачном» на свадьбу царя Федора Алексеевича с Марфой Матвеевной Апраксиной читаем: «Нам имя ея добро обѣщает, / *попечение* бо *Марфа* являет, / и *госпожу* ту прознаменает» (цит. по: [Дурново 1912, 37]). Строка «*попечение* бо *Марфа* являет» заимствована из «Приветства» Симеона дочери царя царевне Марфе по случаю второго бракосочетания царя Алексея Михайловича [Там же, 8].

Описываемый прием как удобный поэтический инструментарий для сочинения приветствия использовала не только придворная поэзия. Ключарь кремлевского Благовещенского собора, пресвитер Иоанн обращается в стихотворном послании к своим духовным «чадам» — князю Михаилу, его жене Марфе и их сыновьям Алексею и Петру, обнаруживая приверженность этимологическому толкованию: «Петр *каменя* вѣры Петра тезоименный / и Алексей пособителству соименный, тезоименна ты, *Божия воеводы* (Михаил. — Л. С.)...», «*Попечения* тезоименита суща *Марфа*...» [Q.XIV.11, л. 55—55 об.].

Характерную особенность риторического использования топоса имени в поэзии XVII в. составляет также то, что этимологическое значение служило нередко шифром для намеренно неназванного имени, так что от читателя требовалось некоторое остроумие и знание обычной этимологии, чтобы идентифицировать подразумеваемую персону [Кайперт 1988, 116]. Примеры подобных дешифровок отмечены ранее А. М. Панченко в творчестве поэтов приказной школы [Панченко 1973, 38, 41, 69, 70]. Встречаются они как поэтический прием и в придворной поэзии. Приветствуя в «Гусли dobroгласной» (1676) восшествие на престол царя Федора Алексеевича, Симеон Полоцкий обращается к нему не только прямо, но и через этимологическую фигуру, чтобы подчеркнуть богоизбранность царя: «О *Божий дар*, из царя рожденный, / и на престолѣ царстѣм посаженный» (цит. по: [Симеон 1953, 129]). В «Рифмологионе», в цикле стихов «на Рождество Христово ко государю царевичу», строки «Воспѣвай убо ты ту (славу Бога. — Л. С.) свѣтло нынѣ, о Божий дар, свѣтлый царский сыне» [Син-287, л. 73] подразумевают царевича Федора Алексеевича.

Прием использовали и старообрядцы, воспринявшие барочную риторическую традицию. Семен Денисов в одной из стихотворных вставок в «Винограде Российском» (1740) передает имя Федора Токмачева из Польшонья, одного из соловецких страдальцев, с помощью семантического переименования: «Тако *Божиих даров тезоименита*, / страдалца в мучени-

их зело плодовица, / Огня пламень испекше, красно очищает, / жертву живу и добру в небо возношает» (цит. по: [Салливан 1968, 39—40]).

Топос *ἀπο τοῦ ὀνόματος* как неотъемлемый элемент художественного языка эпохи барокко оказался причастен не только сфере литературного творчества, но стал обиходным также в быту. Лазарь Баранович, приветствуя при встрече Димитрия Тупгало (Ростовского), апеллировал к этимологии его имени: «Да благословит вас Господь Бог не только игуменством, но, по имени *Димитрия*, желаю вам *митры*. *Димитрий да получит митру!*» (цит. по: [Сумцов 1885, 51]). Построенная на принципах барочного остроумия эта искусственная, окказиональная этимология, основанная на использовании звуковой формы имени, идет вразрез с традиционными толкованиями: Димитрий — «двоематернии», «землен», [Ковтун 1975, 279, № 179; 316, № 49], «землен, плод земный, з збожа, аб(о) двоематернии» [Берында 1961, 200]. Подобные этимологии были в ходу у киевских риторов, произвольно производивших имя *Моисей* от слов *мой и сей*, *Мария* — от *море*, *Проскура* от *просфора* и т. п.

Феофан Прокопович в своем трактате «Об искусстве риторики» (1706), знаменующем начало перехода в развитии литературы от одной эстетической системы к другой, от барокко к классицистической нормативности, осуждал повальное увлечение своей эпохи, принимавшее гипертрофированные формы, фантастическими этимологиями: «Не должно, — писал он, — слово одного языка объяснять по норме другого языка, хотя бы и было некоторое подобие. Посему худо некоторые толкуют, будто имя пресв. Марии означает моря (от *mare* — море), Игнатий — огонь (от *ignis*): так можно делать разве только через фигуру аллюзию» ([Феофан Прокопович 1982, 88—89]; цит. по: [Петров 1868, 472—473]).

Выступая в теоретических трудах против необоснованных толкований, Феофан Прокопович продолжал следовать традициям барочной поэтики в литературной практике. Форму риторического раскрытия поэтической этимологии имени Станислав имеет его стихотворение, соответственно названное: «О Станиславе Лещинском, дважды от Короны Польской отверженном *по толку имени его*», оно исполнено язвительной иронии [Феофан Прокопович 1961, 221, 487]: слава покинула носителя имени, не оправдавшего его значения своими поступками.

Прием, отработанный до автоматизма в панегирической поэзии XVII в., перешел в оду XVIII в. Третьяковский играет значением имени *Анна* — *благодать* («Песнь сочинена в Гамбурге к торжественному празднованию коронации... Анны Иоанновны», 1730), Ломоносов — именем *Елисавета*: «Как в имени твоём Предвечный / Поставил нам *покоя сень*» (Ода 1759 г.) — этимология, известная восточнославянской филологиче-

ской традиции, идущей от Памвы Берынды: «Елисавет... *Божии покой*» [Памва Берында 1961, 204].

Этимологическое истолкование как источник похвалы или поношения окружало имя семантической аурой, которая еще более расширялась в сочетании с уподоблением реальных лиц преимущественно христианским святым и библейским персонажам. Поэтика двоящегося образа, берущая начало в принципе отражения, который ценился в эпоху барокко чрезвычайно высоко [Софронова 1982, 78—101], использовала имя как аллереорию. Имя царя Алексея Михайловича — имя Алексея челоиска Божия. Зеркальное отражение имен святого и царя-тезки образует лестный для царя аллюзийный образ, и святой выступает уже не только как самостоятельный персонаж, но как аллегория¹⁰⁹.

Царя Федора Алексеевича Симеон Полоцкий сближал с его небесным патроном — Феодором Стратилатом, почитавшимся как змеборец и идолоборец: «*Феодор имя дар Божий* являет, / дар Божий с небес вас да присъщает, / *Храбр бѣ Феодор*, храбрость убо тебе / и твоим воем да умножит в небѣ, / *Воеже бы ти враги побѣждати*, / мир утвердити, царство расширяти» [Син-287, л. 114 об.]. Тот же этимологический прием с похвальным мотивом тезоименитства, из которого извлекаются пожелания царю военных побед, использовал Евфимий Чудовский: «*Велик воегонитель Стратилат Феодор*, / *иже предтолкуется праведно Богодар*. / *Сего купноименен Феодор царь вѣрный*, / да будет на варвары одолѣтель зѣлный» [Син-369, л. 3а].

В русской аллереорике закрепилась также семантическая параллель: *Петр Великий* — апостол Петр, низвергший дерзкого волхва, что использовано в деревянном барельефе над воротами Петропавловской крепости, выполненном в 1707 г. Конрадом Оснером [Морозов 1974, 200]. Если имя царя Петра толкуется через его ангела (апостола Петра) как *истина*, то имя его соправителя Ивана Алексеевича, сопоставляемого с Иоанном Предтечей, — как *благодать*. Вместе они — «*Благодать и Истинна*», таково заглавие панегирика Лазаря Барановича (Чернигов, 1688).

Прозвище же самого Лазаря Барановича, в польско-латинском приветствии ему «*Lucubratiuncula*» («*Ночное размышление*», Чернигов, 1684) от Ивана Величковского, вовлекается в причудливую игру поэтической фантазии через соотнесение с польским словом *baganek* — агнец. Методом аллереорической экзегезы создан барочный концепт, благодаря которому Лазарь Баранович, пишущий и издающий книги, уподоблен

¹⁰⁹ См. раздел «Восточнославянская Алксинада».

апокалиптическому Агнцу — Христу, снимающему печати с книги Судов Божиих (Откр 5): «Baranek ony, ktory księgi w Niebie / Otwarza, ten że postanowił ciebie, / Baranowicza, byś się bawił temi / dary na ziemi. / Otworzysz księgi, gdy wydaiesz one; / A gdy wykładasz słowa zatrudnione, / Niby pieczęci rozwiązuiesz prawie, / w tey iesteś sławie»¹¹⁰ [Иван Величковский 1972, 45]. С наследием школьно-киевской традиции аллегорического истолкования имен, восходящей к иезуитской схоластике, связана русская окказиональная поэзия начала XVIII в. на латинском языке (см.: [Либуркин 2000, 178—181]).

Мастера барокко ценили возможность переключения темы, идеи в план наглядной конкретности. *Имя — вербальный знак — переводится в расшифровываемый визуальный знак.* Текст панегирика Лазарю Барановичу предваряется небольшой заставкой, в центре которой — фигура с надписью «Агнец Божий», эмблематически выражающая суть концепта.

Графические композиции словно стремятся все невидимое выявить зрительно, как бы дублируя заключенные в слова смысловые указания. Имя «ИСУС ХРИСТОС» представлено в виде символических графем, где текст и изображение, слитые воедино, являются визуальной репрезентацией идеи страдания: буквы выводят в зрительность орудия страстей Христовых: столп, гвозди, копьё с губкой, смоченной в уксусе, чаша, веревка, распятие, терновый венец, бич и розга, молот и даже тридцать серебрянников [Иоанникий Галятовский 1687; Варлаам Ясинский 1694]. Имени-тексту придана одновременно и живописно-зрелищная сторона. Также и имя Богородицы «МАРИА» передано как графическая метафора: оно изображено цветами, травами, ветвями и венками («крин и масличная ветвь», «розы», «клас зрелый», «жезл цветущий», «ветвь финика» и «венец лавровый»), их символическое значение раскрывается в стихах под именем-картиной [Варлаам Ясинский 1694]. Цветок на языке эмблематики «всегда некую благодетель имеет» [Символы и эмблемата 1705, 29].

Известно, что номинация очень важна в культуре барокко, имеющей пристрастие к пространным заглавиям и к номенклатурному исчислению предметов, свойств, качеств, когда что-то получает свое наименование, но напрямую не называется, а описывается через цепочку опосредований, подобное или неподобное. Сарбевский называл такой способ создания остроумия, основанный на игре слов, «номенклатурным» (помен-

¹¹⁰ Перевод: Агнец тот, открывающий книги на Небе, завещал тебе, Баранович, чтобы ты наслаждался этими дарами на земле. Ты открываешь книги, когда издаешь их, а когда истолковываешь трудные тексты, то словно снимаешь с них печати. Такая у тебя слава.

клатог) [Сарбевский 1958, 16—20]. Печать средневеково-барочного вкуса лежит на стихах Симеона Полоцкого, где имя Христа замещается описанием с применением антономасии — номинации, выдержанной в антистетическом стиле словесной комбинаторики: «*Превѣчный бысть временен, создан — не созданный, / Необъемлемый — объят, видим — невиданный, / Неприкосновенный же косновен явися, / Безстрастный — страстен, а смерть бессмертным вкусися*» [«Христос. 3»; Симеон 2000, 300—301].

Панегирическая поэзия широко оперирует антономасией иного вида, когда имя собственное употребляется вместо нарицательного, например, *Самсон* вместо *сильный*, или *Соломон* вместо *мудрый*. В «Привилегии на Академию» Медведев называет царевну Софью Семирамидой, Новой Деборой, сопоставляет с византийской царевной Пульхерией и английской королевой Елизаветой. В «Слове» Феофана Прокоповича «на погребение Петра Великого» (1725) — каскад уподоблений: «Се оный гвюй, Россие, Сампсон..., Сей твой первый, о Россие, Иафет... Се Моисей твой, о Россие! Се твой, Россие, Соломон... Се же твой... и Давид, и Константин...» [Феофан Прокопович 1961, 126—127]. Те же уподобления, ставшие уже обязательными при изображении монарха, Ломоносов адресует новому императору Петру III с призывом отстоять интересы России в войне с Пруссией: «Сампсон, Давид и Соломон / В Петре тобою обладают / И Голияфов презирают». Библейские имена уживаются с античными, и тот же Петр III действует как «Российский храбрый Геркулес» и одновременно как «Навин иль Сампсон». По отношению к Петру III такие параллели выглядят чрезмерными, однако их требовала риторическая условность художественного языка эпохи. Антипод панегирики — анафема — использовала поэтику имени в не меньшей мере (см. раздел «Панегиристы о гетмане Иване Мазепе»).

Сходство по признаку имени, описываемое как двойничество, зеркальное удвоение прототипа, дало жизнь столь популярному и типичному для традиций барокко жанру *тезоименного приветствия*, где прославление святого переходит в славословие прямому адресату стиха. Такую форму имеют стихи Симеона Полоцкого царю Алексею Михайловичу «в день тезоименного защитника его святого Алексея человека Божия» [Син-287, л. 365—371], царю Федору Алексеевичу «в день святого великомученика Феодора Стратилата» [Син-287, л. 357], «К государю царю на именины» [Син-287, л. 371 об. — 372], «Князю Феодору Юрьевичу Ромодановскому с хлебом ко государю царю приходящу в день ангела его» [Син-287, л. 380], «На именины государя царевича» [Син-287, л. 420 об.], «Песнь о святом Феодоре Стратилате» [Симеон 2000, 49—50], «Велик воевода Стратилат Феодор» Евфимия Чудовского (см. «Приложение б»),

«Феодор славный воевода» новоиерусалимского поэта Германа [Позднесев 1958, 366—367] и многие другие тексты, в которых мотив тезоименитства прямо не заявлен. Так, в основе уже упоминавшегося панегирика Ивана Величковского «Lucubratiuncula» лежит прямая параллель между Лазарем Барановичем и его небесным патроном — евангельским Лазарем, или в книге стихов Варлаама Ясинского «Три венца молитвенные» (Киев, 1688) два юных царя и соправительница, увенчанные, сообразно значению их имен, венцами (благодати и милости — Иоанн, истины и правды — Петр, премудрости — Софья), предстают каждый в паре со своим небесным покровителем: Иоанн — с Иоанном Предтечей, Петр — с апостолом Петром, Софья — со святой Софией.

Система двойников выстраивается в эпиграмматическом цикле Симеона Полоцкого «Еленхос, или Оглавление слов в книзѣ сей содержимых», озаглавленном термином, идущим из греческой риторической традиции (греч. *ἔλεγχος* — довод, доказательство, рассмотрение, разбор). Эпиграммы-четверостишия, предназначенные служить оглавлением в сборнике панегирических проповедей на дни памяти святых, тезоименных членам царской семьи, — особенность многосоставной барочной конструкции книги «Словеса похвальная купно же и нравоучительная на двадцать и един праздник угодников Божиих... ползы ради всѣх христиан правовѣрных». Поднесенная Симеоном в 1675 г. царю [Татарский 1886, 134] книга не сохранилась, дошли лишь ее фрагменты — оглавление в виде стихотворного цикла «Еленхос», пространное предисловие с посвящением Алексею Михайловичу и стихотворное предисловие «К читателем благочестивым» [Син-130, л. 231—239 об.].

Цикл «Еленхос», публикуемый в «Приложении 4», включает 21 эпиграмму — по числу похвальных слов, 15 из них, следующие в последовательности придворной иерархии, направлены на адресатов, как зеркало, в котором смотрящийся видит своего двойника, свое подобие: царь Алексей Михайлович — Алексей человек Божий, царица Наталья Кирилловна — святая Наталия; царевичи: Федор — святой Феодор Стратилат, Иоанн — Иоанн Предтеча, Петр — апостол Петр; сестры царя: Ирина — мученица Ирина, Анна — святая Анна («ею же мати Божая родися»), Татьяна — мученица Татьяна; дочери царя: Евдокия — страсто-терпица Евдокия, Марфа — мать Симеона столпника Марфа, Софья — святая София, Екатерина — святая мученица Екатерина, Мария — Дева Мария, Феодосия — мученица Феодосия, Феодора — преподобная Феодора. Остальные шесть эпиграмм посвящены московским святителям.

Тот же принцип действует в цикле двестишестидесяти подписей Симеона к иконам с изображениями патронов царской семьи («Подписания икон»):

первая — подпись к иконе Алексея человека Божия (патрон царя и царевича), далее подписи к иконам святых — покровителей царевичей Федора и Ивана, затем трех сестер царя и шести его дочерей. Значения их имен, почерпнутые Симеоном, по предположению Г. Кайперта, из ономастикона Памвы Берынды [Кайперт 1988, 117; 1998, 204], вынесены в заглавия («Алексий — помощник», «Ирина — мирная», «Екатерина — надежда, истинна» и т. д.). В подписи же, представляющей собой разновидность курьезной эпиграммы, дана оценка носителя имени, а само имя складывается из букв, выделенных в первой строке киноварью и прописным написанием, например:

Феодор — Дар Божий
Господь СаваоФ Есть то ДОБР всѣх датель,
Дух Святыи даров седми Излитель.

Иоанн — Благодать Господня
Источник вОд сих и свѣт свыше данНый,
Благодать Бога изъявляет на ны.

Ирина — мирная
мИр оРужИя браНИ зАтворяет,
тучна ея избилство дает.

Анна — Радость
РАдость На Небѣ Ангелом бывает,
Егда каяйся свѣтилник вжигает.

Татиана — Повелительница
ОТ Бога завѣТ Явѣ Нам есть данНый,
Слушай того и скиптра избранный.

София — Мудрость
СлавнО, яко ФинИкс, мудрость процвѣтает,
Недвижим камень в трон си полагает.

Екатерина — Надежда, Истинна
ЕлиКа Аще ТЕРпИт кто за Бога СыНА,
Надежда, яко воздаст Божия истинна.

Мария — Владущая
МирА деРжавы власти землИ всеЯ,
Имаши образ в руках дѣвы сея
[Панченко 1970, 166—167, 376—377;
Симсон 2000, 519—521, 626].

В круг панегирических жанров поэзии барокко входят также *анаграмматические эпиграммы*, условно называемые в риторике «Программа—Анаграмма—Эпиграмма», где имя собственное служит источником для порождения множества смыслов. Программа представляет собой текст, из которого путем перестановки букв образуется новый текст — «анаграмма», выделяемая для большей наглядности цветом или написанием. Игрой в анаграммы, которая пронизывает поверхность букв и творит только среди букв алфавита с тем, чтобы создать таким способом из какого-либо исходного слова, словосочетания или предложения новое высказывание, со страстью занимались в XVI—XVII вв. [Сарбевский 1958, 16—20]. Правила составления анаграмм обсуждались в риториках и поэтиках на латинских примерах. Первое требование к анаграмме — в ней не должно быть букв больше, чем в исходном тексте; к примеру, из имени *Maria Magdalena*, выступающего в качестве «программы», составлена анаграмма *Mea grandia mala* («Велики мои страдания»). Второе правило — анаграмму следует включать в состав эпиграммы; третье — содержание эпиграммы должно соответствовать содержанию анаграммы [Киевская поэтика 1637, 145—146].

В одной из рукописных риторик XVII в. помещено несколько латинских анаграмматических эпиграмм, использующих в качестве «программ», наряду с именем Богородицы («*Virgo Maria*» с производными анаграммами: *Vi Rigo Aram, Vir Mira ago, Agravi mori, Grai am Rivo*), имена известных общественно-политических деятелей: Петр Могила, киевский митрополит (программа «*Petrus Mohila Archiepiscopus Metropolitanus*» с длинной цепочкой анаграмм); Адам Кисель, киевский кастеллан; Моисей Могила, правитель молдавской земли; Станислав Заремба, епископ черниговский; Рудольф II, австрийский император; Владислав IV, король польский [РМСТ-1767, л. 23—26 об.]. Один из первых опытов такого жанра на славянском языке находим уже у Давыда Андреевича в «Ляменте по Отцу Иоаннѣ Василевичу» (Луцк, 1628), включающем по две программы и анаграммы с общей для них эпиграммой¹¹¹.

В поэму Симеона Полоцкого «Орел Российский» составной частью входит панегирический цикл, озаглавленный «Программа: Царь Алексий Михайлович»; прихотливой игрой в перестановки букв из нее продуцируется пять анаграмм («Анаграмма 1. Царь Алексий чай ловимых»; «Анаграмма 2. Царь Алексий, ловим их, чай»; «Анаграмма 3. Царь Алексий лов их, ми, чай»; «Анаграмма 4. Царь Алексий, лови их, а чим?»; «Анаграмма 5. Царь Алексий очи хвалими»¹¹²), порождающих причудли-

¹¹¹ Текст опубликован [Роте 1977, 271—272].

¹¹² Опубликовано [Симеон 1915, 72—75].

вый смысл соответствующих им эпиграмм (см. пример в главе «Поэзия изумления» и взаимодействие искусств).

Мода на новый в русской литературе жанр проникла и в сферу высокого церковного искусства. Иеромонах Гедеон Одорский поднес патриарху Адриану панегирик под названием «Тригласная жертва хваления, согласная со именем трисилавным (трехсложным. — Л. С.) *Адриан*». Понятие «анаграмма» появляется в записи в конце текста: «Святейшему Адриану Московскому похвальныя стихи через *анаграмматата* из имени: Адриан — основаны от иеромонаха Гедеона» (цит. по: [Писарев 1991, Прил., 58—61]).

Текст, составленный «от самых слов имени о том же имени», прославляет князя церкви в трех эпиграммах, каждая из которых разрабатывает заданный анаграммой и соответствующей библейской цитатой образ. В «Толковании 1» имя *Адриан* анаграмматически преобразовано в словосочетание «Рай дан», которому сопутствует цитата из первой Книги Бытия: «И насади Бог рай на Востоцѣх во Едемѣ» (Быт 2:8). Соответственно в эпиграмме образ патриарха украшен «райскими» метафорами:

⟨...⟩ Нынѣ рай в Адрианѣ второй обрѣтаю,
Егда на торжественный вѣнец взираю
Зрасных добродѣтельных цвѣтов Адриана,
Тебѣ, Архипастырю, в дар от Бога дана
⟨...⟩ Расположише словеса, аще ли не рай дан,
Рай разными себѣ цвѣты украшает,
Свѣтлым востока лице его блистает.
Твоих добродѣтелей различныя цвѣты
В Православной Восточной Церкви видим быти,
Высотою сана ты — Едем вознесенный,
Красотою жития ты — рай нареченный.

«Толкование 2» передает имя патриарха через анаграмму «Я нард», образ ароматического растения *нард* подкрепляется цитатой из Песни Песней: «Нард даст воню свою, мед и сот под языком твоим, и благовоише риз твоих, яко благоухание Ливана» (Песн 4:11). И вновь эпиграмма посвящается теме райского цветения:

Именем и действием в тебѣ насажденный
Вси видим рай, им же есть Восток украшенный,
В твоём имени рай дан, цвѣтет сей райский цвет
Я нард, им же услажден есть весь Российский цвѣт...
Сей имени толк, я нард свыше писанный...

«Толкование 3» исходит из образа, предложенного анаграммой «Адриан: на дары» и подкрепленного евангельской цитатой «И отверзше сокровища своя принесоша Ему дары» (Мф 2:11). Поэт ставит себе в пример трех царей, ведомых Вифлеемской звездой к младенцу Христу с дарами: «сей солнце правды хотя познан быти / велѣл ясной звѣздѣ свой восход объявити». Адриану, «свѣтилу Православно-Российской Европы», панегирист также приносит дары — свое сердце и литературные подношения:

⟨...⟩ Аз же путевождствием вождя избраннаго
Адриана вѣнцем от звѣзд вѣнчаннаго
К тебе, всеблаженнѣйший отче, прибѣгаю
И твоих святительских стоп благоухаю
Воню, купно и сердце стелю ти под стопы,
Православно-Российской свѣтило Европы...
Три з имени Адриан дары покладаю...

Иван Величковский, мастер и теоретик поэзии «сагmina curiosa», мастерски владел анаграмматическим способом создания барочного остроумия. Среди «штучек поэтических» в честь Божией Матери в книге «Млеко», представляющей собой своеобразную поэтику курьезных разновидностей эпиграмматического стихотворства, цикл «Программа—Анаграмма—Эпиграмма» состоит из 26 анаграмм с эпиграммами, программой для которых служит имя «Мария»; к примеру, 20-я из них, где содержанием эпиграммы является прославление имени Богородицы:

МАРИЯ
А ІМЯ Р
Марія дѣвѣй імя, А ІМЯ прекрасно,
Не Р раз, леч без числа паче солнца ясно¹¹³
[Иван Величковский 1972, 81].

Такой поэзии надо было учиться, она вся построена на искусстве изобретения, знании технических приемов и остроумии и требует от поэта виртуозного владения словом и стихом. Тонкая игра слов — наслаждение для ума.

На анаграммах строились также акrostихи во всех их разновидностях. У того же Величковского «Акrostихис Мариа» образован с участием названий букв кирилловской азбуки «Мыслете», «Аз», «Рци», «Іже»,

¹¹³ Перевод: Мария — Девы имя, а имя прекрасно, / Не в сто раз, но безмерно более ясно, чем солнце.

«Аз», — такой стих, отметил попутно Величковский, тонко чувствовавший, как мы видели ранее, выразительные возможности используемых им языков, «не может зложитися римским языком, бо у них литеры не выражают слов» [Иван Величковский 1972, 76].

Акrostихи на имя — жанр чрезвычайно популярный в XVII в., бывший в ходу у поэтов приказной школы [Панченко 1973, 49], в придворно-церемониальной поэзии и в ученой поэзии монашествующих книжников. Известный мастер Герман составил пространный, охватывающий 84 строки песнопения «Феодор, славный воевода» акrostих, основанный на мотиве тезоименитства святого Феодора Стратилата и царя Федора Алексеевича: «Феодора восхваляю да защищает умоляю лѣта тысящъ сто осмдесят шестаго (1678) в осмый день июния *царя тезоименнаго Феодора усерднаго*» [Пог-426, л. 153 об. —154; Q.XIV.25, л. 202 об. —203; Муз-9498, л. 169 об. —170] (ср.: [Позднеев 1958а, 366]). Составляющие «краестрочие» буквы, слоги и слова выделены кинovarью. Уже известный нам ключарь Благовещенского собора Иоанн адресовал членам княжеской семьи стихи на Рождество «со краегранесием», включавшие их имена: «Князю Михаилу Иаковлевичю вирша», «Княгине Марфе Иаковлевне вирш», «Князем Петру и Алексию Михайловичам вирша» [Q.XIV.11, л. 57—58]. Поэтика, обслуживающая придворное искусство, вышла за его рамки.

На имени можно было построить также эпиграмму на герб, девиз или эмблему. Имя и характеристика достоинств его носителя — непременный атрибут герботолкования в геральдической поэзии и книжных посвящениях. Герб патриарха Никона в сборнике «Рай мысленный» (1658—1659), напечатанном в типографии основанного им Иверского Валдайского монастыря, сопровождается криптограммой его имени и титула «Н[икон] М[илостию] Б[ожиею] В[еликий] Г[осподин] С[ветлейший] А[рхипастырь] М[осковский] В[сея] В[еликия] М[алыя] Б[елыя] Р[оссии] П[атриарх]», а также стихами, представляющими собой номенклатурный перечень реалий, соотносенных с символами архипастырской власти, изображенными на гербе: «Десница Свѣтилник Ключ Евангелие / Образ Спасов Крест Жезл Вѣнец Началие».

Стихи «до лица» царя Петра I, содержащие истолкование государственного герба России («Стихи на предлежащий герб»), включают в себя акrostих, возможно, самый протяженный в русской литературе: 117 двустихий (из 142) образуют акrostишную фразу из 117 букв: «На честнии крест на государев герб до лица его царскаго пресветлаго величества царя и самодержца Петра Алексиевича всея Росии» [Магницкий 1703, л. 1—5] (см. «Приложение 8»). Традиция герботолкования оставалась

жива еще и в конце XVIII в. Так, Г. Р. Державин, обыгрывая родовое и личное имя и фамильную геральдику — изображение в гербе руки, держащей звезду, выпросил у герольдии к своему гербу надпись: «Силою Вышнею держусь» [Мароши 1999, 300]¹⁴.

Имя имеет не только зримое воплощение, но и числовое содержание. Среди способов создания остроумия, основанных на игре слов, Сарбевский называл «арифметический, когда из счета слогов и букв выводится нечто остроумное и неожиданное о предмете, название которого обыгрывается» [Сарбевский 1958, 16—20]. В «Благоприятствовании» Симеона царю Алексею Михайловичу (1665) есть такие строки: «Дар Божий сие имя преложилося, / От седми писмен в себѣ составися, / Дар Божий нам есть царевич реченный, / Седмию да будет дарми исполненный» [Син-287, л. 433 об.]. Имя царевича Федора передано иносказательно через это этимологическое описание, дополненное подсказкой: в имени — семь «писмен» (Феодоръ). Медведев оценил прием и в «Приветстве брачном» (1682) царю Федору Алексеевичу по случаю женитьбы «зашифровал» свадебные пожелания от лица царевны Феодоры через описание количественного состава букв ее имени: «Что Феодора сестра ти желает / Царю пресветло имя изъясляет / Седмочислием писмен заключенных / Седми ти хочет даров Божественных» [Муз-1705, л. 56].

Сам Симеон скрыл свое имя в криптограмме «Оксибок» (от греч. *ὀξύς* — острый), однако дал в руки читателя ключ для разгадки: она содержится в приложенной к тексту кирилловской азбуке, из которой путем замысловатой комбинации букв, основанной на арифметических подсчетах, предлагается выделить литеры, составляющие имя поэта: «Симеонъ»: «Метротворитель тайно ся являет, / кто в Алфавитѣ за вся ся считает, / третѣе на пред, чин букв соблюдая, / таит порекло, миру мертв ся зная» [Симеон 1915, 78].

Наследуя еще средневековую традицию, киевские книжники, равно как и старообрядцы, охотно занимались вычислениями, относящимися к именам Христа и Антихриста. Такова, к примеру, хронографическая эпиграмма: «в Христовом имени ІС находится греческим компутом число 3 разы осмь (888), а в антихристовом — три разы шесть (666): “Ему же

три крати осмь (888), молю, — ты спаси мя, / А ему же три крати шесть (666), ты не паси мя”» (цит. по: [Петров 1867, 108]).

Значение, которое имел топоним *ἀπο τοῦ ὀνοματός* в контексте культурной теории и практики XVII в., свидетельствует о том, что это была эпоха, культивировавшая принцип *Nomen est omen* как форму поэтического мышления. Писатели барокко, может быть, больше, чем писатели иных эпох, ощущали огромные креативные возможности использования имени. Барокко со свойственным ему префигурально-аллегорическим воззрением на мир видело в имени неисчерпаемый источник для символических толкований. Для мастеров барокко было очевидно, что имя не просто называет, но содержит в себе конструкцию из нескольких смысловых уровней. Актуализируя все возможные смыслы и стремясь установить соответствия между именем, таящим некий смысл, и предметом или его атрибутами, причинами, следствиями, свойствами и т. д., они виртуозно умели заставить имя ветвиться рядами метафорических значений, используя его внутреннюю форму и звуковой облик, семантическую ауру, этимологии — как естественные или наиболее вероятные, так и искусственные, фантастические, курьезные, парадоксальные, странные до загадочности. В формах барочного этимологизирования писатели воплощали концептуальные идеи и конфликты своего времени. Опираясь на филологическую риторическую традицию, идущую от Максима Грека и Памвы Берынды, они не ограничились ею и собственным творчеством довели технику выявления смысла имени до блеска, до чрезвычайного разнообразия. Имя выступает как аргумент в споре, как способ риторической разработки поэтической темы, как аллегория, оно используется не только в составе поэтического приема номинации в разных ее видах, но и как конструктивный жанрообразующий элемент — тезоименное приветствие, анаграмматическая эпиграмма, акростих на имя, эпиграмма на герб; имя может иметь зримое воплощение и числовое содержание. Поэтому серьезный анализ художественного языка эпохи не может не учитывать такого существенного его компонента, как принцип *Nomen est omen*.

¹⁴ Неверно, однако, что Ломоносов «ввел в приемы риторики “знаменования имени”, одним из которых предполагалось как раз реализация внутренней формы имени» [Мароши 1999, 303]. Этот давний риторический прием известен русской литературе задолго до Ломоносова. Неверно и другое замечание: «Обслуживание власти Державин первым из русских поэтов превратил в служение, центр своей жизненно-творческой активности» [Там же]. Первым придворным поэтом, как известно, стал Симеон Полоцкий.

Глава III

«Поэзия изумления» и взаимодействие искусств

Изумлять и удивлять, восхищать и поражать — один из эстетических постулатов искусства барокко, поощрявших скрещение различных художественных языков. Синтетичность присуща барокко не в меньшей мере, чем Ренессансу. Эстетика барокко в борьбе за сердце и разум человека устремилась к созданию художественного языка, способного энергично воздействовать на его внутренний мир.

Являясь общим основанием для всех видов искусств, риторика обеспечивала их взаимодействие и взаимопроникновение, создавая на основе многовековой риторической практики язык нового искусства.

Продолжая разрабатывать теоретические основы изучения русской поэзии раннего Нового времени, следует рассмотреть вопрос о специфических формах ее функционирования, при которых стихи выступают в совокупности разных художественных рядов, участвуют в образовании художественного единства вместе с другими видами искусств. Стихи живут в особой атмосфере комплексной художественности, входят в состав драматургических и музыкальных жанров, объединяются с компонентами изобразительного искусства, включаются в архитектурное пространство, монументальные сооружения (триумфальные врата). Поэтому анализ стихотворных жанров вне их функциональной жизни был бы лишен глубины. Серьезное проникновение в эстетическую природу поэзии русского барокко возможно лишь при взгляде на нее как на компонент синтетического целого, при изучении ее в неотрывной связи с другими видами искусств.

Такая постановка проблемы диктуется также тем, что эстетика барокко культивировала идею синтеза искусств. В отличие от Средневеко-

вья, понимавшего мир как порядок, внеположенный человеческому сознанию, и в противовес Возрождению с характерным для него интересом к частному, единичному, индивидуальному, барокко выдвинуло идею синтеза искусств, исходя из целостной системы художественного мышления [Алпатов 1963, 158].

Стремление к взаимодействию искусств обусловлено самой природой барокко. Будучи «стилем эпохи», оно захватило разные сферы духовной жизни общества, проявилось в архитектуре, живописи, скульптуре, музыке, литературе (особенно в поэзии и драматургии), философии [Лихачев 1979, 32]. Барокко объединило все виды творческой деятельности, и даже быт, общими идеологическими и эстетическими установками, чем создало предпосылки для взаимодействия, взаимосвязанности и взаимопроникновения разных видов искусств, для свободного перехода с одного художественного языка на другой. Тенденция к синтезу основана на поисках единой логической структуры творчества, попытках создания единого универсального языка, опирающегося на особое и неслучайное соотношение означаемого и означающего, что культура барокко прекрасно осознавала и умела использовать.

Синтезирующие тенденции барокко обусловлены также повышением значимости установки на воспринимающего. Исходя из новых задач, теоретики барокко постоянно подчеркивали важность воздействия на читателя, зрителя, слушателя. Художники Возрождения воплотили гармонию духовного и физического, вдохновенно воспели красоту человеческого тела. Перед мастерами барокко встала новая задача — перевоспитать душу человека, «развращенную» Ренессансом, возродить идеалы универсального христианского мира, утвердить вечные, вневременные ценности. Как универсальный принцип творчества, риторика подчиняла себе не только литературу, но также музыку [Захарова, 1983; Лобанова 1989, 208—246] и живопись [Даниэль 1984, 53—74].

Теоретики барокко призывали к объединению искусств, требовали от пишущих универсальных знаний и умения синтезировать их в своем творчестве. В качестве нормативного идеала эстетику барокко привлекал поэтический мир, центр тяжести которого лежал бы в наглядной конкретности символической образности, в осязаемой зримости представлений.

«Поэзия есть говорящая живопись», а «живопись — немая поэзия», «поэт должен писать красками» — манифестируемые положения эпохи. Стало привычным ссылаться, говоря о синтезе искусств, на известные высказывания зачинателя барочной поэзии Джамбаттисты Марино (1569—1625), который писал, вслед за Симонидом и Плулархом, о родст-

ве живописи и поэзии: «Одной свойственно немое красноречие, другой — красноречивое умолчание; одна молчит в другом, другая рассуждает об ином, затем они как бы меняются свойствами своих голосов, и вот о поэзии говорят, что она рисует, а о искусстве, что оно описывает» (цит. по: [Голенищев-Кутузов 1975, 258]). Идея взаимосвязанности и единственности искусств получила образное воплощение в собственном творчестве Марино. Того же эстетического принципа придерживался нидерландский поэт и художник барокко Хейман Дюларт (1636—1684), часто повторявший в своих религиозных стихах сюжеты и образы картин своего учителя Рембрандта. «Молчащая поэзия, говорящая живопись — такими были названия многих сборников гравюр, эмблем» [Софронова 1976, 45].

Синтезирующие тенденции характеризуют поэзию славянского барокко. В польской литературе они отчетливо проявились, например, в творчестве Збигнева Морштына. В сербской — синтез поэзии, изобразительного и музыкального искусства осуществил гравер, поэт и архитектор XVIII в. Захария Орфелин. В украинской — Иван Величковский, теоретик и мастер курьезного стихотворства, виртуозно сочетал поэтическое слово со средствами изобразительного искусства¹.

На восточнославянской почве идея художественного синтеза в том виде, в каком ее провозгласили теоретики барокко, воплотилась, кроме школьного театра [Софронова 1974, 78—87], в поэзии. Определенную роль в пропаганде идеи художественного универсализма сыграла Киево-Могилянская коллегия. Синтез искусств, имевший глубокие исторические корни, входил в систему просвещения и культуры эпохи барокко.

Соединять разные искусства было также в художественных и идейных традициях предшествующей эпохи. В Средневековье разные виды искусств находятся в отношениях взаимодополнения. Литература предоставляет сюжеты для живописи, которая, в свою очередь, дает повод для некоторого комментария. По словам Д. С. Лихачева, «сюжеты изобразительного искусства были по преимуществу литературными», а «искусство живописи как бы тяготилось своей молчаливостью, стремилось "заговорить"», что выразилось во введении в изображение разного рода надписей [Лихачев 1979, 22, 25]. В новую культурную эпоху возникает взаимоотношение иного типа — взаимодействие на уровне синтеза, ве-

¹ «Книжицы» Ивана Величковского «Зегар с полузегарком» и «Млеко» изданы по рукописи Института литературы им. Т. Г. Шевченко (Киев) [Иван Величковский 1972]. Существует еще один список (XVIII в.), содержащий дополнительно и другие стихотворения: «Прешисал Иосиф Малдановский иеромонах Невский» [Кокорев-5, л. 24 об. — 46 об.].

дущего к расширению средств художественной выразительности и появлению в русской культуре новых жанров и форм, таких, как эмблематическая и геральдическая поэзия, иконологическая эпиграмма, конклюдия, декламация и диалог, кант и партесный концерт. Поэзия предстает как искусство слова слышимого, читаемого и созерцаемого, поющего.

Идея художественного синтеза получила в России национальные предпосылки для своего развития, так же как и само функционирование стиля барокко. Атмосфера придворной жизни во второй половине XVII — начале XVIII в. способствует формированию искусства, обладающего репрезентативными функциями. Этой цели и служил синтез искусств. «Придворная литература возникла и культивировалась вместе с другими формами словесного творчества (ораторское искусство, проповедь) и видами искусств (театр, иконопись, живопись). Силлабическое стихотворство, появившееся в России до переезда Симеона Полоцкого в Москву (...), главным образом его трудами было введено в придворную литературу и заняло в ней заметное место. Все эти виды творчества обладали определенной идейно-художественной общностью, которая обуславливалась тем, что они ориентировались на требования российского абсолютизма и связывались с усвоением западных художественных традиций» [Робинсон 1974, 20].

В русской культуре XVII в. обнаруживается единство целого ряда художественных явлений, развивающихся в рамках элитарного искусства. Все яснее становится общность процессов в литературе, живописи, музыке, театре и даже архитектуре. Общность эта прослеживается на разных уровнях — от содержательно-тематического до формально-стилевого и функционального.

Панегирическая поэзия имеет свои идейно-стилистические параллели в изобразительном искусстве — парадный портрет. Оба жанра обладают одинаковыми функциями — репрезентации и торжественного прославления — и обращаются часто к общей символической «обстоятельству», что герб играл большую роль в прославительной поэзии, еще раз подтверждает ее связь с парсунами, в которых герб также имел немаловажное значение» [Мордвинова 1984, 25]. В значительной степени искусством панегирическим были также музыка и театр. У разных видов искусства барокко обнаруживаются характерные сопоставимые приемы. Экстатическую напряженность литературы выражает антитеза; живопись и скульптура пользуются в тех же целях контрастом (игрой) светотени. Форме курьезного стихосложения — «эха» — может служить неким аналогом принцип повтора большого и малого плана в партесном концерте. Тяготение к монументальности выразилось в архитектуре в соз-

дании грандиозных дворцово-парковых ансамблей, в музыке — в партесном концерте, в литературе — в циклизации произведений, в обширных сборниках стихов и прозы.

Не меньше, чем «немое» слово («немые напевы»), ценилось слово, которое можно разглядывать, петь, разыгрывать. Ясно выраженная тенденция к синтезу всех искусств в рамках одного литературного произведения составляет характерную особенность поэзии русского барокко. Впервые на это явление обратил внимание И. П. Еремин, анализируя поэтический стиль Симеона Полоцкого: «...стихотворный парад вещей иногда принимал форму настоящего зрелища — зрелища в буквальном смысле этого слова: стихи можно было не только читать, но и рассматривать, как рассматривают здание или картину» [Еремин 1948, 126]. Идея синтеза искусств, воплотившаяся в придворной поэзии, соответствовала внутренней тенденции жанра к репрезентативности формы. Внешне это выражалось в том, что монументальные поэтические произведения Симеона Полоцкого, так называемые «книжицы», подносились адресату в виде великолепно оформленного и отдельно переплетенного списка. Традицию парадных «книжиц» продолжил Карион Истомина, называвший такие синтетические произведения «книгами»: «Книга желателно приветство мудрости», «Книга Любви знак...».

Подчеркнутая зримость, зрелищность поэтического текста создается введением графических и живописных эффектов, использованием цветного письма, эмблем, геральдики, знаков зодиака и даже отдельных архитектурных мотивов [Еремин, 1948, 125—153]. Изображения входят в поэзию барокко как неотъемлемая часть художественного замысла, поэтому произведение может быть понято только во взаимодействии словесного и изобразительного компонентов.

В культуре барокко произведение существует и понимается не столько как текст, сколько как реальная книга со всеми особенностями ее написания, художественного оформления, типами почерков, разнообразными внетекстовыми элементами, обозначающими соподчинение разделов и маркирующими границы текста. Значимо все. Подносные рукописи поэм Симеона и Кариона украшены миниатюрами, инициалами, орнаментальными заставками и концовками.

Поэзия предстает как зрелище, и зрелище изумительное. Каждое из произведений — плод сотрудничества поэта и художника.

Символические графемы

В поэтично-образном мышлении барокко актуализирована его зрительная, живописная сторона. Горацианский принцип *ut pictura poesis*² — «живописной поэзии» или «поэтической живописи» — был наиболее целесообразным инструментом, которым пользовалась риторическая культура барокко.

Питая чрезвычайное пристрастие к выражению идеи в зримой форме, постигаемой созерцанием, искусство барокко культивирует образ слова как графического знака. Синтез смыслового и зрелищного компонентов достигается в особом жанре искусственной поэзии — изобразительном стихе, который строится в виде орнамента или простых фигур. У восточных славян один из первых образцов в таком роде, если не первый вообще, — стихи Герасима Смотрицкого на обороте титульного листа Острожской Библии (1581), образующие конфигурацию креста³. Форму креста придал типограф Степан Берында стихотворному панегирику «Великодный дар» (1623), посвященному архимандриту Киево-Печерской Лавры Елисею Плетенецкому (см. текст: [Украинская поэзия 1978, 339—340]).

В восточнославянских поэтиках значительное место отводится визуальным формам репрезентации смысла, которые вновь расцвели к концу XVI в., — *picta poesis, carmina figurate*. Графическая композиция таких стихотворений напоминает геометрическую фигуру или предмет. Фигурные стихи требовали большого мастерства, умения составлять стихи из строк разной длины. Киевская поэтика 1637 г. описывает приемы конструирования стихов в форме пирамиды, колосса, обелиска, яйца [Киевская поэтика 1637, 137—139, 148]⁴. Контур сердца, звезды, кре-

² «*Ut pictura poesis*» — выражение Горация, обозначающее родство «стихов и картин» («Наука поэзии», 361 [Гораций 1970, 393]).

³ В кириллическую книгу рано проникли такие элементы художественного языка эпохи барокко, как графические композиции. Стремясь вывести в зрительность первостепенные символы христианства, книжники располагают текст в форме чаши и креста; см., например: Катехизис (Несвиж, 1562, л. 2), Служба блаженной Деве Марии (Венеция, 1571, л. 37 об., 40 об., 43 об., 48 об., 70 об., 84 об.).

⁴ К этому моменту в Западной Европе уже имелись антологии разнообразных форм курьезной поэзии; наиболее полно они представлены в «Энциклопедии» (1630) немецкого протестантского теолога Й. Х. Альстеда; в главах о греческих и латинских «технопегиях» детально описаны и проиллюстрированы десятками примеров фигурные стихи: Амфора, Алтарь, Чаша, Водяные часы.

ста, лучей имеют стихи Симеона Полоцкого. Карион Истомин написал к Пасхе царице Прасковье Федоровне фигурное стихотворение (яйцо) с симметрией в верхней и нижней части 2-, 3-, 5-, 7-, 7-, 8-, 8- и 8-, 8-, 7-, 7-, 5-, 3-, 2-сложных строк. В середине — две наиболее длинные строки: по десять слогов в каждой. Строки с наибольшим количеством слогов акцентируют внимание на «милости» царицы. Кольцевую композицию стихотворения поэт обыграл, отметив его начало и конец одним и тем же словом:

Бога
 Всеви́дца
 Хвалит Царица
 Вѣрна Параскевиа
 Приснаго веселия
 Феодорова жа́елает
 В благих смыслех успѣвает
 Милость творити всѣм людем тѣшит
 Миротворцу тѣм слична⁵ явится
 За то ю Господь сохранит
 А ѡпотствы всяки украсит
 Даст спасенно ей жити
 В небѣ с святыми быти
 Всюду благ многа
 Любящѣй
 Бога

Буди Буди
 Желая⁶

[Чуд-302, л. 136].

Стихотворение-яйцо — форма, идущая еще от александрийского грамматика и лирика Симмия Родосского (III в. до н. э.), изобретателя фигурных стихов [Альстед 1630, 542], была воспринята поэтами барокко (см.: [Адлер, Эрнст 1987, 23, 48, 51, 52 etc.]). Форму креста, куста, пирамиды имеют стихи Ивана Величковского [Дрейдж 1993, илл. 4; Иван Величковский 1972, вклейки между с. 72—73 и 80—81]. В сербской по-

Щит, Колонна, Веретено, Орган, Яйцо, Шляпа, Бокал, Пирамида, Лестница, Секира, Треножник, Башня и т. д. [Альстед 1630, 542, 549—570].

⁵ В ркп. зачеркнуто: Да Христу Богу любезна.

Правка объясняется необходимостью укоротить строку ради придания тексту требуемого контура: стих вместо 11-сложного стал 10-сложным.

⁶ Слова Буди Буди / Желая вписаны в фигуру треугольника.

эзии изобразительный стих культивировал в XVIII в. Захария Орфелин. Строки его приветственного гимна Моисею Путнику (1757) образуют причудливый орнамент, в композиционном центре которого — сердце.

Иероглифическая поэзия старательно обособляется от прочтения вслух. Графическая запись стихотворного текста оставляет читателя наедине с рукописью. В фигурных стихотворениях происходит встреча между литературой и живописью; восстанавливаемая в них связь между письмом и графикой возвращает к глубокой архаике. Культура барокко, ценившая слово в форме иероглифического знака-картины, возродила через голову Ренессанса древнюю традицию поэзии, которая рассчитана на рассматривание текста⁷. Поэт превращает читателя в зрителя и стремится писать так, чтобы увиденное способно было не только исторгнуть у читающего чувства изумления и восхищения, но и обогатить пониманием семантической функции зримого. Видение смысла рождается «через неотрывный от него графический облик текста» [Михайлов 1988, 650]⁸.

⁷ О традиции фигурных стихотворений от античности до XX в. см.: [Адлер, Эрнст 1987; Дюбуа 1986, 376—377; Гаспаров 1989, 264—266; Эрнст 1991].

⁸ В Средневековье, например, фигурная запись текста использовалась в учебных целях. Константин Костенецкий в трактате «Разъясненное сказание о буквах» (XV в.) свидетельствует, что детей после того, как они запомнят буквы, обучали писать «Молитву за святых отцов наших» непременно в форме креста:

ГОСПОДИ
 ИИСУСЕ
 ХРИСТЕ
 ЗА МОЛИТВЫ СВЯТЫХ БОЖЕ ОТЕЦ НАШИИХ
 НАШ
 ПОМИЛУЙ
 НАС

Такой записи придавалось сакральное значение: «Вооружившись этим крестным оружием и правильно усвоив божественные повеления вслед за отцами, мы сможем без смущения побороть всякий страх божий» [Ягич 1896, 146].

Барокко придает форме записи текста символический смысл. Интересный пример выражения значения через внешний облик текста находим в книге Иоанникия Галятовского «Души людей умерлых» (Чернигов, 1687), где буквы в имени «Иисус Христос», составленные из изображений орудий пыток, символизируют идею страдания («оружия страстей Христовых тут литерами выражены суть», л. 1 ин.). Традиция символической формы записи распространялась и на музыку эпохи барокко. Бах обращался к «музыке для глаз», обладавшей устойчивыми традициями. Особенно известны «темы креста». В 1747 г. под загадоч-

Вообще форма и графика имеют в поэзии барокко исключительную значимость, но это вещь отнюдь не формальная, не самодовлеющая. За знаком скрыта семантика, всегда стоит значение. Контурные, фигурные стихи приносили в поэзию орнаментальное начало, однако использование их не ограничивалось декоративной функцией украшения текста [Мончева 1989, 363—365]. Поэтому было бы неверно трактовать тексты в жанре *poesis artificiosa* как формалистические ухищрения, кропотливые безделушки, экстравагантные риторические игры, как их иногда оценивали, начиная с эпохи классицизма.

В фигурной поэзии достигается гармоничный синтез зрелищного и смыслового компонентов. Записанные в виде фигур стихи — символические графемы — способны организовать семантическое пространство стихотворения, они являются визуальной репрезентацией идеи, метафорой в графической форме. Фигурные стихи «стремятся зримо запечатлеть контуры смысловой цельности, насладить поучительным образом такой цельности, всеобщей взаимосвязью смыслов» [Михайлов 2005, 163]. Выражая наиболее эффектный концепт⁹ сочинения, такая форма предоставляла поэту возможность варьирования темы, перевода ее с уровня умозрительной абстракции в план наглядной конкретности.

Графические композиции словно стремятся все невидимое выявить зрительно, как бы дублируя заключенные в слова смысловые указания. Поэтому графическо-изобразительный статус барочной поэзии может быть понят только в аспекте семантическом, так как «мысль, идея, значение более всего занимали поэта и художника барокко, которые видели их во всем и раскрывали всеми возможными средствами» [Софронова 1974, 69].

Вербальный знак переводится в расшифровываемый визуальный знак. Фигурные стихотворения, тесно связывающие барокко и позднюю античность, а также барокко и модернизм рубежа XIX—XX вв., выводят в зрительность такие первостепенные, основные символы эпохи, как крест и сердце.

Есть пример, позволяющий проиллюстрировать процесс адаптации *poesis artificiosa* на русской почве. Одно из ранних стихотворений Симеона на польском языке имеет форму простого четырехконечного креста,

ным канонем, ноты которого образовывали крест, Бах записал по латыни: «Символ. Христос увенчивает несение креста» [Лобанова 1989, 213].

⁹ Слово «концепт» используется здесь и далее в соответствии с трактовкой С. А. Аскольдова как «общее понятие», представление, идея, некое «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [Аскольдов 1928, 31].

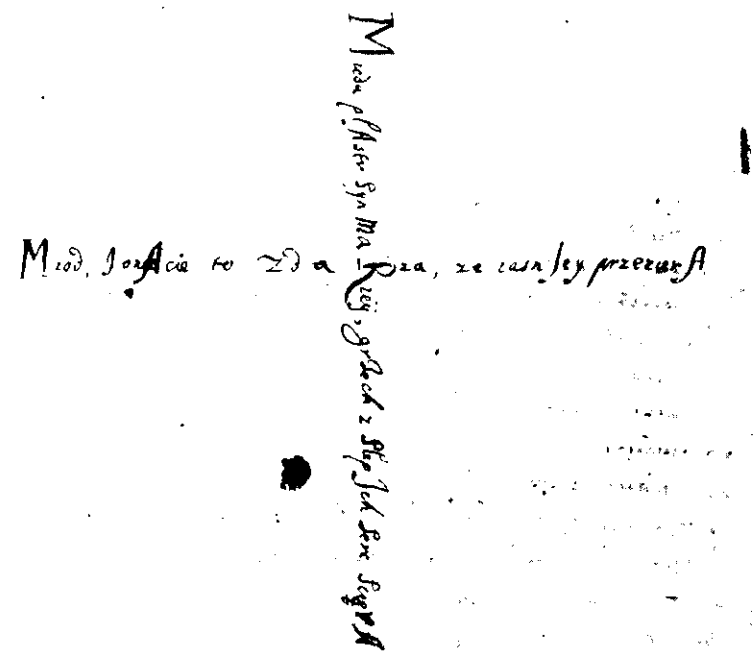
образованного пересечением двух стихотворных строк о Деве Марии и ее сыне — Спасителе [PMCT-389, л. 126 об.]. Дополняя, углубляя и обобщая смысл двустишия, сакральный символ, явленный в графической форме, внушал читателю представление о кресте как источнике животворщей, благодатной силы, мысль об искупительной жертве Христа:

Miodu pLastr Syn MaRiey* grzech z slepJch* serc szerA
Miod j onA cie to zdaRza, ze iasnJeJ* przezierA

[PMCT-389, л. 126 об.].

(Перевод:

Медовый пластырь Сын Марии грех с слепых сердец снимает,
[Этот] Мед и она [Мария] ведут тебя к прозрению.)



3. Симеон Полоцкий. Стихотворение-крест на польском языке.

Автограф [PMCT-389, л. 126 об.].

Поэтически освоенная форма была применена затем в Москве, но уже на церковнославянском языке и в более сложном виде, с обретением нового контекста — панегирического. В поздравление царю Алексею

* Так в рукописи. Пронисные буквы, складывающиеся в каждой из строк в имя «Мария», выделены киванью и более крупным написанием.

Михайловичу («Благоприветствование», 1665) по случаю рождения и крещения царевича Симеона поэт-тезка вписал стихотворение в форму «трисоставного» (шестиконечного) креста¹⁰ [Син-287, л. 430 об.], а в «Гусли доброгласной» (1676), посвященной восшествию на престол Федора Алексеевича, конфигурация строк образует восьмиконечный «крест, писанный стихами»¹¹, текст и контур графемы выделены киноварью [Син-287, л. 562 об.]¹².

Фигурные стихи в составе этих произведений выполняют функцию отнюдь не только декоративную: в первом панегирике — обрядово-церемониальную, во втором — церемониальную и политико-религиозную. Если стихотворный крест в честь Девы Марии и Христа это вневременный духовный символ, то в московских панегириках Симеона символика креста неразрывно связана с событием, к которому приурочены стихи. «Первое, что требовалось для новорожденного младенца, кроме очистительной молитвы и наречения именем, это — благословение его крестом от родителей и от других ближайших членов царской семьи. Обыкновенно каждый из них приносил новорожденному в благословение золотой крест, более или менее богато украшенный драгоценными камнями и жемчугом и главное неотменно со св. мощами и различными святыми достопамятностями от святых мест» [Забелин 1915, 16].

Поэт также решается поднести своему тезке, царевичу Симеону, «в святой бани светло измовенну», в качестве подарка крестильный крест — не материальный, но «мысленный», духовный: в стихотворении, имеющем форму креста (написан киноварью), и в подписи к изображению раскрывается символика сакрального знака в системе значений, приличествующих данному событию. Крест, осеняющий новорожденного царевича, должен служить спасению его души, крест есть «хранитель и пособитель» [Син-731, л. 73; Син-287, л. 430 об.¹³; РМСТ-389, л. 40].

В «Гусли доброгласной» поэт вручает крест царю как христианскому государю, защитнику православия, благословляя на борьбу с «варварами»: именно в год восшествия Федора на престол началась русско-турецкая война. В отличие от «трисоставного» креста на рождение царевича Симеона, стихотворение-крест Федору Алексеевичу имеет форму распятия восьмиконечного креста (трисоставный крест с титлом); стихо-

¹⁰ Текст опубликован по рукописи [РМСТ-389, л. 40; Сазонова 1996, 107]; см. также раздел «К понятию элогиарного стиля».

¹¹ Авторское определение, имеющееся в черновом автографе [Музей-1705, л. 56].

¹² Опубликовано [Симеон 1953, 113].

¹³ «Благоприветствование» входит в состав «Рифмологиона».

творение опубликовано [Симеон 1953, 133]. Графический рисунок креста образуется сочетанием строк, имеющих разную слоговую длину¹⁴. В первом стихотворении чередуются строфы четырех- и одиннадцати-сложные, во втором — восьми-, четырех-, одиннадцати- и пятисложные.

Игровая поэтика барокко, хотя и была явлением привозной культуры, все же усваивалась воспринимающей средой благодаря тому, что она нашла применение как изощренное и впечатляющее средство панегирического прославления. С внешне формальным характером такой поэтики примиряло и то, что поэтические изыски и композиционные изобретения соединялись часто с сакрально-библейскими сюжетами, литургическими мотивами или реалиями.

Поздравляя царя Алексея Михайловича с рождением сына, поэт перенес метафору в графическую форму, нарисовав стихотворными строками восьмиконечную звезду. У истоков ее лучей — акростих с именем новорожденного царевича «Сумешнь»¹⁵, на что поэт обратил внимание читателя в подписи к графеме «...в ней же (звезде. — А. С.) Сумешнь краегранествует, / ему да нѣбо всѣх благ приветствует», а художник выделил акростих киноварью и более крупным написанием:

Свѣтлая звѣзда иногда явися
Спаситель егда миру родися
Ипостась Слова от Отца рожденна
Изволением во плоть облеченна
Мудрии волсви и цари познаша
Мощь в ней Божию и послѣдоваша
п-Ерсидских от стран Христа обрѣтоша

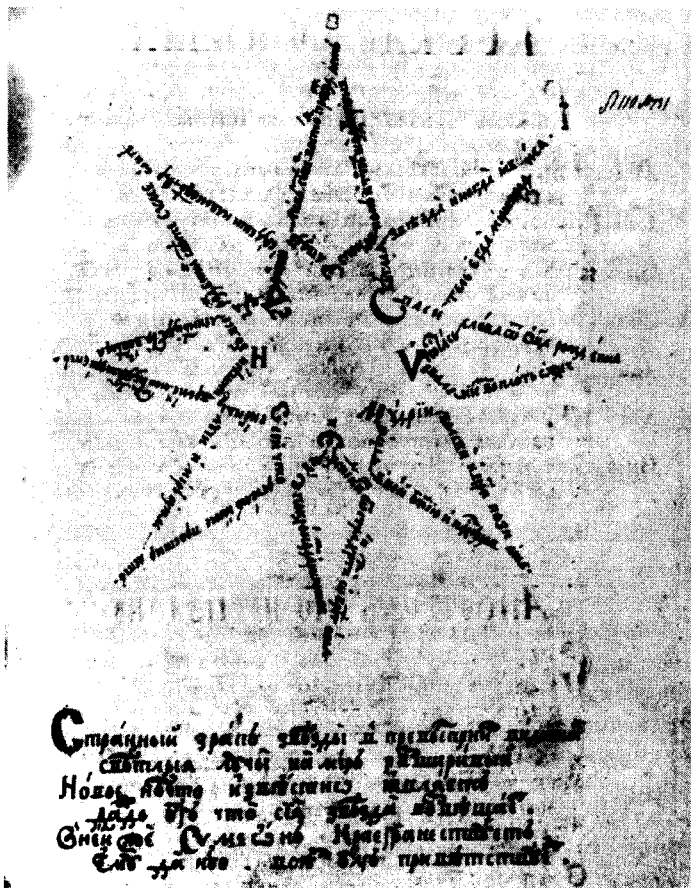
¹⁴ Опыты виртуозной фигурной поэзии не остались без последствий для XX в. К изобразительной функции текста проявляли интерес символисты (В. Брюсов, Эрл Мартов, см.: [Русские символисты 1894, 34]). Из вступления Брюсова: «Символизм действительно располагает поэта обращаться к чувствам и настроениям человека»; среди символических произведений он выделяет такие, которые предназначены «для известного впечатления на читателя или зрителя» [Русские символисты 1894, 8]. Жизнеспособность синтетического жанра в XX в. демонстрируют «стихограммы» Д. Пригова, «видеомы» А. Вознесенского, усвоившего культуру барочных текстов и посвятившего, кстати, Симеону Полоцкому фигурное стихотворение «Казнь Сухаревой башни»; он возродил и символическую графему — крест.

¹⁵ Н. Витсен сообщает: «Не прошло и часа после появления ребенка на свет, как князь Петр Семенович Прозоровский приехал от имени царя сказать, что царь дал ему имя Семен Алексеевич. Здесь обычай называть детей по имени святого того дня, когда родился ребенок, либо дня накануне или следующего после рождения, какое больше правится» [Витсен 1996, 157].

Ему с поклоном дары принесоша
 ѿ сей что речем яже простирает
 ѿгнenni лучи и мир ужасает
 Нынѣшних времен мой ти дух жаляет
 Небо вселеннѣи да тя возвѣщает
 с-ѣ царя рожденный свѣте Сумешнѣ
 с-ѣ даты сядеши на высоцѣ франѣ
 Запад либ сѣвер восток прохождает
 З поклоном к тебѣ вся да призывает

[Син-287, л. 432].

Син



4. Симеон Полоцкий. Стихотворение в форме звезды и с акростихом «Сумешнѣ». «Благоприветствование» (1665) царю Алексею Михайловичу на рождение царевича Симеона [Син-287, л. 432].

Kometa.bmp (1500x2324x2 bmp)

COMETA POETICUS

QUI MORTI FERALE ILLUXIT,
 DUM PRO VITA, ET SALUTE PUBLICA

PRÆSIDE

Tremibili, Excellentissimo, & Magnifico

DOMINO

FRANCISCO CAROLO ANTONIO EGLOFF

DE

STAADTHOFF,

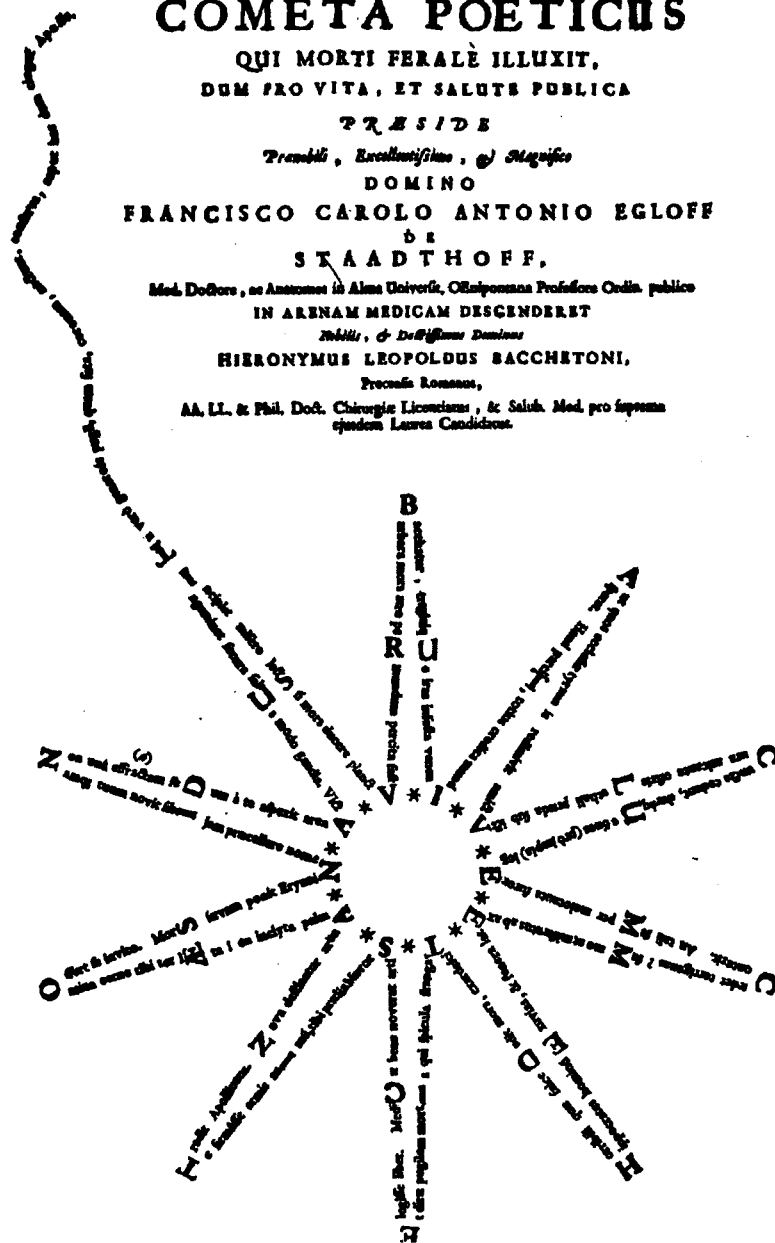
Med. Doctore, ac Anatomæ in Alma Universit. Orlipontana Professore Ordini. publico
 IN ARENAM MEDICAM DESCENDERET

Rehelli, & Deservimus Dominum

HIERONYMUS LEOPOLDUS SACCHETONI,

Præcelsæ Romanæ,

AA. LL. & Phil. Doct. Chirurgiæ Licentiatæ, & Salub. Med. pro Imperia
 ejusdem Laureæ Candidatus.



5. Стихотворение «Поэтическая комета» («Cometa Poeticus», 1726, лат. яз.) в форме десятиконечной звезды с хвостом и тремя акростихами по лучам и в центре; акростих на концах лучей содержит имя адресата стихотворения [Адлер. Эрнст 1987, 108, № 57]

Символическая графема наглядно запечатлела и зримо выразила смысл текста, в котором проведена аналогия между рождением царевича и Христа. Подобно Вифлеемской звезде, явившейся миру в знак рождения Спасителя и указавшей волхвам путь к святому Младенцу, стихотворение-звезда оповещает Вселенную о появлении на свет царского сына, который идентифицируется со светом, и типологически, с Христом — Светом мира. Перед нами интересный пример включения евангельского сюжета в барочную оправу символической графемы. Можно привести параллель из западноевропейской литературы: стихотворение на латинском языке «Cometa Poeticus» (1726), имеющее форму десятиконечной звезды с хвостом и тремя акростихами по лучам и в центре, акростих на концах лучей содержит имя адресата стихотворения (см.: [Адлер, Эрнст 1988, 108]).

Графическое оформление произведения является значительным фактором его художественной организации: это не только способ материальной фиксации текста, но и неотъемлемая часть его семантической структуры, одно из равноправных средств создания образа. Воплощаясь в определенной графической форме, текст приобретает дополнительное измерение.

На визуальный эффект рассчитано большинство текстов из разряда *poesis artificiosa*: эмблема, фигурная поэзия, разнообразные формы курьезной эпиграммы (*carmina curiosa*) — акростихи, анаграммы, криптограммы, серпантинный стих, лабиринт.

«Скрижаль многопутная» и формы *carmina curiosa*

Искусственная поэзия открывает перед читателем возможность переместить процесс чтения на новый уровень, на котором возникают элементы игры и занимательности, как следствие усложнения пространства текста, благодаря чему текст может читаться не только традиционно слева направо, но и справа налево (раки), и в разных направлениях — не только линейно-горизонтально, но и по вертикали (акростихи), возможно и комбинированное чтение, как в разных формах лабиринта, где текст может читаться или из центра композиции, либо из четырех углов, сверху и снизу, из середины верхней строки или внешних вертикальных линий, из левого верхнего угла и т. д., производя каждый раз различный визуальный эффект (см., например, приведенные И. Величковским разновидности лабиринтов [Иван Величковский, 1972, 84]). Каждая точ-

ка пространства получает актуализацию, и текст оказывается принципиально открыт.

Графическая фигура лабиринт, или магический квадрат, или, по определению Симеона Полоцкого, «скрижаль многопутная» [Музей-1705, л. 56], акцентирует ключевой мотив поэтического текста. Проходящая через лабиринт, бесконечное число раз прочитываемая сакраментальная фраза получает, благодаря повтору, многократное эмоциональное усиление.

Мотив лабиринта, восходящий к мифу об Ариадне и Тезее, был широко распространен в античной культуре от архитектуры до литературы. В религиозной поэзии Средневековья миф получил аллегорическое истолкование: Христос отождествлен с Тезеем, Минотавр — с дьяволом, а лабиринт стал символом впавшего в грехи мира¹⁶. На протяжении многих веков лабиринт сохранял свою амбивалентную природу — это фигура геометрическая и одновременно — символическая. Барокко активизировало в фигуре лабиринта риторический потенциал, способность к продуцированию высказывания на основах комбинаторной поэтики. Магические квадраты (лабиринты) увенчивают произведения придворно-церемониальной поэзии Симеона Полоцкого, украшают сочинения сербских поэтов XVIII в. Х. Жефаровича и З. Орфелина.

Специальная форма буквенного лабиринта, так называемый *Cubus* — особый тип фигурной поэзии, характерный для барокко, может состоять из одного слова или отдельной фразы. Одинаковое количество букв, заключенное в вертикальной и горизонтальной строках, делают квадратный *Cubus* более приятным для глаза.

Таков один из лабиринтов Симеона Полоцкого в «Благоприветствовании на рождение царевича Симеона» (17×17 букв). Начальная буква пожелания написана вдвое больше обычного размера, приложен также краткий «ключ» в стихах:

Начало в кентръ чтется во вся страны,
от всѣх стран буди, царю, почитаны,
Елики путми лѣтъ есть се читати,
толико лѣтъ ти даждь Бог царствовати
[Син-287, л. 434].

К прочтению фразы, обращенной к царю Алексею Михайловичу, «Царствуй многа лѣта» ведут многие пути, что должно символизировать продолжительность его царствования, равную числу возможных комби-

¹⁶ () символических значениях мотива лабиринта в культуре разных эпох см.: [Шафраньска 1987, 63—72].

наций в лабиринте¹⁷. Один и тот же текст поэт мог передать, трансформируя форму «скрижали». Так, приветствуя в «Гусли доброгласной» (1676) восшествие на престол царя Федора Алексеевича, то же самое пожелание «Царствуй многа лѣта» образует уже фигуру не квадрата, а прямоугольника (15×19 букв) [Симеон 1953, 121].

В «Благоприветствовании» есть также лабиринт с фразой: «Многа лѣта Симеону», начинающейся в середине верхней линии и заканчивающийся в нижних углах. Набор букв, образующий прямоугольник (17×8 букв), — это в сущности нижняя половина «полного» лабиринта (с первой буквой в центре). Текст лабиринта написан киноварью:

А Т Ъ А А Г О Н М Н О Г А Л Ѣ Т А
 С Л Т Ѣ А А Г О Н О Г А Л Ѣ Т А С
 У С А П Ѣ А А Г О Г А Л Ѣ Т А С У
 М У С А Т Ѣ А А Г А Л Ѣ Т А С У М
 С М У С А Т Ѣ А А Л Ѣ Т А С У М С
 О С М У С А Т Ѣ А Л Ѣ Т А С У М С О
 Н О С М У С А Т Ѣ Ш А С У М С О Н
 У Н О С М У С А Т А С У М С О Н У

6. Симеон Полоцкий. Благоприветствование (1665). «Скрижаль»:
 «Многа лѣта Симеону» (киноварь) [Син-287, л. 431 об.].

Поэма на смерть царя «Глас последний» (1676) завершается многократно повторенной фразой: «Царю Алексею Михайловичю вѣчная память» [Син-287, л. 557] — с начальной буквой в левом верхнем углу прямоугольника (15×18 букв). Такая фигура составляет четвертую часть полного лабиринта (с первой буквой в центре). Самый большой лабиринт — совершенный квадрат (23×23 буквы) — в «Тренах» на смерть царицы Марии Ильиничны, лабиринтообразующая фраза: «Царицѣ Марии вѣчная память» [Син-287, л. 510; воспроизведено: Хипписли 1985, 56]. Траурные лабиринты написаны темными чернилами, киноварью выделена лишь начальная буква фразы («Ц») ¹⁸.

¹⁷ Лабиринт написан киноварью [Син-287, л. 433 об.]. Здесь же дата: «Стихотворися в лѣто 7173 (1665) на день 23 апреля».

¹⁸ О лабиринтах Симеона см. также: [Хипписли 1977, 393—395; 1985, 55—57; Гусева 1985, 469—471].

СНЦЕ

А Р Ю А А С Е І Ю М І Х А И
 А Р Ю А А С Е І Ю М І Х А И А
 Р Ю А А С Е І Ю М І Х А И А О
 А А С Е І Ю М І Х А И А О В
 А С Е І Ю М І Х А И А О В И
 С Е І Ю М І Х А И А О В И Ч
 Е І Ю М І Х А И А О В И Ч М
 І Ю М І Х А И А О В И Ч М Б
 Ю М І Х А И А О В И Ч М Б Ч
 М І Х А И А О В И Ч М Б Ч Т
 І Х А И А О В И Ч М Б Ч Т И
 Х А И А О В И Ч М Б Ч Т И А
 А И А О В И Ч М Б Ч Т И А П
 И А О В И Ч М Б Ч Т И А П А
 А О В И Ч М Б Ч Т И А П А М
 О В И Ч М Б Ч Т И А П А М А
 В И Ч М Б Ч Т И А П А М А Т

7. Симеон Полоцкий. «Глас последний» (1676). «Скрижаль»:
 «Царю Алексею Михайловичю вѣчная память» [Син-287, л. 557].

В «книжницах» «Рифмологиона» лабиринты выполняли функцию пастирическую. «Скрижаль многопутная» была также весьма удобной формой для целей дидактического внушения, что можно наблюдать в «Псалтири рифмотворной» Симеона. Лабиринтообразующая фраза «Псалмы пойте Богу нашему», многократно прочитываемая и повторяемая, как бы опущенная в бесконечность, воспринималась читателем как пастойчивое пожелание [Симеон 1680, л. 8].

К лабиринтам, введенным в русскую поэзию Симеоном Полоцким, имеются параллели в западноевропейской литературе барокко, что позволяет предполагать влияние каких-либо западных образцов и открывает перспективу, в свете которой можно лучше оценить жанровую специфику данной формы. Несколько лабиринтов мы находим в книгах, принадлежавших поэту. В издании «Акафиста Богородице» (1650) содержание

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

БѢДНИКЪ СЪБЛАДАТЕЛЬ ЧЕРЕЗЪ КРЕМА ТОНЦЮ,
 ВЪ ПОДОЖИЖЕННІИ СКАРИЖАЛИ ВОЗМОЖНО ЕДИНУ
 МНОГА ЛѢТА СЧИТАТИ МНОГІМИ ВРЕМЯНЫ,
 Ш ПРАВДЫ НА КІА СТРАНЫ. БѢДНИКЪ ЕЕ ИЗМѢНИ.

А Т Ф А А Г О Н О Г А Л А Т Д
 Т Ф А А Г О Н М Н О Г А Л А Т
 Ф А А Г О Н М Н М Н О Г А Л Ф
 А А Г О Н М Н У Н М Н О Г А
 А Г О Н М Н У Е У Н М Н О Г
 Г О Н М Н У Б Т Е У Н М Н О Г
 О Н М Н У Б Т Е Т Е У Н М Н О
 Н М Н У Б Т Е Р С Т Е У Н М Н
 М Н У Б Т Е Р А Р С Т Е У Н М
 Н У Б Т Е Р О Ц А Р С Т Е У Н
 М Н У Б Т Е Р А Р С Т Е У Н М
 Н М Н У Б Т Е Р С Т Е У Н М Н
 О Н М Н У Б Т Е Т Е У Н М Н О
 Г О Н М Н У Б Т Е У Н М Н О Г
 А Г О Н М Н У Е У Н М Н О Г А
 А А Г О Н М Н У Н М Н О Г А Л
 Ф А А Г О Н М Н М Н О Г А Л Ф
 Т Ф А А Г О Н М Н О Г А Л Т
 Д Т Ф А А Г О Н О Г А Л Т Д

8. Симеон Полоцкий. «Гуль доброгласная» (1676). «Скрижалъ»: «Царству многа лѣта» (киноварь) [Син-287, л. 567].

лабиринта образует читающаяся из центра фраза, которой принадлежит в произведении особое место: завершая текст каждого икоса, выделенная более крупным написанием, она повторена в акафисте 12 раз, а в «скрижалѣ многопутной» вынесена еще на обозрение читателя, призванного разгадать и усвоить звучащие как заклинание сакраментальные

слова: «Ave sponsi nil conscia sponsi» (Радуйся жениху, незная мужа)¹⁹. Ребусная поэтика явно привлекала читателей, они и сами упражнялись в составлении подобных фигур. Несколько лабиринтов сакрального содержания, написанных от руки, находим на страницах вполне светского издания — сборника польских фацеций из библиотеки Симеона Полоцкого — Сильвестра Медведева: «Salve Virgo», «Ave Domine» и др. Неизвестный читатель продемонстрировал изобретательную способность, изобразив один и тот же текст в виде разных фигур — ромба и квадрата²⁰.

К лабиринтам из поэм Симеона Полоцкого «Глас последний» и «Гуль доброгласная» можно привести параллельные тексты на латинском языке того же времени, использующие так же, как и церковнославянские, прикладную риторику христианских молитв. Однако, если в латиноязычном лабиринте фраза имеет метрическую форму, к примеру, ямбический диметр: «Tuere Jesu Supplicem» («Иисус, помилуй молящего»); гликониев стих: «Non es, qualis eras tibi» («Ты не есть, каков себе был») (см.: [Адлер, Эрнст 1988, 169]) и др., то лабиринты, функционирующие в системе церковнославянской силлабической поэзии, труднее определить как стихотворные, их фразы звучат как прозаические и одновременно как ритмически гармонизованные, что объясняется их близостью к литургическим формулам.

Среди ранних поэтических польскоязычных опытов Симеона находим лабиринт, составленный не из букв, а из слов, восходящих к литургическим текстам, посвященным Деве Марии «Matko Święta», «Panno Łaski pełna», «Forto Nieba», «Rożo Śliczna», «Pani Święta», «Zdobo Raiu», «Księżno Nieba», «Księżno Ziemie». Текст лабиринта служил одновременно и прославлению Богородицы, и обучению читателя:

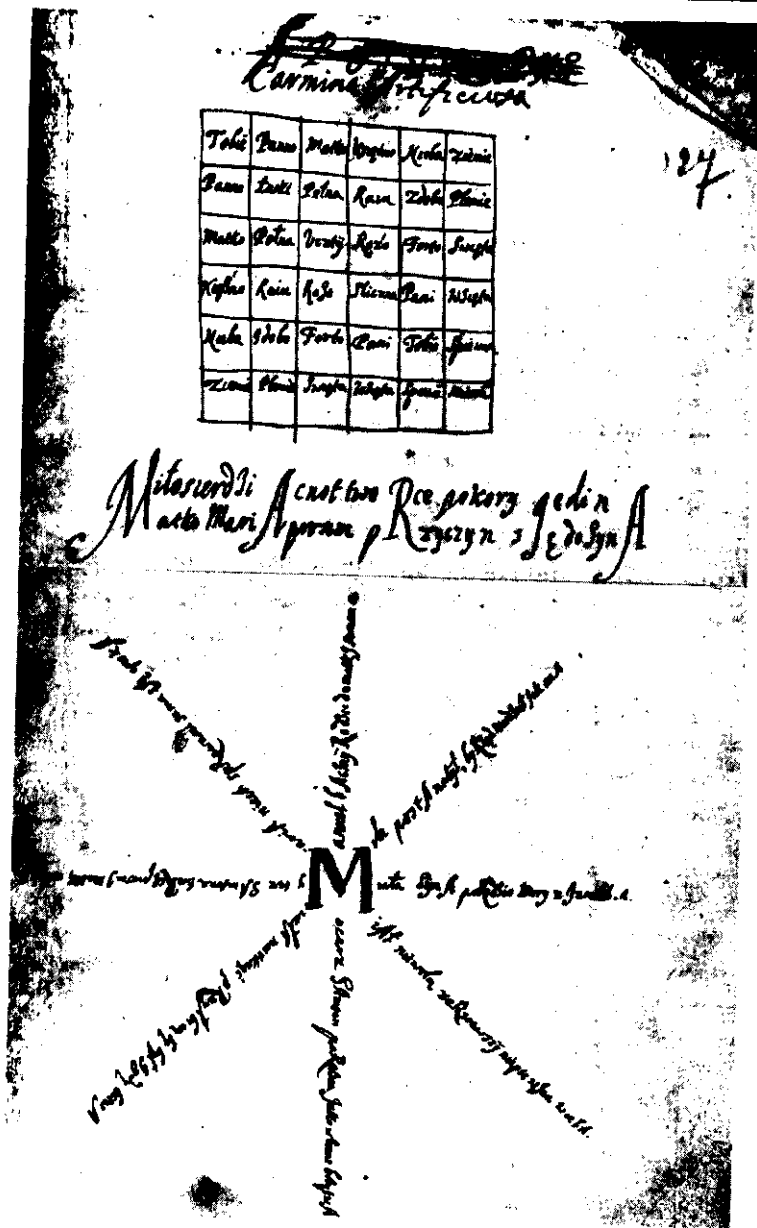
Tobie	Panno	Matko	Księżno	Nieba	Ziemie
Panno	Łaski	Pełna	Raiu	Zdobo	Plemie
Matko	Pełna	Uczty	Rożo	Forto	Święta
Księżno	Raiu	Rożo	Śliczna	Pani	Wzięta
Nieba	Zdobo	Forto	Pani	Tobie	Spiewam
Ziemie	Plemie	Święta	Wzięta	Spiewam	Miewam

[PMCT-389, л. 127].

Такой лабиринт И. Величковский называет «чворогранистым» — форма, где как вертикальная, так и горизонтальная строки заключают одинаковую фразу [Иван Величковский 1972, 74].

¹⁹ Акафист. sive Laudes quas Beatissimae Virgini Dei Genitrici Mariae. Vilnae, 1650. S. 179 [БМСТ / ин. 2518].

²⁰ См.: Faccesuae polskie. В/м, б/г. с. 343—345 [БМСТ / ин. 2521]; на последнем листе — автограф: «С Печаташого двора Сильвестра Медведева».



9. Симеон Полоцкий. Стихи из разряда искусственной поэзии (*Carmina Artificiosa*):
 1. Стих четырехгранный («чворогранистый»). 2. «Акростики» с именем «Мария».
 3. Стихотворение в форме лучей. В рукописи киноварью выделены буквы, составляющие в каждой строке имя «Мария». Автограф [РМСТ-389, л. 127].

Риторика барокко разработала и теоретически обосновала «вопросы множественности реальностей в структуре художественного произведения» [Чернов 1976, 28]. Порождающая природа барочного текста проявилась в его своеобразной многослойности, когда один и тот же словесный материал работает как машина смыслов, продуцируя несколько типов высказываний. Для поэзии барокко характерны построения типа «текст в тексте», иногда стихотворение в стихотворении, в связи с чем возрастает значение графического уровня текста.

Выразительный пример такого рода сложной стихотворной конструкции, предназначенной не только для слуха, но и для глаза, представляет новоиерусалимский поэт Герман, «рачитель писания хитроученный»²¹. Текст его богородичного гимна «Радуйся, Благодатная!»²² записан в восемь столбцов (по двенадцати строк в каждом), в семи из них начальные буквы стихов, выделенные киноварью, образуют ключевую фразу «Радуйся, Благодатная!», пронизывающую текст в разных направлениях. Чтением первой строки в линейной последовательности обнаруживается акростих «Радуйся», в соединении с первыми буквами последнего столбца он образует восклицание-хайретизм «Радуйся, Благодатная!». Литерами акростиха задана «горизонтальная» и «вертикальная» структура песнопения, которая раскрывается одновременно и как лабиринт, в результате чего лейтмотив гимна может читаться зигзагом многократно, как в «скрижали многопутной». На один из множества возможных путей прочтения указывает выделенный полужирным шрифтом текст в приведенной ниже схеме начальных букв всех стихов песнопения:

Р	А	Д	У	И	С	Я
А	Д	У	И	С	Я	Б
Д	У	И	С	Я	Б	Л
У	И	С	Я	Б	Л	А
И	С	Я	Б	Л	А	Г
С	Я	Б	Л	А	Г	О
Я	Б	Л	А	Г	О	Д
Б	Л	А	Г	О	Д	А
Л	А	Г	О	Д	А	Т
Г	О	Д	А	Т	Н	Н
А	Г	О	Д	А	Т	А
О	Д	А	Т	Н	А	Я

[Муз-9498, л. 119 об.—120].

²¹ Такое определение дано Герману в надписи на каменной плите над его могилкой в новоиерусалимской церкви Всех Святых [Леонид 1874, 101].

²² Публикацию текста гимна см. в «Приложении 5».

Перед нами — изумительный по своей изобретательности пример слияния двух форм — акростиha и лабиринта (12×7 букв). Расставленные в определенном порядке буквы образовали остов будущего песнопения, и «скрижаль многопутная» сыграла продуцирующую роль в текстообразовании гимна. Аналогичное построение имеет еще более грандиозная конструкция — уже из тринадцати параллельных столбцов, в каждом из которых по восемнадцать стихотворных строк с объединяющей их акростишной и одновременно лабиринтообразующей фразой «Радуйся, Богородатная, Господь с тобою» [Муз-9498, л. 117 об. — 119]. Инкорпорирование каждой начальной литеры стихотворной строкой сделало структуру лабиринта не столь явной, поэт зашифровал «план» своего поэтического творения. Какая изощренная филологическая работа!

В рамках поэтики барокко, нацеленной на создание «множественности реальностей» в художественном тексте, функционируют акростихи, а также стихи с анаграммами; дополнительная информация извлекается из букв, воспроизведенных особой графикой или отмеченных цветом. В «Орле Российском» обращает на себя внимание «Акростихисис», где предложение-приветствие «Царю Алексею Михайловичю подай, Господи, многа лѣта» составлено из начальных букв первой (левый столбец) и второй группы полустий (правый столбец) [Син-287, л. 463]. Акростихи Кариона состоят из имени адресата с пожеланием ему благополучия или содержат подпись автора. Иногда эти сведения объединяются в пределах одной акростишной фразы. «По виршам», т. е. по первым буквам двустий, составлен акростих «Царевна София, спасися и радуйся» [Маз-645, л. 1—2]. Прописные буквы, образующие акростих, выделены киноварью, на что автор обращает внимание читателя в помете: «Кому приветство — красных писм известно» [Арханг-С 178, л. 37; Маз-645, л. 1]. В черновом варианте стихотворения царице Прасковье Федоровне акростих «Царица Параскевиа, спасися и радуйся Карион се ношу» написан чернилами, но в подносном списке был, несомненно, особо обозначен: «Писмена красна строк читати, кому что писа дадят знати» [Чуд-300, л. 263—263 об.]. По начальным буквам каждого стиха составлен акростих «Алексеи царевич вѣчно живи» [Чуд-300, л. 264 об.]. Акростих в «Букваре» 1696 г. содержит указание на имя составителя учебника [Карион 1696, л. 78]. В издании «Служба и житие святого Иоанна Воина» (1695) имя автора раскрывается из акростиха «Худ Карион», выступающего в комбинации с криптограммой «Истомин ВССІВ», которая расшифровывается так: «Истомин воспел сию службу Иоанну Воину» [Зернова 1958, 129]. Карион Истомин включил акростихи в службы св. Ипатия (1707) и св. Данилу Московскому (1711); в первой — акростишная

фраза «Бога Царя пети Чудоподателя несе Карион» проходит через весь канон, во второй — начальные буквы первых четырех и последней песни канона образуют подпись «Карион ниши монах иереи» (см.: [Вроон 2005, 131]).

Евфимий Чудовский сам указывает на наличие акростиха, последовательно выписывая рядом с текстом стихотворения первые буквы каждой строки, образующие вертикальную колонку акростишной фразы. В гимнологических молитвах «Иисусову сладкому имени» и «Пресвятей Богородици» содержится элемент литературной игры: в них так же, как в виршах поэтов приказной школы, акростихи взаимодействуют с текстом стихотворений. В первом тексте имя адресата обозначено в акростих-обращении «Иисусе», сочетающемся со словом, выделенным в последней строке молитвы прописными буквами: «Христе» [Син-369, л. 2 об.]. В похвале Богородице заключительная строка является продолжением акростиха-восклицания, образуя вместе с ним единую фразу «О Марие, единая в рожествѣ сущи непорочна» [Син-369, л. 3].

Как уже упоминалось, техникой акростиха виртуозно владел новоиерусалимский поэт Герман. Его духовные песнопения, сохранившиеся в нотированных сборниках гимнологических книжных песен, обладают такой степенью технического совершенства, которое позволило автору ввести в один текст по два или даже по три акростиха, составленные не только по начальным буквам «вирш» (двустий) или всех строк, но и по конечным буквам. Некоторые акростихи Германа образуют пространственные фразы — от одной до трех, с внутренней рифмовкой, — как, например, приведенный ранее акростих, посвященный царю Федору Алексеевичу, или другие: «Плавая водою омиваема тою зря ту умерша писаше вирша Герман ридая поа и вздыхая» [Муз-9498, л. 90 об. — 91]; «Ден[ь] праздника велия торжества праздную писаше Герман ликоваше» [Пог-426, л. 158 об. — 159 об.]; «Радуйся радуйся радуйся радуйся радуйся радуйся радуйся Богородатная Господ[ь] с тобою Герман вопию» [Пог-426, л. 155 об. — 156; Муз-9498, л. 116—117] (см. также: [Позднеев 1958а, 364—370; 1969, 150—158]). Наличие акростиха обнаруживается благодаря буквам и словам, выделенным в тексте киноварью, иногда на краегранесие обращает внимание специальная помета в рукописях: «Краестрочие».

Важную роль играют в произведениях и скрытые внутритекстовые структуры, образующие дополнительные уровни значения в поэтических текстах. Возможность двойного и даже тройного прочтения текста представляет «Узел приветственный» Симеона Полоцкого (см. раздел «К понятию элогиарного стиля»), стихи И. Величковского (из сборника «Млеко»), а также Г. С. Сковороды (из «Сада божественных песен») [Лот-

ман 1985, 170—171], 3. Орфелина (панегирик митрополиту Павлу Ненадовичу в «Омологии», 1758). В панегирике серба Йована Авакумовича рефрены, выделенные крупными буквами в завершении каждой строфы, составляют параллельный к основному тексту вариант приветствия. Запись играет в поэзии барокко роль очень существенную, подчеркивая самостоятельность стихов, их взаимную соотнесенность, параллельность или противопоставленность. Наглядное подтверждение тому — тексты Кариона Истомина и Германа Воскресенского²³.

Таким образом, поэты барокко вовлекают в сферу художественной активности графический уровень текста, превращая его в семантически значимый. Употребление цветного письма и сочетание строчных и прописных букв составляет строго продуманную систему.

Смысл можно даже видеть во внешнем облике текста, потому что в поэзии барокко значимо все — почерк (шрифт), цвет письма (чернил, типографской краски). Широко применяется практика многоцветного письма. Игра цветом присутствует, например, в оформлении «Тренов» (1669) Симеона Полоцкого на кончину царицы Марии Ильиничны Милославской: траурный вид придают «Плачам» черные чернила, заглавия же строф «Утешений» написаны киноварью [Син-287, л. 467—511]. Сплошной темно-коричневого, почти черного, цвета текст без золота и киновари читается в рукописи, содержащей погребальную поэму Симеона Полоцкого на смерть царя Алексея Михайловича «Глас последний ко Господу Богу...» (1676) [П I A 4].

Используя золото и киноварь, разные типы письма, поэты выделяют особо значимые сегменты текста: имена адресатов в панегириках, цитаты, отдельные строчки, буквы, образующие внутри стиха акrostихи, анаграммы, криптограммы, фонические созвучия слов в «эхо» (сagmet еchicum).

Формы *carmina curiosa* рассчитаны на зрительное восприятие. В раннем стихотворении Симеона Полоцкого из цикла «*Carmina artificiosa*» («Искусственные стихи») ²⁴ киноварью крупно написаны буквы, принадлежащие одновременно обеим строкам двустишия и складывающиеся в имя «MARJA» («МАРИА»):

²³ См. раздел «Книга Любви знак в честен брак» Кариона Истомина и «Приложение 5».

²⁴ В данном контексте латинское прилагательное *artificiosus* имеет значение *искусный, умелый, искусно сделанный*. В научной традиции его принято передавать понятием *искусственный*, которое входит в обозначение жанра *искусственная эпиграмма* (см., например: [Петров 1867, 105]; здесь же см. о разновидностях *carmina curiosa*).

M	Hosierdzi	A	cnot two	R	ce pokory	J	edin	A ²⁵
	atko Mari		prosim	p	zyczyń	s	ę do Syn	
							[PMCT-389, л. 127].	

Только зрительным восприятием постигается курьезность палиндрома, что также демонстрирует один из ранних польскоязычных опытов Симеона:

Co mi eŷ Maria oto aŷ ramie j moc
Co woneŷ; ow pokoŷ y okop woien owoc
(«Cancer» [PMCT-389, л. 126 об.; Син-731, л. 134]).

К формам *carmina curiosa* относятся также стихи Симеона Полоцкого, включающие строки на разных языках. В приветствиях «На именины» и «На Рождество Христово», обращенных к главе Оружейной палаты Богдану Матвеевичу Хитрову, влиятельному покровителю поэта, содержатся чередующиеся двустишия, первое из которых написано на «славенском» и польском, а во втором — трёхязычным, введены еще и латинские строки. Особенностью последнего является то, что латинский текст вписан самим Симеоном в специально оставленные свободные места. Из этого факта следует также, что переписчик, затруднявшийся в передаче латыни, польским языком владел свободно:

...Бог се во плоти нынѣ проявися,
им же весь род наш ада свободися.
Y ray niebeski dziś nam otworżony,
Przez owoc drzewa niegdyŷ utracony.
Maria Virgo felix caeli porta,
*De stirpe David nostro bono orta*²⁶.
Тѣм же днесь Церковь Христа прославляет,
и Его Матерь пѣсньми величает,
Z koraŷ y w[asza] m[iloŷć]²⁷ daycie Bogu chwaę,
A On was raczy chować zdrowe, caę,
Caelestiaque largietur dona

²⁵ Так в рукописи («Miłosierdzia cnot tworze pokory jedina / Matko Maria prosim przyczyń się do Syna». Перевод: Создательница милосердия, добродетели, смирения, единственная, / Мати Мария, просим, заступись перед Сыном).

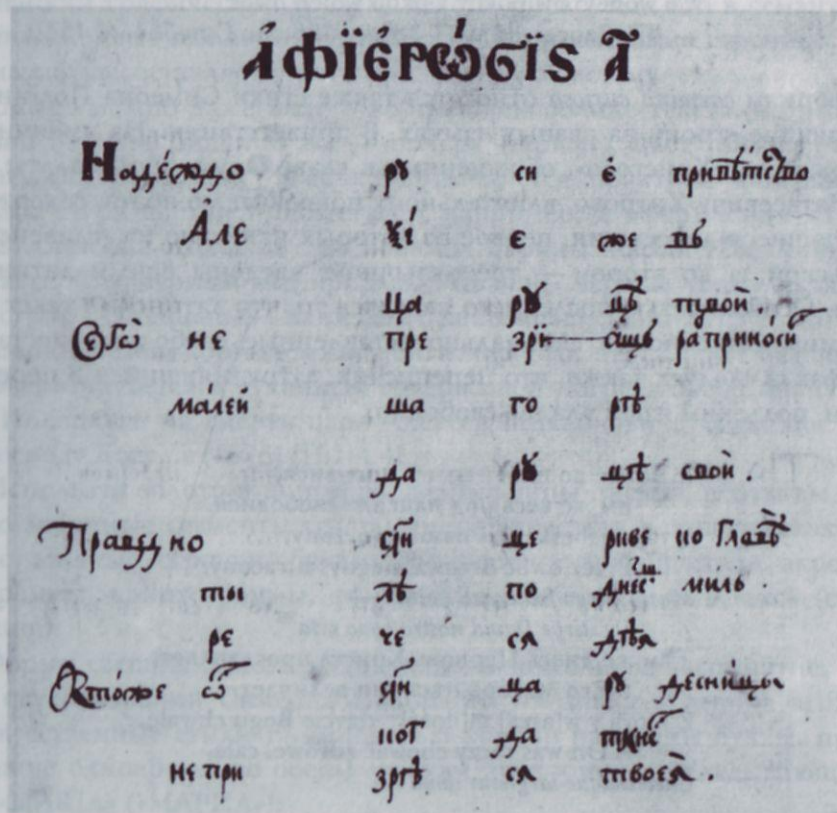
²⁶ Перевод: И рай небесный открыт нам сегодня, / утраченный некогда изми плода древа. / Блаженная Дева Мария — врата неба, / от рода Давида во благо нам происходящая.

²⁷ В рукописи написано под титлом: wpi.

*Ab eo namque ista fluunt bona*²⁸.

Даст вам щасливо многа лѣта жити
и рай небесный потом наслѣдити
[Син-287, л. 416 об. —417].

В поисках выразительных возможностей стиха поэты придавали значение графическому оформлению стихотворного текста. В двух стихотворениях из «Орла Российского» (1667) под названием «Афиеросис» (*ἀφιέρωσις* — посвящение) представлен еще один вид искусственной, курьезной эпиграммы:



10. Симеон Полоцкий. «Орел Российский» (1667) «Афиеросис 1»
[Син-287, л. 462].

²⁸ Перевод: (Вместе) с которой Ваша милость пусть воздаст хвалу Богу, / А Он изволит сохранить вас в целостности и здравии. / Он будет наделен небесными дарами, / От Него ведь истекают эти доброты.

Надеждо	Ру	си	е	привѣтство
Але	кси	е	же	въ
	ца	ру	цѣ	твой
Сего не	пре	зри	ащѣ	рабѣ приносит
малей	ша	го	рѣ	
	да	ру	цѣ	свой
Праведно	сн	це	ркве	ко главѣ
ты	лѣ	по	днесшѣ	миль
ре	че	ся	дѣя	
Кто же от	сн	ца	ру	десницы
	ког	да	ткнеть	
не при	зрѣ	ся	твоя	

[Син-287, л. 462].

Поэт не дал, вопреки привычной практике, ключа к разгадке этого «своеобразного графического ребуса» (выражение И. П. Еремина). Первые четыре строки стихотворения складываются из слов и слогов первых трех колонок текста, прочитываемых с верхней строки до последней. Затем надо вновь вернуться к первой строке, но вовлекая в чтение уже только строки третьего столбца и четвертого. Поэтический курьез состоит в том, что слоги третьего столбца участвуют в образовании текста дважды. «Афиеросис 1» читается так:

Надежда Руси, Алексие цару,
Сего не призри малейшаго дару.
Праведно солнце ты лѣпо речеся, —
Кто же от солнца когда не призрѣся.

Сие привѣтство, еже в руцѣ твои
Зри, ащѣ рабѣ приносит горѣ руцѣ свои,
Церкве ко главѣ поднесшѣ миль ся дѣя,
Цару, десницы да ткнеть ся твоя²⁹.

В соответствии с полным заглавием произведения «Орел Российский Благочестивейшему Самодержавнейшему Тишайшему Государю Царю и Великому князю Алексию Михайловичу, всея Великия и Малыя и Белья России самодержцу и Пресветлому его царскому сыну Государю нашему Царевичю и Великому Князю Алексию Алексиевичю яко нововозсиявшему Солнцу...» посвящение «Афиеросис 1» приветствует царя Алексея Михайловича, второе — «Афиеросис 2» — обращено к юному царевичу

²⁹ Текст «Афиеросиса 1» и его прочтение приведены в [Еремин 1948, 144; Дрейдж 1993, 53].

Алексю по случаю объявления его наследником престола. «Книжица» имеет двойное посвящение: «Един сей дар двома, яко отец со сыном, едино любовию еста», как сказано в «Речи... при вручении книги Орла Российского» [Син-287, л. 437]³⁰. «Афиеросис 2»:

Ты же	о	солн	це	ркве	надеждо
	славна	Рус	ка	ко	
		ро	да	м	ти хвалу
Прекрасный	цвѣ	те	бе	достоину?	
ложесн	царски	х	ва	лы Царь	
	пло	да	сть	славу	
О Але	кси	е	гоже	выну	
но	во	про	сла	влять	
я	влен	не	мол	чно	
Солнцу наш	свѣ	те	бѣ	тщание	
	весм	а	он	тя	
подо	блен	не	лож	но	
Зодий сий	при	ми	ло	стию си	
написан	ны	и	зба	вит	
	те	бѣ	д	вскорѣ	
По чину	су	ща	стем	прославит,	
зо	ди	я	ко		
на	не	бѣ	л	свѣт в зорѣ	

[Син-287, л. 462 об.].

«Афиеросис 2», отличающийся от первого более пространной структурой³¹, построен на том же принципе: слоги и буквы третьего столбца равно принадлежат как строкам первой половины приветствия, так и второй:

Ты же, о солнце славна Руска рода,
 Прекрасный цвѣте ложесн царских плода,
 О Алексие новопроявленне,
 солнцу наш свѣте весма подобленне,
 Зодий сий прими, написанны тебѣ
 По чину суща зодия на небѣ.
 Церкви надеждо, како дам ти хвалу,
 Тебе достоину? Хвалы Царь дасть славу,

³⁰ Поэтому ни на чем не основано мнение, что оба стихотворения посвящены царевичу Алексею Алексеевичу, что первый «Афиеросис» прославляет его как «надежду Руси», а второй — как «надежду Церкви» [Дрейдж 1993, 54].

³¹ В издании «Орла Российского» [Симеон 1915, 6] допущена неточность при передаче текста: соединены четвертый и пятый столбцы.

Его же выну прославлять немолчно
 Тебѣ тщание, а он тя неложно
 Милостию си избавит бѣд вскорѣ,
 Щастем прославит, яко бѣл свѣт в зорѣ³².

Еще один пример такого типа криптограммы находится в рукописи ранних произведений и записей Симеона — в форме подобного ребуса написана эпитафия на польском языке князю Александру Александровичу Вишневецкому Карыбутовичу, скончавшемуся 3 апреля 1577 г. [РМСТ-1800, л. 44 об.] (пример указан: [Хипписли 1977, 398]). Таким образом, еще раз подтверждается, что приемы, усвоенные Симеоном в ранний период творчества, пригодились ему в Москве как риторическое средство украшения придворных панегириков.

Чтобы дать представление о том, какими лабиринтами смысла ведет читателя схоластическая поэтика, напомним о жанре «Программа—Анаграмма—Эпиграмма», рассмотренном в разделе «Nomen est omen: имя в риторике и поэзии». Риторика рекомендует его как один из видов остроумия. В качестве «Программы» составляется определенный текст, из которого путем анаграмматической перестановки букв извлекается ряд новых слов или словосочетаний, порой настолько искусственных, что задаваемая ими тема поэтического высказывания раскрывается крайне причудливо. Пример тому — пять анаграмматических эпиграмм в «Орле Российском», написанных на «тему», которая и есть «Программа»: «Царь Алексей Михайлович». «Анаграмма I» на этот текст выглядит так: «Царь Алексей чай ловимых». Анаграмма «ЧАЙ ЛОВИМЫХ», выделенная в эпиграмме киноварью и прописным написанием, выполняет текстообразующую роль, порождая конфигурацию смысла. Строки стихотворения пронизываются анаграмматическими созвучиями (*ловитву, уловити, ловимых, ловити, Литва*), соединяются сцеплением основанных на анаграмме образов, перетекающих друг в друга:

Вся спасти хотяй Иисус пресладчайший,
 Всѣх искупитель безцѣннодражайший.
 Рибари призва на людей *ловитву*,
 Тебе им в помощь, *уловити Литва*.
 От риб зодийных Господь призывает
 И ЧАЙ ЛОВИМЫХ тебе увѣщает.
 Помощник имя твое ся толкует,
 Помощи Рибар верховный требует.

³² Текст «Афиеросиса 2» и его прочтение приведены: [Хипписли 1977, 397; Дрейдж 1993, 53–54].

Да пособиши ЕМУ люд ловити,
 В вѣрныя пѣвцы Христа збогатити.
 Иже за труды новый Рим даст тебѣ,
 в нем царствовати, и с Петром на небѣ
 (цит. по: [Син-287, л. 463—463 об.]).

К курьезной поэзии относится известная литературе восточнославянского барокко жанровая форма *carmen echicum*. «Эхо» представляет собой стихотворение, в котором в пределах строки чередуются рифмующиеся между собой вопросы и ответы³³. Прием внутренней рифмовки превращает «эхо» в разновидность курьезных леонинских стихов (*versus Leoninus*), с характерной для них внутренней рифмовкой по полустилишиям. Форма *carmen echicum* применялась в жанре стихотворного диалога и декламациях. Это были стихи не только для слуха, но и для глаза: рифмующиеся с вопросом ответы выделялись обычно в рукописях цветом (киноварью). В русской поэзии «эхом» виртуозно владел Симеон Полоцкий. Уже при первом появлении в Москве поэт продемонстрировал искусство этого приема царю (наряду с жанром декламации) как пример своих поэтических возможностей в «Диалоге кратком» (1660):

Рцы, Щасте, кому служиш, кто есть сей? Алексей.
 Чья кров? Сын Михайлов. Государев? Царев.
 Кто саном? Царь роксаном. Коль дуж? Храбрый муж³⁴.
 и т. д.

[Син-287, л. 375 об.].

Форму «эха» имеет и «Диалог краткий», посвященный наследнику российского престола царевичу Алексею Алексеевичу [Син-287, л. 376 об. —377]³⁵. Стихотворение «Фаетон и Ихо» в «Орле Российском» (см. текст: [Симеон 1915, 69—70]) «является настоящим “эхом” в том смысле, что Фаефон... ведет диалог со своим собственным эхом» [Хипписли 1974, 363]³⁶.

³³ Определение данной формы у грамматиков и авторов риторик см.: [Дрейдж 1993, 25—31].

³⁴ Разрядкой выделен текст, написанный в рукописи кинноварью.

³⁵ Названные «Диалоги» опубликованы: [Хипписли 1974, 363—364].

³⁶ Прием продолжал жить в русской поэзии и в XVIII в. Форму «эха» имеет в оде Ломоносова разговор поэта с Невскими Музами: «Что чаяли вы, Невски Музы, / В великий оный громкий час? / “Согласны мысли всех союзы / Весельи возвышали глас!” / Как звали ревностну присягу? / “Благословенную отвагу!” / Что зрели, как закрылася день? / “Нам здешние брега и волны / Величества, привитства полны / Сквозь тонкую капаешь гень...”» (Ода 1762 г. на восше-

Поэты сосредоточены на поиске выразительных размеров и словосочетаний. Карион Истомина практикует слитие строк в сплошной текст, он пишет «сверхдлинными» строками (без каких-либо знаков препинания), в которых возникает антиномия длины и краткости. Это — одна из излюбленных форм поэта, она представлена в его рукописях значительным числом текстов. К примеру:

Ясна днесь звѣзда съступила с гнѣзда из небесна круга в Вифлиемска луга
 Ста над отроком яко облаком иже родися в вертеп вселися
 Христос Иисус пресладкий на вкус сый с матерю там Марию
 В поли витает люди собирает в свою ограду к небесну саду³⁷
 По той же звѣздѣ к Христу путь вездѣ им милость ваша любезность наша
 Прошу идите в них радость зрите

[Чуд-301, л. 212].

Поэт применил в стихотворении внутреннюю рифму, которая членит каждую строку на соотносимые между собой «сверхкороткие» отрезки, что создает эффект особой ритмичности. Концовка стихотворения отмечена укорочением последнего стиха, в нем, в отличие от предыдущих строк с двумя парами рифм, — только одно конечное созвучие.

В следующем стихотворении каждая сверхдлинная строка составлена из шести сегментов, объединенных тремя парами рифм:

Отцу служить, матери чтить должно сыну в любви выну будет в небѣ
 всяк в потребѣ ум имѣти в небо зрѣти к Творцу Богу попремному
 в нем радости всѣм сладости

[Чуд-302, л. 94].

Усложняя технику стиха, Карион пишет поздравление царице длинными строками с разным количеством внутренних рифм: в первой строке — три пары, во второй — две, в заключительной — одна, и завершается строфа словом, не имеющим рифменных связей. В такой комбинации строк и рифм стихотворение обретает оригинальное ритмическое звучание:

Бог сам с небес полный чудес призирает всѣх спасает
 да к нему зри любовь твори

ствие на престол Екатерины II [Ломоносов 1959, 776]). И даже на исходе XVIII в., когда форма *carmen echicum* выглядела уже как реликт уходящей в прошлое игровой поэтики, поэтесса княжна Е. К. Урусова (1747—1817), двоюродная сестра М. М. Хераскова, написала в форме «эха» стихотворение «Пастушка и Эхо» (изд. в 1799 г.).

³⁷ В ркп. испр. на граду.

В нем царица владычица Евдокия³⁸ Феодоровна буди здрава свята права
 Многа³⁹ лѣта в чадѣх пѣта желаю.

Карион вообще любит внутренние созвучия — разновидность курьезных леонинских стихов. На односложных рифмах построено обращение в письме Петру I, написанном от лица малолетнего царевича-сына:

Велик царь господарь мой отец мил цвѣтец славный
 Петр Алексиевичь здравствуй много лѣт буди пѣт
 [Чуд-300, л. 269 об.].

Игрой внутренними (двусложными) рифмами поэт щеголяет в стихотворении:

Малый аз пѣвчик плету с слов вѣнчик себѣ и людям
 Пою тоненко, сладко, миленко и радостненко да в небѣ будем
 [Чуд-300, л. 287].

Обращение поэтов к символическим графемам, фигурным стихам и формам *carmina curiosa* имело философско-эстетическое обоснование. С. Матхаузерова отметила, что, «в отличие от демократической литературы, связанной с традицией народного эпоса, сатирической сказки, искусственная поэзия возвратилась к старому представлению о мире как книге (...), обнаружила в этом представлении старую философскую тему о возможности воспроизвести бесконечный мир при помощи определенного количества первоисточников, какими являются, например, буквы алфавита», и потому в курьезной поэзии барокко буквы обособляются и вновь объединяются «по законам логики, графических начертаний и по законам количества букв» [Матхаузерова 1967, 176].

По этим законам живут любовно пестовавшиеся Симеоном Полоцким стихи, образующие контуры сердца, звезды, креста, лабиринты с многократно прочитываемой сакраментальной фразой, стихи, скрывающие имя автора и дающие читателю ключ к расшифровке тайнописи⁴⁰.

Поэтическое творчество барочной эпохи — предмет умения, культивируемого посредством образования, знания риторики. Такая поэзия построена на искусстве изобретения, знании технических приемов и остроумии и требует от поэта виртуозного владения словом и стихом.

³⁸ Над строкой вписано Параскева. Правка показывает, что один и тот же текст предназначался женам царей Петра и Ивана Алексеевичей — Евдокии Федоровне и Прасковье Федоровне.

³⁹ Над строкой Долга.

⁴⁰ См. раздел «Nomem est omne»: имя в риторике и поэзии.

Поэты барокко — «стиходеи», по меткому выражению В. Н. Перетца, который дал такое определение украинскому поэту Ивану Величковскому, сообщая М. Н. Сперанскому о своих архивных разысканиях в Киеве: «...сейчас списываю вирши Величковского, стиходея (назвать иначе не берусь) мазепинского времени»⁴¹.

Симеон Полоцкий и Иван Величковский черпали основные идеи и художественные формы из «иноземных» источников. Гражданский и литературный патриотизм побуждал их создавать на славянском языке эквиваленты жанров западноевропейской литературы и вводить отсутствовавшие формы. Иван Величковский, самый яркий представитель украинского поэтического барокко конца XVII — XVIII вв., мастер и теоретик курьезного стиха, эпиграмматист, пояснил мотивы, которыми руководствовался в своем творчестве. Не найдя в родном отечестве плодов поэтического мастерства («поетицких трудолюбий»), подобных тем, которыми прославились другие просвещенные народы, он «яко истинный сын Малороссийской отчизны» решил создать на своем языке некоторые образцы виртуозной поэзии («нѣкоторые значнѣйшыя штуки поетицкіе руским языком выразити»), но не с помощью перевода, а по образцу «инородных» текстов. Подчас он использовал и совсем оригинальные приемы и формы, отсутствующие в чужом культурном опыте («власною працею моею ново на подобенство инородных составляючи, а нѣкоторые и цѣле русские способы вынайдуочи, которые и иным языком анѣ ся могут выразити» [Иван Величковский 1972, 70—71]. Величковский даже составил из «штучек поэтических» в честь Божией Матери своеобразную поэтику курьезных разновидностей эпиграмматического стихотворства («Млеко») [Иван Величковский 1972, 69—86]. Лишь Феофан Прокопович не удостоил этот вид творчества вниманием. Однако искусственная эпиграмма не сразу покинула стихотворный Парнас. Лаврентий Горка, преемник Прокоповича по кафедре поэтики в Киево-Могилянской коллегии, хотя и называл такие опыты «кропотливыми безделками», все же не отказался продемонстрировать их в своей поэтике, «поелику век наш находит в них такое удовольствие, что некоторые благоговееют, кажется, перед стихами этого рода» [Петров, 1867, 110].

Правила сочинения искусственной, или курьезной, эпиграммы заимствовались восточнославянскими авторами из латинских учебников по риторике, поэтике и грамматике, главным образом, из «энциклопедии наук» иезуита Якоба Понтана и Герарда Воссия и насчитывали десятки видов [Петров 1867, 105]. Природа и существование таких заимствований требует дальнейших разысканий.

⁴¹ Письмо от 21 октября 1927 г. [ИФА-226, л. 162 об.].

Эмблематическая поэзия

Жанр эмблемы относится к традиции изобразительной поэзии — *poesis picta* [Хёпель 1987, 11—35]. Эмблематика, развившаяся на стыке искусства изобразительного и искусства слова, конструирует художественный мир, опираясь на принцип остроумия (*acumen*) и руководствуясь идеей, что искусство должно быть одновременно полезно и приятно. Эмблема наиболее полно отвечала художественному строю искусства барокко с его тяготением к аллегорико-спиритуалистическому истолкованию мира и культивированием зрительно-интенсивного риторического слова, особым образом сопрягавшего слово и изображение [Михайлов, 1994, 357—391].

Эмблему — этот важнейший феномен в культуре барокко — его теоретики относили к *фигуративному остроумию* (Грасиан). Особое значение придавали эмблематике теоретики-педагоги ордена иезуитов [Хипписли 1985, 40], подчеркивавшие в эмблеме сочетание приятного с полезным. Ими же было составлено большинство популярных эмблематических сборников. Созданный А. Альциатом в его «Книге эмблем» (1531) жанр вырастает на основе риторической традиции прежних веков, унаследовавшей неоплатонический взгляд на мир, согласно которому видимая реальность — это система знаков, символов, прочтение и расшифровка которых ведут к постижению духовного, вечного, нормативно-ценностного, истинного, идеального.

Под понятием эмблемы поэтики понимают композиционное единство из трех частей: надпись или девиз (*inscriptio, motto, lemma*), изображение (*pictura, icon, imago*) и подпись в стихах или в прозе (*subscriptio, explicatio picture*). Душой жанра считалась надпись. Очень часто материал для нее предоставляло Священное Писание; библейские цитаты или парафразы библейского текста широким потоком вливались в эмблематику, приобретая форму кратких изречений. Риторика и поэтика называют основными свойствами эмблемы остроумие, приятность, благопристойность (*modestum*).

Эмблема основана на внутренних символических связях между элементами ее триады, поэтому смысл ее не исчерпывается ни одной из составляющих частей, он обретается только в их взаимодействии. Значение всех элементов проявляется через сводящее их воедино диалектическое соположение⁴².

⁴² Эмблематике в западноевропейской и славянских литературах посвящено множество трудов, см., к примеру: [Буслав 1896, Аески 1963, Прац 1964,

Развитие русской эмблематической поэзии связано с усвоением западноевропейского художественного наследия и стиля барокко. Теория и практика эмблематического искусства преподавались в Европе в иезуитских коллегиях и в училищах, созданных по их образцу, в частности в Киево-Могилянской коллегии [Бухвальд-Пельцова 1983, 45—51]. Восточнославянские поэтики повторяют определение эмблемы, данное Якобом Понтаном. Киевская поэтика 1637 г. характеризует эмблему как «эпиграмму, которая содержит символы, уподобления и изображения предметов, имеющие метонимическое значение», описывает трехчастную композицию эмблемы, подчеркивая, что все элементы связаны в ней таким образом, что каждый служит пояснением для другого. Особая притягательность жанра объясняется тем, что эмблему приятно и слушать, и рассматривать: слух услаждается ритмом стихов, душа утешается смыслом, а глаза отдыхают, созерцая изображение [Киевская поэтика 1637, 137—139].

В записи Симеона Полоцкого сохранился краткий лекционный курс на латинском языке по поэтике под названием «*Commendatio brevis Poeticae*» (1646) [РМСТ-1800, л. 9—16 об.], почти половину его объема занимает характеристика эпиграммы, заимствованная, по-видимому, из труда Я. Понтана «*Institutio poetica*» (1594) [Хипписли 1988, 119]. Определение эмблемы у Симеона сходно с тем, какое дает Я. Понтан, рассматривавший ее как разновидность эпиграммы: «Что есть эпиграмма?... Третий вид (ее) есть эмблема... она состоит обычно из трех частей: надписи, которая есть, так сказать, душа, пиктура — как бы тело, и эпиграмма»⁴³.

Поэт познакомил москвичей с новым для них жанром и видом творчества задолго до того, как по прямому указанию Петра I в Амстердаме Хенрихом Ветстениусом был издан в 1705 г. для русского читателя первый эмблематический сборник «Избранные Символы и Эмблемата» («*Symbola et Emblemata selecta*»). Надпись на русском языке на титульном листе, украшенном поясным портретом императора в рыцарских латах, гласила: «СИМВОЛЫ и ЭМБЛЕМАТА, указом и благоповедением⁴⁴ Его Освященнѣишаго Величества, Высокодержавнѣишаго и Пресветлѣишаго ИМПЕРАТОРА Московскаго, Великаго Государя ЦАРЯ и Великаго Князя ПЕТРА АЛЕКСѢЕВИЧА, всеа Великия и Малыя и Бѣлыя России

Чижевский 1964, 175—185; Шёне 1964; Фримен 1966; Пельц 1970; 1973; Хенкель 1978; Морозов, Софронова 1979, 13—38; Бухвальд-Пельцова 1981, 7—59; Хёпель 1987; Михайлов 1994, 357—384].

⁴³ Латинский текст приведен П. Ролландом по автографу Симеона [РМСТ-1791, л. 14 об.; Ролланд 1992, 69].

⁴⁴ По-видимому, опечатка, должно быть: *благоповелѣнии*.

и иных многих Держав и Государств, и Земель Восточных, Западных и Сѣверных САМОДЕРЖЦА и Высочайшаго МОНАРХИ напечатаны». Это издание в четвертую долю печатного листа, на 296 страницах, содержит 840 гравированных эмблем с изображениями в круглых медальонах, размещенными на правой стороне разворота, и «символами» на восьми языках — на левой: каждой эмблеме дано пояснение на голландском языке и соответствующий ей девиз («символ») на церковнославянском, латинском, французском, итальянском, испанском, голландском, английском и немецком языках.

Основным источником для первого русского эмблематического сборника послужили книги эмблем голландского издателя и гравера Даниэля де Ла Фёя, напечатанные здесь же, в Амстердаме, в 1691 и 1696 гг. Эти собрания эмблем, которые также не были оригинальными⁴⁵, обозначили конец литературного жанра, получившего расцвет в Голландии в XVII в., и одновременно они же заложили фундамент для русской эмблематической традиции. Петр, несомненно, был хорошо с ними знаком и усмотрел в эмблематике прагматическую пользу, используя ее для украшения боевых кораблей русского флота и их названий (см.: [Быкова, Гуревич 1955, 528]). Кроме того, на поверхность выступила и столь подходящая к настроениям и вкусам эпохи готовность и разработанность языка эмблематики для символического выражения государственно-панегирических идей, что использовано уже в оформлении титульного листа «Символов и эмблемат». Петр I предстает в окружении четырех пар больших и малых эмблем, выражающих идеи, которые сопрягаются с образом идеального монарха. Над портретом Петра I — надпись: «Красота и защищение от него»; на эмблеме с изображением солнца, испускающего лучи, — девиз: «Всегда и везде подобен»; на другой навстречу сияющему солнцу летят орлы, образ которых несет идею божественности власти: «Надежда высока государства твоего»; тема войны и мира символически представлена на гравюре, где рука в рыцарских доспехах держит меч и оливковую ветвь: «К обоим готов» и т. д.

Большинство эмблем (708) для «Символов и эмблемат» были взяты из первого сборника де Ла Фёя «Devises et Emblemes anciennes et modernes», 1691 г. («Девизы и эмблемы древние и современные»), а порядок их расположения (по шести эмблем на странице вместо пятнадцати) — из второго сборника «Devises et Emblemes d'Amour», 1696 г. («Девизы и эмблемы любви»). Редактором и переводчиком русской версии де Ла Фёя стал

⁴⁵ О сложных путях перемещения эмблематических мотивов по многочисленным западноевропейским сборникам эмблем см.: [Хишицки 1989, 60—79].

привлеченный Петром I к издательской деятельности протестантский пастор Илья Федорович Копижевский, «духовнаго чина, веры реформатския собору Амстердамскаго кандидат» [Пекарский 1862, I, 521].

Эта многоязычная эмблематическая энциклопедия, вышедшая значительным по тому времени тиражом — 590 экземпляров [Токмаков 1885, 105], приобрела широкую популярность, она была переиздана трижды: в 1719 г., а затем дополненная известным ученым-врачом и масоном Н. М. Максимовичем-Амбодиком новыми эмблемами — в 1788 и 1811 гг. Два последних издания подвели итог плодотворной художественной традиции как в России, так, по существу, и во всей Европе.

Начиная с Петровского времени, эмблематика активно участвует в создании художественной атмосферы XVIII в. Она стала источником художественных средств для выражения и пропаганды новых идей и представлений, вошедших вместе с реформами Петра I в государственную, политическую и общественную жизнь России. Эмблематические формы, мотивы и образы использовались в геральдике, официальных торжествах и фейерверках, триумфальных арках, в архитектуре и внутреннем убранстве помещений, парковой скульптуре, пышном декоре кораблей российского флота, живописи и книжных иллюстрациях, ремеслах, драматургии и одической поэзии. Эмблематика оказала воздействие не только на придворное искусство, но также на искусство народное [Морозов 1974].

С появлением в 1705 г. «Символов и эмблемат» на русском языке начался расцвет эмблематики в России. Однако корни ее — в произведениях Симеона Полоцкого и его последователей. Западноевропейская эмблематическая литература стала известна в Москве задолго до появления «Символов и эмблемат», изданных для русского читателя. В библиотеке Симеона — Сильвестра Медведева имелось несколько эмблематических сборников XVI—XVII вв., в том числе и самые популярные, обошедшие в эпоху барокко всю Европу «Эмблематика» А. Альциата, три книги «Символов и эмблем» И. Камерария, «Полигистор символов» и «Египетская символика» Н. Коссена, куда вошла «Иероглифика» Горapolloна, труды Я. Давида, И. Дрекसेлия, С. Нойгебауэра, Т. Третера и др.⁴⁶

⁴⁶ *Alciatus A. Emblemata*. Frankfurt a. M., 1567 [БМСТ/ин. 1616]; *Camerarius J. Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumptorum centuria una collecta*. Norimberg, 1593 [БМСТ/ин. 1194]; *Idem. Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumptorum centuria altera collecta*. Norimberg, 1595 [БМСТ/ин. 1195]; *Idem. Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum centuria tertia collecta...* Norimberg, 1596 [БМСТ/ин. 1196] (три последние книги объединены под одним переплетом, на переплетном листе рукой Сильвестра Медведева — «Изображение животных»); *Caussin N. Polyhistor symbolicus*.

XLIII.
VIRTUS DIFFI-
CILIS SED FRV-
CTVOSA.



*Ardua vallatur duris sapientia serapis:
 Dulcibus est eadem fructibus illa scacet.*

P

Definitum

11. Эмблема «Добродетель трудна, но плодоносна» из сборника И. Камерария «Символы и эмблемы» (Нюрнберг, 1593). Экз. из библиотеки Симеона Полоцкого [БМСТ / ин. 1194, л. 53].

Именно в правление царя Алексея Михайловича, а не его сына Петра Великого, наблюдается появление русской эмблемы. Тяготение к эмблематике — характерная черта поэзии барокко. В России жанр эмблематической поэзии⁴⁷ ввел Симеон Полоцкий. Впервые на эмблематику как существенный элемент его поэтического стиля обратил внимание английский исследователь А. Хипписли, отметивший, что Симеон использовал эмблематику двумя способами: он или воспроизводил синтетическую словесно-изобразительную структуру эмблемы (надпись, картинка, подпись), либо переводил эмблему целиком в вербальный план, создавая эмблематическое стихотворение [Хипписли 1971, 167—183; 1985, 39—51; 1988, 117—128]. Немецкий славист Б. Уленбрух и голландский Ж. Бедо проанализировали эмблематическую природу отдельных стихотворений Симеона московского периода [Уленбрух 1979, 203—253; Бедо 1983, 53—72]. Б. Уленбрух, кроме того, привлек его эмблематические сочинения как пример, позволяющий продемонстрировать постулируемое им диаметрально противоположное понимание текста у сторонников никоновских реформ и приверженцев старой веры [Уленбрух 1983, 115—127]. Канадский исследователь П. Ролланд обсуждал в своей диссертации влияние эмблемы и надписи на ранние стихи поэта [Ролланд 1978] и рассматривал эмблему как источник визуальных образов в его поэзии [Ролланд 1992, 67—86].

Исследователи, писавшие об эмблематической поэзии Симеона, не могли пройти мимо его впечатляющей поэмы «Орел Российский» (1667), где эмблематика используется как средство глорификации царя, его семьи и страны⁴⁸. Имеющая эмблематическую природу поэма Симеона опирается на символику государственного герба (см. раздел «Государственные идеалы и панегирическая топика»).

Демонстрацией мастерства, следствием виртуозной техники и стремления поразить и удивить является великолепная эмблема из «Орла Рос-

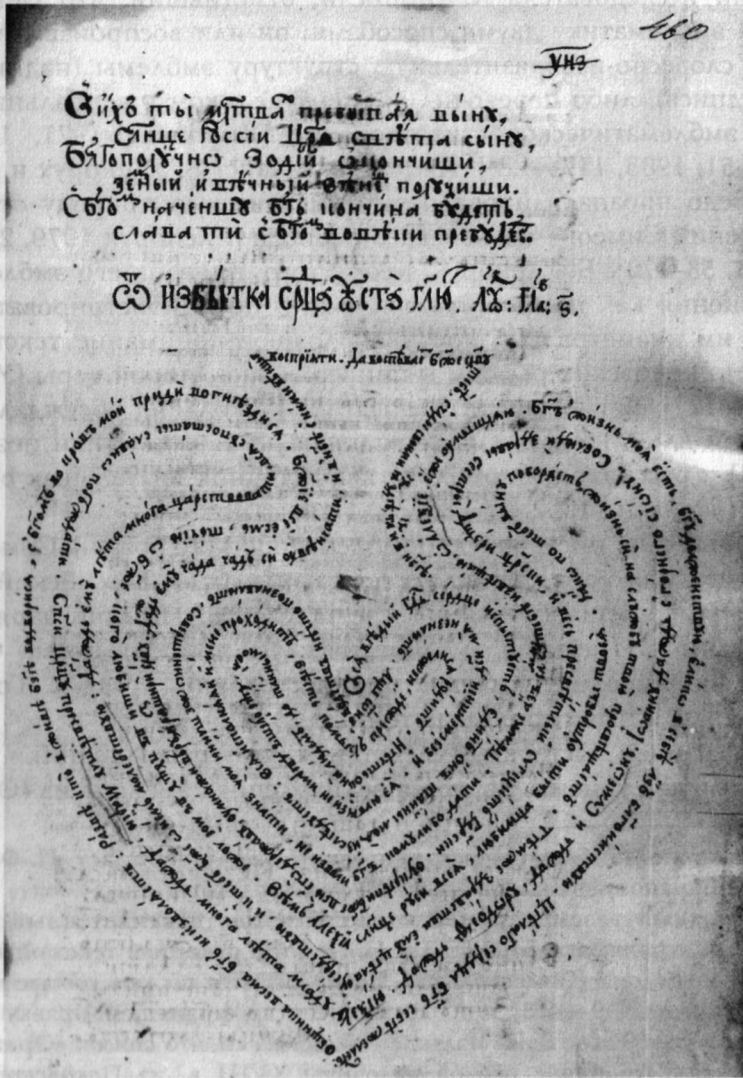
⁴⁷ Выражение «эмблематическая поэзия», как утверждает Н. Ф. Сумцов, ввел Лазарь Баранович [Сумцов 1885, 52].

⁴⁸ Подарочный экземпляр «Орла Российского», переплетенный в темно-красный шелк, хранится в БАН [П I A 1]. По этой рукописи текст опубликован Н. А. Смирновым, см.: [Симеон 1915]. Поэма читается также в составе «Рифмологиона» [Син-287, л. 439—465] и в беловом списке, хранящем правку Симеона [РМСТ-389, л. 56—89 об.]. В. И. Мальшев указал на то, что список «Орла Российского» имеется в сборнике первой половины XVIII в. из Псковского музея-заповедника (под № 54) [Мальшев 1955, 476], однако новейшим описанием [Осипова 1991, 65—67] данная информация не подтверждается.

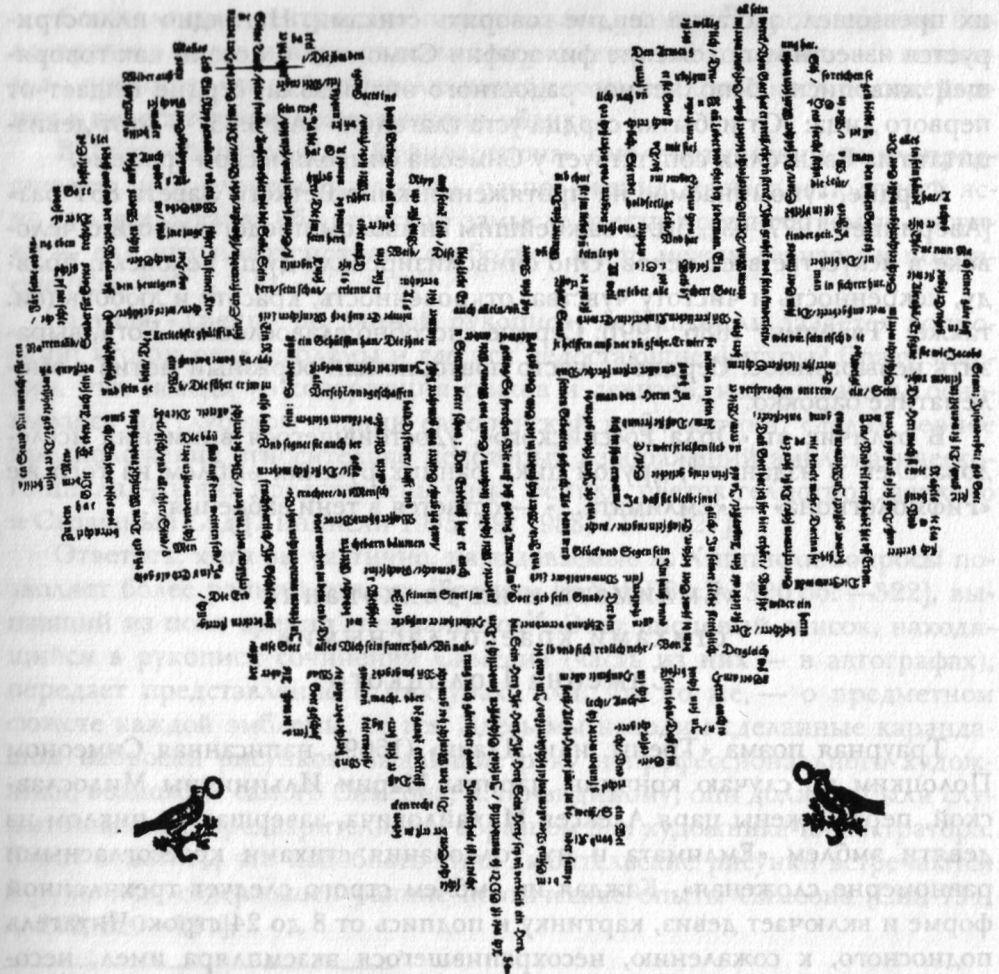
Анализ «Орла Российского» см. в работах: [Еремин 1948, 128, 138—140; Хипписли 1971, 177—179; 1985, 45—48; Уленбрух 1979, 107—115].

electorum symbolorum et parabolarum historicarum stromata XII libris complectens. Parisiis, 1634 [БМСТ / ин. 1578]; *Idem*. De symbolica Aegyptiorum sapientia. Parisiis, 1634 (на об. перепл. л. рукой Медведева: «Символическая мудрость египетская латиногреческая») [БМСТ / ин. 1577]; *David J. Veridicus Christianus*. Antverpiae, 1601 [БМСТ / ин. 1001]; *Drexelius H. Aeternitatis prodromus...* Coloniae Agrippinae, 1633 [БМСТ / ин. 2085]; *Neugebauer S. Selectorum Symbolorum Heroiconum...* Frankfurt a. M., 1619 [БМСТ / ин. 1576]; *Treterus T. Symbolica Vitae Christi Meditatio*. Brunsvbergae, 1612 (на об. перепл. л. рукой Медведева: «Символы жития Христова. Творец Фома Третер») [БМСТ / ин. 1122]. Медведев штудировал книгу; по-видимому, ему принадлежит вышесказанный в текст перевод некоторых девизов. Описание названных изданий см.: [Хипписли 2005].

ийского», хотя она и не следует классической троичности жанра: изви-
 мающиеся стихотворные строки панегирического приветствия царю и
 членам царской семьи складываются в рисунок сердца, заполняя все его
 пространство. Изображение и стихотворение-подпись в эмблеме Симео-
 на слиты воедино [Син-287, л. 460].



12. Симеон Полоцкий. Стихотворение в форме сердца (киноварь) в поэме «Орел Российский» (1667) [Син-287, л. 460].



13. Текст-лабиринт (на немецком языке) в форме сердца «Cor Matrimoniale». Й. Шауделин, Й. Якоб Каутт, Х. Кёлер. Свадебное приветствие. Печатный лист. Тюбинген, 1625 [Адлер, Эрнст 1987, 179, № 115].

Сходные композиции нередки в западноевропейской литературе XVII в. Так, по случаю свадьбы книготорговца с вдовой печатника три мастера из Тюбингена издали в 1625 г. поздравительный лист «Cor Matrimoniale», скомпоновав прозаический текст-лабиринт (на немецком языке) в форме сердца (см.: [Адлер, Эрнст 1988, 179])⁴⁹. Симеон, однако,

⁴⁹ Фигурное стихотворение в форме сердца было составлено на свадьбу короля Швеции Карла XI с принцессой Ульрикой Элеонорой Датской (1680), см.

их превзошел, заставив сердце говорить стихами. Наглядно иллюстрируется известное положение философии Симонида о поэзии как говорящей живописи. Исполненное радостного энтузиазма, сердце вещает от первого лица: «От избытка сердца уста глаголют» (Лк 6:45) — этот девиз-цитата из Евангелия сопутствует у Симеона символической графеме.

Сердце, «упоминаемое на протяжении книг Ветхого Завета 851 раз» [Аверинцев 1977, 63], было важнейшим символом представлений о человеке в искусстве всех веков. Оно символизировало душу человека, правду, искренность и чистоту чувства, откровенность, красоту и любовь (см. также: [Твайнинг 1886, 199]). Сердце способно славословить Бога, выразить невыразимое. Сердце — часто повторяемый образный мотив в эмблематике барокко.

В отличие от «Орла Российского», удостоившегося внимания исследователей и издания⁵⁰, другой цикл ранних русских эмблем из того же «Рифмологиона» — «Емлимата...» — остается в тени забвения⁵¹.

«Емлимата и их толкования стихами краесогласными» Симеона Полоцкого

Траурная поэма «Трены, или Плачи» (1669), написанная Симеоном Полоцким по случаю кончины царицы Марии Ильиничны Милославской, первой жены царя Алексея Михайловича, завершается циклом из девяти эмблем «Емлимата и их толкования стихами краесогласными равномерне сложенная». Каждая из эмблем строго следует трехчленной форме и включает девиз, картинку и подпись от 8 до 24 строк. Читатель подносного, к сожалению, несохранившегося экземпляра имел, несомненно, возможность разглядывать картинки, что подтверждается строкой из четвертой эмблемы: «Краткость, суету здѣ нашу узриши».

[Алфавит 2002, 152]; можно указать также на каллиграмму в комбинации с акростихом, исполненную Патрицио Фаттори в виде сердца (1614) [Алфавит 2002, 115].

⁵⁰ Впрочем, публикация Н. А. Смирнова 1915 г. [Симеон 1915] не исключает необходимости научно-критического издания «Орла Российского».

⁵¹ Ссылаясь на работу В. Кролля 1986 г., где из произведений русской эмблематической литературы упоминается лишь «Орел Российский», П. Котта Рамусино делает заключение, что «эмблематика вошла в русскую литературу почти исключительно в ее геральдическом облачении» [Котта Рамусино 1998, 55]. Такое суждение не выдерживает критики проверкой имеющимися источниками.

Составленное «хитростию пиитического учения»⁵² произведение было вручено царю в виде отдельно переплетенной рукописи — «книжницы», предоставлявшей читателю возможность воспринимать ее содержание в целостности художественного облика.

В белой рукописи «Рифмологиона» эмблематический цикл представлен лишь словесным текстом, расположение девизов и подписей ясно свидетельствует об авторском замысле ввести предполагаемые рисунки — для них предусмотрено свободное место между девизом и подписью [Син-287, л. 511 об. — 515]⁵³.

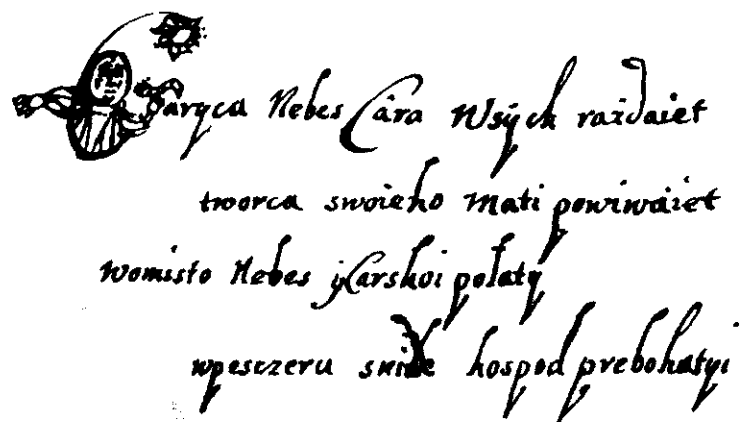
Изучая «Трены» по данной рукописи, А. Хипписли задается вопросами: кто рисовал эмблемы и где эти недостающие фигуры? Сразу заметим, что, исходя из содержания стихов и девизов, исследователь, основываясь на глубоком знании европейской эмблематики, сделал верное предположение относительно некоторых изображений эмблематического цикла — в них представлены часы, феникс, цветок гелиотроп, зеркало и Страшный Суд [Хипписли 1985, 49; 1988, 117—127].

Ответить, хотя бы частично, на задаваемые А. Хипписли вопросы позволяет более ранний список «Тренов» [F.XVII.83, л. 320 об. — 322], выпавший из поля зрения специалистов⁵⁴. Этот писцовый список, находящийся в рукописи сочинений Симеона (часть из них — в автографах), передает представление о пиктурах, или, что то же, — о предметном сюжете каждой эмблемы, ее гер. Здесь мы находим сделанные карандашом наброски рисунков, выдающие руку непрофессионального художника, возможно, самого Симеона, и, по-видимому, они должны были служить макетом, предварительным образцом для художника-иллюстратора. Стоит отметить, что подобного типа любительские рисунки встречаются в рукописи, содержащей ранние поэтические опыты Симеона [Син-731, л. 212, 220—221].

⁵² «...в прошлом, во 177 году написал я... во похвалу святого ея государыни жития и воспоминание вѣчное добродѣтелей ея... книжицу хитростию пиитического учения и вручил тебѣ, великому государю, ради утolenия печали сердца твоего... Пожалуй мене... за тыя моя книжицы художное написание...» [Син-130, л. 184—184 об.]. Текст той же челобитной [F.XVII.83, л. 259 об.].

⁵³ Заглавие эмблематического цикла «Емлимата...» входит составной частью в пространное название «Тренов» [Син-287, л. 467]. Фототипическое воспроизведение цикла по списку из «Рифмологиона» см.: [Хипписли 1988, 117—128].

⁵⁴ Указанный список не учтен также в работе Ж. Бедо [Бедо 1983, 53—72], в издании В. К. Былинина и Л. У. Звонаревой [Симеон 1990], где «Трены» опубликованы в урезанном и препарированном виде: опущены сопровождающие «плачи» строфы «утешений» и заключительный эмблематический цикл. Утверждение, что «Рифмологион» содержит единственно дошедший до нас список «Френов» [Гребенюк 1982, 292], не соответствует действительности.



14. Рисунок в рукописи, содержащей произведения Симеона Полоцкого [Син-731, л. 212].

Цикл «Емлимата» пронизан открытыми эмблематическими мотивами: здесь повторяется излюбленная барочной эмблематикой символика сердца, а также зеркало, часы песочные и солнечные, гелиотроп, цветок, трава, феникс, солнце и луна, череп и кости, — все эти образы взяты в готовом виде из репертуара барочной эмблематики.

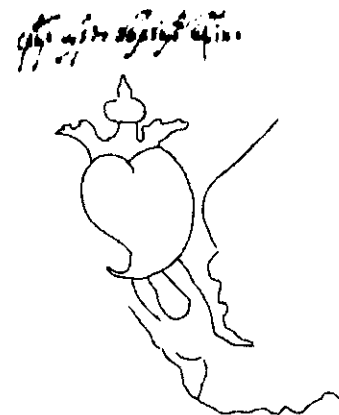
Девиз первой эмблемы, открывающей цикл, — «Сердце царево в руцѣ Божии»⁵⁵. Этот образный мотив («Сердце царево в руцѣ Божией») основан на цитате, восходящей к Притчам Соломона (21:1): «Яко же устремление водное, тако и сердце царево в руцѣ Божии. И амо же аще въскощет обратити, тамо уклонит е» (Острожская Библия, 1581; Библия. М., 1663). Отсеченная от контекста Притч Соломона в форме завершеного в своей целостности изречения, цитата «Сердце царево в руцѣ Божией», оторвавшись от древа Священного Писания, привилась в западноевропейской эмблематике, откуда вошла в XVII в. в русскую литературу.

На рисунке изображена простертая из клубящегося облака рука (что должно знаменовать Провидение), поддерживающая коронованное сердце снизу, — в таком изображении можно усмотреть также влияние библейского стиха, следующего за интересующей нас цитатой: «Господь ввешивает сердца» (Притч 21:2).

Под картинкой — развернутая эпиграмматическая подпись:

Древнии мудрцы царя знаменаху
Во златом вѣнцѣ сердце прописаху.

⁵⁵ Отметим, что форма «Божии» у Симеона соответствует написанию Острожской Библии.



15. Карандашный набросок рисунка к эмблеме «Сердце царево в руцѣ Божии» из цикла Симеона Полоцкого «Емлимата...» [F.XVII.83, л. 320 об.].

Прорись на основе фотографии.

Зане что сердце есть тѣлу своему
Тоже дѣйствует царь царствию всему.
О царском паки сердцѣ то вѣстимо,
Яко рукою Бога есть держимо.
Рука Божая вся в нем исправляет,
Амо же хочет милость обращает.
Вѣнец на сердцѣ побѣдившем страсти
И плоть духовнѣи подчинившем власти.
То бо царское истинное дѣло,
Еже Алексий царь соблюди цѣло.
Едину еще нужда побѣдити,
Плачь да изволих зѣлныи утолити.
В руцѣ Божии печаль не бывает,
Но в нем утѣха вѣчно пребывает.
Аще же сердцем жену мощно звати,
Се царско сердце Бог изволил взяти —
Марию, сирѣчь свѣтлую царицу,
Гдѣ души правых во свою десницу,
Тако ей вѣнец вѣчности от Бога,
Здѣ в вѣнцѣ, царю, живи лѣта многа,
Вся побѣждая противныя враги,
Потом и в небѣ стяжи вѣнец драгии
[F.XVII.83, л. 320 об.]⁵⁶

⁵⁶ Здесь и далее девизы и эмблематические подписи из цикла «Емлимата...» приводятся полностью по указанной рукописи. В тексте имеются незначительные разночтения со списком из «Рифмологиона» [Син-287, л. 511 об.].



*Regum corda manu Deo omnipotente gubernat,
Ut mundum auxilio consilioque juvent.*



16. Эмблема «Сердце царя в руке Бога» из сборника Г. Ролленхагена «*Selectorum emblematum centuria secunda*» (Utrecht, 1613). Экземпляр РГБ.

Данный пример демонстрирует поэтическое мышление Симеона Полюцкого посредством готовой эмблемы. А. Хипписли указал на тесную связь приведенной эмблемы Симеона с эмблемой № 46 из сборника Г. Ролленхагена «*Nucleus emblematum selectissimorum*» (1611) [Хипписли 1988, 120]. Не только девиз «Сердце царево в руцѣ Божией» точно соответствует латинскому тексту надписи у Г. Ролленхагена «*In manu Dei cor regis*». Практически совпадают основные элементы изобразительной части эмблем: левой рукой Бог держит увенчанное короной сердце.

Библейские сентенции и мотивы, подвергаясь эмблематической обработке, свободно истолковываются. Цитата «Сердце царево в руцѣ Божией» открывает путь для множественности интерпретаций. В сборнике Ролленхагена подпись-двустишие, продолжая экспликацию созданного образа, раскрывает общий религиозно-философский смысл эмблемы:

*Regum corda manu Deus omnipotente gubernat,
Ut mundum auxilio consilioque juvent*

[Ролленхаген 1613, № 46].

(Перевод: Бог рукой всемогущей направляет сердца царей,
Чтобы они помогали миру делом и советом.)

Симеон придал той же эмблеме ситуативное истолкование. В поле семантической игры вовлекаются разнообразные метафорические реализации образов сердца и венца: сердце на золотом венце знаменует царя; царь для царства — то же, что сердце для тела; рука Бога, держащая сердце царя, все в нем исправляет, направляя на милость; сердце, победившее страсти и подчинившее своей духовной власти плоть, достойно венца. Все эти значения потребовались поэту для того, чтобы почтить добродетели царя Алексея Михайловича, которому предстоит одержать еще одну духовную победу — утолить «плач zelный» о почившей супруге. Поэт прибегает к помощи эмблемы, чтобы утешить царя в его горе: сердце царя, держимое рукою Бога, избавлено от печалей. Есть и другой образный смысл, изливаемый эмблемой: выдержанное в поэтике консептизма уподобление жены царя сердцу ведет к созданию аллегорического образа: Мария — «светлая царица» — и есть «царское сердце», покоящееся в Божией деснице вместе с душами праведных на небесах и увенчанное «венцом вечности». Рассмотренная эмблема проявляет характерные для данного жанра свойства: выстраивая вертикальный план мира с восхождением от низшего к высшему, она возводит предметный образ ко всеобщим значениям и смыслам.

Девиз следующей эмблемы в цикле Симеона — «Умирает да живит». На рисунке — птица на жертвеннике. Возрождающейся из пепла птице Феникс в стихотворении-подписи уподобляется покойная царица: «...паки встанет Мариа во время обща всех воскресения». Использованный Симеоном мотив принадлежит к часто повторяющимся в эмблематике (см.: [Хенкель 1978, стб. 794—796]), присутствует он и в имевшемся под рукой у поэта сборнике И. Камерария [БМСТ / ин. 1196, № 100], где изображение сгорающей в пламени птицы Феникс также связано с идеей воскрешения; подпись гласит: «*Ex se ipsa nascens, ex reparabilis ales, / Quae exoniens moritur, quae moriens oritur*» («Птица, рождающаяся от са-

мой себя, способная восстанавливаться из самой себя, / которая, возрождаясь, умирает и, умирая, возрождается»). Девиз эмблемы, как и у Симеона, сопрягает в стиле концептизма противоположности: «Жизнь для меня есть смерть» («Vita mihi mors est»). Подпись у Симеона уподобляет царицу Марию финиксу:

Иже пернатых роды изслѣдует,
 Едина числом Финикса вѣствуют
 В мирѣ сем быти. Сей егда бывает
 Близ смерти, тогда цвѣты собирает
 Благовонныя и вѣтви от древес
 Кладет во гнѣздѣ сущим близу небес,
 Та лучми солнца прежде изсыхают,
 Потом с Финиксом купно согаряют.
 Остает пепел, с того ся раждает
 Червь, иже в малѣ Финиксом бывает.

Сему подобна царица Мариа,
 Сбира бо цвѣты дѣл благих всякия
 В гнѣздо сердца си и аки сгаряет,
 Егда ся в пепел тѣлом прелагает.
 С его же паки востанет Мариа
 Во время обща всѣх воскресения.
 Не к тому паки тѣлом умирати,
 Но вѣчно с Богом в небѣ пребывати.

В третьей эмблеме перед нами вновь излюбленный барочной эмблематикой образ: девизу «Выну горит» соответствует рисунок сердца. Теперь оно символизирует, как ясно из подписи, неугасающую даже со смертью пламенную любовь царицы к Творцу, которая, соединившись с «огнем небесным», согревает оставшихся на земле. Поэт уподобил сердце камню асбесту, обладающему свойством гореть неугасимо (греч. *ἄσβεστος* — неугасимый; в наши дни тем же словом называется огнестойкий минерал). Возможно, сведения об «авестоне камне» Симеон почерпнул из труда Исидора Севильского «Etimologie» (кн. XVI, гл. IV), где говорится: «Eo quod accensus semel, nunquam extinguitur» («Если однажды зажжен, никогда не угаснет»). В библиотеке Симеона имелась также книга Ансельма Боэция де Бодта (Anselmus Boetius de Boodt) «История гемм и камней» (Lugduni Batavorum, 1636), где есть краткое упоминание о том, что пропуск буквы «с» в названии камня ведет начало от Альберта Великого: «Albertus Magnus vocabulum corrumpit, et abeston inde facit» («Альберт Великий название испортил и после того пишется абестон»). У Симеона находим именно такую форму [Хипписли 1988, 121]:

Авестон камень аще запалится,
 То никогда же ничим угасится.
 Но выну горит, свѣтит, согрѣвает,
 За что у людей прецѣнен бывает.

Сердце Марии ему подобися,
 Огнем бо любве к Богу запалися
 От версты юны, нѣсть же угашенно,
 Аще и в темном гробѣ положенно.
 Огнь бо небесный с душею спряжесе,
 И в небо с нею купно пренесеся.
 Горит и свѣтит, а нас согрѣвает,
 Молитвами бо царству помагает.

В четвертой эмблеме под девизом «ЕСМ СЕ», особо выделенном крупным написанием, изображены песочные и солнечные часы. Оба образа обозначают в эмблематике летучесть, безвозвратность времени и краткость жизни [Хенкель 1978, стб. 1343]. И, соответственно, в стихотворении-подписи развивается барочная тема бренности человеческой плоти и скоротечности жизни, осмысляемая в духе лозунга «memento mori». Разрушительному действию времени, обращающему земное житие в сень и прах, противопоставлена вечность небесной жизни.

Особо отметим, что А. Хипписли, работавший со списком «Емлимат» по рукописи «Рифмологиона», в которой отсутствуют девиз и изображение, совершенно точно установил не только содержание предполагавшейся картинки, но и текст девиза. Он обнаружил в книге Якоба Типотия (Jacobus Typotius) «Symbola divina et humana», vol. 3 (Pragae, 1603) аналогичную эмблему венецианского дожа Антония Тривисано, соединяющую изображение песочных и солнечных часов, под девизом «Sumus» («Мы есмь»). Эмблематистами эти образы всегда использовались по отдельности, вместе они присутствуют лишь у Я. Типотия. По аналогии с девизом на эмблеме венецианского дожа «Sumus» («Мы есмь») А. Хипписли точно определил, что присутствующие в подписи к эмблеме Симеона слова «ЕСМ СЕ» и есть ее девиз. Догадка ученого нашла полное подтверждение в цитируемом нами списке «Емлимат», где имеется именно указанная надпись:

Вѣк чловѣчск мѣрится часами,
 Песком, сѣнию, часы паки сами
 Мѣрягься, яко в сем зрацѣ видиши
 Краткость, суету здѣ нашу узриши:
 Вѣк, яко един час, скоро утѣкает,
 Прах семы и сѣнь всяк то да познает.

Зна то Мариа, ЕСМ СЕ глаголаше,
Съшь и прах смертный все житие наше.
Тѣм же от праха в небо преселися
Из съши во свѣт вѣчны водворися.

Пятая эмблема, девиз которой «Поминай послѣдняя и во вѣки не согрѣшиши», связана с характерной для барокко темой «четырех последних вещей» (смерть, Страшный Суд, ад, небо). На рисунке в овале слева череп и кости символизируют смерть, справа — царь ада Сатана в пламени геенны огненной. Таким образом, подтверждается предположение А. Хипписли о том, что на картинке в какой-то форме должны быть представлены «смерть, Суд, ад и небо», но предложенная им в качестве прототипа эмблема из сборника Ролленхагена «Nucleus emblematicum selectissimorum» (1611) с изображением скелета, сидящего с поднятыми руками в чаше, которую держит простертая из клубящегося облака рука [Хипписли 1988, 121], не совпадает с рисунком в рукописи Симеона. Кроме русской иконописи, изображение адского огня можно видеть также в эмблематике, например, у Иоанна Самбука (J. Sambucus. Emblemata. Antverpiae, 1566, 74). Тема «четырех последних вещей» служит в подписи Симеона прославлению царицы и поучению читателя:

Кто послѣдняя сия поминает
Смерть, Суд, Ад, Небо, той не согрѣшает.
Грѣхом во вѣки аще же случитъся
Согрѣшити, то скоро умилитъся
И прощение получает себѣ
Очистив же ся, бывает на небѣ.

Присно во умѣ содержаше сия,
Тѣм не согрѣши во вѣки Мариа
Аще на время сгрѣшити случися,
Абие грѣх той слезами омыся.
Чиста же сущи, в чистом живет небѣ,
За слезы радость прияла есть себѣ.

В шестой эмблеме нарисована рука, бросающая монету в чашу подаяния. Девиз «Еже дах, то стяжах» имеет форму оксюморона (как в эмблеме № 2) и паронима — это излюбленные риторические фигуры поэта. В стихотворной подписи прославляется щедрость покойной царицы. Данная эмблема, как полагает А. Хипписли, является собственным изобретением Симеона. Можно отметить, однако, что мотив подаяния милостыни как один из элементов изображения присутствует в эмблеме

из сборника того же Иоанна Самбука, имеющей посвящение благородному барону «Ad generosum D. Casparum Pruymer» (S. 216). В соответствии с девизом «Pietas in amore fideli» («Благочестие в преданной любви») и общим смыслом эмблемы, утверждающим христианские добродетели, на картинке представлены две персоны, одна из них кладет милостыню в чашу, протянутую стоящим на коленях. Подпись в эмблеме Симеона раскрывает содержание девиза-оксюморона:

Добрая лихва есть нищим даяти
Церквям, всѣм скудным злато расточати.
То ся на небо токмо пресылает,
Что скудным даст ся во вѣк пребывает.

Вѣдѣ то добрѣ Мариа царица,
Не преста ея даяти десница,
Что даде нищим, обрѣте на небѣ,
Тако всяк стяжи сокровище тебѣ.

В седьмой эмблеме поэт соотносит с царицей Марией Ильиничной солнечный цветок гелиотроп — символ Девы Марии, основывая свое уподобление на омонимической ассоциации имен. Кроме того, Симеон включил также лунный цветок — селенотроп (от греч. *σελήνη* — луна, *τροπή* — поворот). На рисунке изображены цветы, трава, Солнце и Луна; светила имеют облик человеческого лица, т. е. выступают в согласии с подписью, как персонификации: «Христос есть Солнце, Луна есть Мария». Соединение символов порождает в последней строке подписи замечательный образ процветающей в небесах царицы:

Илиотропос солнцу послѣдует,
Селенотропос по лунѣ шествует.
Христос есть солнце, луна есть Мариа.
Наша царица бѣ, что цвѣты сия
В житии своем, ибо подражаше
Солнцу и лунѣ донде же живяше.
Очеса ея выну к Христу бяху,
Мысли Марию всегда почитаху,
Того днесь дѣля с Христом пребывает
И с Мариєю в небѣ процвѣтает.

Эмблематика предоставляла поэту чрезвычайно широкие возможности для разработки темы. Гелиотроп, тянущийся к солнцу, обозначает в ней подражание Христу [Хенкель 1978, стб. 311, 312]. По наблюдениям А. Хипписли, в книге Камерария «Symbola et emblemata» (Noriberegae.

1593) эмблема под № 72 с девизом «Semper ad ortum» («Всегда к восходу») изображает гелиотроп, обращенный к солнцу. В сопроводительном тексте — цитата из Лактанция (ок. 250 — ок. 325) о том, что христианин, сосредоточивший свои взоры на Боге — истинном Солнце, непременно благополучно достигнет небес. Это и есть тема эмблемы Симеона. Ей соответствует как девиз «Послѣдую и зрю к вѣчности»⁵⁷, так и подпись, разъясняющая: «очеса» покойной царицы всегда были обращены к Христу-Солнцу и Луне-Богородице.

У Камерария имеется еще один вариант той же эмблемы, заимствованный, возможно, из первого протестантского сборника религиозных эмблем Клавдия Парадина (Claude Paradinus) «Devises heroïques» (Lyon, 1551), где в истолковании к изображению солнечного цветка сказано, что образ этот усвоила себе Маргарита Наваррская в качестве собственной эмблемы. Возможно также, что Симеон нашел такую эмблему в принадлежавшем ему экземпляре риторики Георга Бекхера (G. Beckherus) «Orator extemporaneous...» (Amstelodami, 1650) [БМСТ/ин. 2137], где она упоминается как эмблема Изабеллы, королевы Арагонской [Хипписли 2005, 188].

А. Хипписли обратил внимание и на то, что существование такого цветка, как селенотроп, включенного Симеоном в эмблему, не подтверждается античными и средневековыми трудами по натуральной истории. Однако Плиний в своей «Естественной истории» описывает селенит — камень, отражающий свет луны во всех фазах ее передвижения. Образ лунного камня неоднократно цитировался эмблематистами. Возможно, Симеон видел эти книги, но, вероятнее всего, узнал о селените либо из упомянутого труда Боэция де Боодта «История гемм и камней», где приведено довольно пространное описание камня, либо из имевшегося у него издания «Bibliotheca mundi» Винсента из Бове (Duaci, 1624); в его первом томе («Зерцало природы») под заглавием «О селените и сиртите» («De Selenite atque syrtite») читается четверостишие, приравнивающее селенит растению (см. подробнее: [Хипписли 1988, 121—122]).

Восьмая эмблема в цикле «Емлимата» (пронумерована в рукописи как девятая) основана на излюбленном в искусстве барокко образе зеркала. Ее девиз — «Видь, что еси». Пером и чернилами нарисован профиль мужчины, взирающего на череп и кости (ср.: [Хипписли 1988, 122]). В стихотворении-подписи метафорическое «зеркало правды» предвозвещает судьбу человека, напоминая о неизбежности смерти:

⁵⁷ Представляя содержание «Венца веры» (1670) через флористическую символику, Симеон использовал эмблематическое значение гелиотропа: «Узриши гелиотропий истинному Солнцу подражати учащий» [Син 285, л. 3].

В зеркало правды кто выну смотрит,
Мертвенна себе быти добръ знает.
Сицево себѣ царица Мария
Предпоставляше, а не стекляныя.
Видѣ смерть выну тѣм же невреденна
Аще косою ея посѣченна.
Умертви плоть си прежде часа смертна,
Тѣм же во смерти явися безсмертна.
Смертию сконча мертвость тѣлесную,
Духом восприяв вѣчность небесную.

Девятая, завершающая эмблема (пронумерована как десятая) — апофеоз цикла. Смерть побеждена огнем любви и добродетелями царицы Марии — «с свѣтили небес дух ея вселися», поэтому девиз гласит: «Сими побѣдих». Карандашный набросок изображает зверя с человеческим лицом, что соотносится с символической образностью подписи, где хищная смерть уподобляется льву. Как лев боится огня, так смерть страшится добродетели:

Лев вся силою звѣры превьжшает,
Его же хочет на снѣдь си хищает,
Но естественнѣ огня он боится,
От лва человек огнем обранится.
Лвови возможно смерть есть прировняти,
Вся бо обыче в снѣдь си похищати.
Огнь любве ону удобѣ побѣждает,
Аще свѣтила доброт возжигает.
Добродѣтелей Мариа свѣтила
Всѣх огнем любве в себѣ распалила.
Тѣми смертная лютость побѣдися,
С свѣтилы небес дух ея вселися.

Бегущего от горящего факела льва можно видеть на эмблеме № 9 с девизом «Magnos vana fugant» («Незначительные вещи обращают больших в бегство») из второго тома «Символов и эмблемат» (1595) Камерария. Однако надпись у Симеона «Сими побѣдих», как и истолкование эмблемы, от Камерария не зависят (см. подробнее: [Хипписли 1988, 123]).

Эмблематика служила поэту источником вдохновения, он черпал из нее подходящие к случаю формы и образы подобно тому, как это делали его современники и предшественники, обращавшиеся к накопленному за многие века фонду мировой культуры. Установление связи эмблематических мотивов Симеона с источниками призвано продемонстрировать рождение жанра русской эмблематической поэзии, состоявшееся

при участии западноевропейского художественного наследия. Свободно оперируя обширными знаниями эмблематической литературы, используя ее как образец, Симеон создал оригинальное произведение, в котором высказал свои собственные мысли, прямо обращаясь к овдовевшему царю со словами утешения. Можно сожалеть, что подносной экземпляр «Емлимат», исполненный, вероятно, придворным художником, не сохранился. Поэтому ключевое значение для понимания произведения в его целостности имеет рукопись «Емлимат» с набросками эмблематических рисунков, передающая представление о том, как выглядели первые русские эмблемы.

Эмблематическими стихами открываются «Псалтирь рифмотворная» (1680) Симеона и книги его проповедей «Обед душевный» (1681), «Вечеря душевная» (1683). Благодаря этим изданиям уже не только двор, но и значительно более широкие круги русских читателей впервые познакомились с новым видом творчества. Гравюры в книгах, вышедших из Верхней типографии Симеона Полоцкого, выполнены, как известно, выдающимися мастерами — гравером Оружейной палаты Афанасием Трухменским по рисункам придворного художника Симона Ушакова, с которым поэт тесно сотрудничал⁵⁸.

К эмблематическому жанру приложил руку и Сильвестр Медведев. Незадолго до падения царевны Софьи Ф. Шакловитый, глава Стрелецкого приказа, заказал изготовить ее парадные портреты в России и Голландии⁵⁹, предназначавшиеся для предполагавшейся коронации. Из показаний Медведева, передающего слова Ф. Шакловитого, следует, что портреты должны были служить распространению славы «великой государыни» в «Московском государстве» и «в иных государствах». Направляя через дьяка Андрея Винууса заказ в Голландию, Ф. Шакловитый приложил в качестве образца западноевропейскую гравюру с изображением императора: «...у цесаря де Римского семь курфистров в орлах, и вместо де семи курфистров велел подписать семь даров, сиречь добродетелей, ей, великой государыне». При посредничестве амстердамского губернатора и покровителя искусств Николааса Витсена, известного в России еще со времени его поездки в Москву в составе голландского посольства к царю Алексею Михайловичу (1664—1665), а впоследствии

⁵⁸ Результатом творческого сотрудничества Симеона Полоцкого с Симоном Ушаковым явился трактат об иконографии «Слово к люботщательному иконного писания»; текст опубликован [Слово 1874, 22—24]. Список «Слова» имеется в рукописи, содержащей сочинения Симеона Полоцкого [Син-130, л. 218 об. — 223].

⁵⁹ Об истории их создания см.: [Алексеева 1976, 240—249].

поддерживавшего контакты с Петром I, заказ был выполнен и прислан в Москву «за заморскою печатью» [Розыскные дела 1884, 596—597, 655].

На портрете, гравированном около 1688 г. известным голландским мастером из Амстердама Авраамом Блотелингом (1640—1690), в точности исполнена предложенная русским заказчиком программа. Регентша при царях Иване и Петре изображена в иконографии «Титулярника» (1672) как венчанная особа — в царской короне, со всеми атрибутами власти. Она именована пышным титулом «державнейшей» великой государыней, «всая Великия и Малыя, и Белья России самодержицей». Полное наименование занимает три строки латинского текста в овале, обрамляющем изображение Софьи. Художник окружил ее семью медальонами с аллегорическими фигурами, расшифрованными в надписях как семь добродетелей правительницы: «Разум», «Благочестие», «Щедрота», «Великодушие», «Целомудрие», «Правда», «Надежда Божественная». Все эти понятия персонифицированы женскими образами, за исключением «Разума», представленного эмблематическим мотивом руки с горящей свечой. Под изображением — стихотворная подпись на латинском языке из 24 строк, расположенная двумя столбцами. Попутно заметим, что такой тип эмблематических многофигурных композиций был хорошо известен в польской панегирической литературе XVII в. (см.: [Бухвальд-Пельцова 1981, 47]).

По просьбе Ф. Шакловитого Сильвестр Медведев перевел латинскую стихотворную подпись на «словенский» язык⁶⁰ для гравюры, выполненной с оригинала Блотелинга, по-видимому, мастером из Чернигова — Леонтием Тарасевичем (1689), печатавшим на дворе Шакловитого⁶¹. Подобная практика создания русской версии латинского памятника существовала при дворе отца Софьи — царя Алексея Михайловича, когда присланная в 1674 г. из Вены пышно украшенная рукопись «Родословие... великих московских князей» (1673) Л. Хурелича была скопирована полностью, а текст переведен, включая латинские стихи (1675).

Кроме того, Медведев и сам написал стихи к портрету Софьи для барочно-эмблематической гравюры, созданной тем же Тарасевичем явно под вдохновляющим воздействием Блотелинга (воспроизведены те же элементы композиции, но уже на фоне государственного герба — двуглавого орла). Стихи, выгравированные в картуше под изображением, расположены двумя столбцами по четверостишию слева и справа:

⁶⁰ Текст подписи см.: [Панченко 1970, 201—202].

⁶¹ Сохранилась лишь копия, выполненная в 1777 г. учеником Академии художеств А. Афанасьевым.

Мудростию от Бога свыше наполненна
Благочестия, Девства венцем украшенна,
Милость, Правосудие истинное деет,
Крепость со Кротостию дивную имеет.

Сими себе Святыми дары прославила,
И царство, аки седми столпы, укрепила.
Сими по всей есть ныне Вселенной славима,
Иже и в предидущий век будет блажима⁶².

Ярким памятником русской эмблематической поэзии раннего Нового времени является исполненное в стиле барокко свадебное приветствие Кариона Истомина, сочетающее искусство слова и изображения.

«Книга Любви знак в честен брак» Кариона Истомина

27 января 1689 г. молодой царь Петр Алексеевич, будущий Петр Великий, сочетался браком с дочерью боярина Федора Лопухина Евдокией (1669—1731). А через три дня — 30 января — поэт Карион Истомин увековечил это событие в свадебном приветствии — эпиталаме «Книга Любви знак в честен брак»⁶³. Определение «честен брак» в названии связано с тем, что в системе этики браку принадлежит *честь*; в каноническом тексте Нового Завета можно прочитать: «Брак у всех да будет *честен*» (Евр 13:4). Есть у данного определения и еще одно значение, подтверждаемое содержанием эпиталамы и контекстом таких документов, как «Чин свадебный»: «*брак честен*» — свадьба, свадебный пир, свадебное торжество. О бракосочетании отца Петра царя Алексея Михайловича с Марией Ильиничной Милославской в «Чине свадебном» (1648) говорится, что после угощения «многое время перед государем пѣли его государевы пѣвчие диаки строчные и демественные стихи из владычных праздников и ис триодей. И бысть *брак честен и пирование велие*» [Др-24, л. 54]. Свадебный чин, составленный для царя, сочетавшегося вторым браком с Натальей Кирилловной Нарышкиной (1671), описывает церемонию с использованием той же традиционно-риторической формулы: «И бысть брак честен и торжество велие» [Др-29, л. 38—38 об.].

⁶² Цит. по: [Алексеева 1976, 242], здесь же установлена принадлежность стихов перу Медведева.

⁶³ Примечательно, что в первоначальном тексте «Приветства брачного» Сильвестра Медведева [Дурново 1912, 21] также присутствовало понятие «брак честен», которое поэт заменил на «брак царский».

монию с использованием той же традиционно-риторической формулы: «И бысть брак честен и торжество велие» [Др-29, л. 38—38 об.].

Называя сочинение «Книгой Любви знак...», поэт выражает свои чувства по отношению к высоким адресатам. Произведение Кариона Истомина находит себе место среди окказиональной поэзии в ряду свадебных поздравлений. Предшественники Кариона в этом жанре в русской поэзии — Симеон Полоцкий и Сильвестр Медведев, а в XVIII в. брачные оды писал М. В. Ломоносов. Карион Истомин поднес эпиталаму высокому адресату в виде великолепно оформленной и переплетенной в шелк рукописи, продолжив тем самым традицию парадных «книжиц», которую культивировал Симеон Полоцкий.

Самая характерная черта поэтики этого произведения — эмблематичность⁶⁴. Цена эмблематику как такой символично-аллегорический способ выражения, с которым связана особая зрелищная наглядность поэтического текста, Карион Истомин выстраивает один за другим несколько ярусов из эмблем.

Эмблематическая эпиталама демонстрирует синтез старого и нового, средневековых традиций и барочных влияний, связанных с усвоением западноевропейского художественного опыта как в области литературы, так и изобразительного искусства.

Произведение словно распадается, дробится на части, однако может быть осмыслено лишь в единстве всех составляющих. Оно дает наглядное представление о художественной специфике понятия целостности в эпоху барокко. Эмблемы тематически объединены в цикл, который условно назовем поэмой.

«Книга Любви знак...» тесно связана с придворной жизнью и придворной эстетикой своего времени, ее отличает тонко продуманная церемониальная обрядность. Совершаемое «по чину» событие введено в круг сакрально-политической обрядности и помещено в контекст вечности. Временные и пространственные координаты заданы уже в самом начале — в парадной миниатюре, написанной в изысканной манере и помещенной на оборотной стороне титульного листа. В центре — изображение новобрачных. Придворный художник-миниатюрист представил их в церемониально-стилизованной позе: фигуры Петра и Евдокии развернуты друг к другу и в то же время к зрителю⁶⁵. Царь — в торжест-

⁶⁴ На эмблематическую природу «Книги Любви знак...» впервые указано в [Сазонова 1989].

⁶⁵ В надгробном иконостасе царицы Е. Ф. Лопухиной была представлена икона, написанная в июне 1689 г., возможно, по случаю свадьбы, с изображением новобрачных.

венном облачении и с атрибутами власти: на Петре — шапка Мономаха, на груди — крест, в левой руке — держава, в правой — скипетр. Евдокия — в короне и платье, расшитом изумрудами и рубинами. Художник прекрасно владел техникой миниатюры. Ювелирную законченность его живописи придает золотистый орнамент на праздничных одеждах новобрачных. Изображение находится на грани портрета и иконы и напоминает парсуну.

Создание книги совпало с периодом бурного становления в России нового вида искусства — светского парадного портрета, интерес к которому в придворной среде был огромным [Мордвинова 1984, 9—35]. В «Книге Любви знак...» находим один из первых таких портретов, выполненный в жанре миниатюры, и одно из ранних прижизненных изображений Петра. Лица новобрачных написаны в той «световидной» и «живоподобной» манере, которую пропагандировала в России новая школа живописи, возглавляемая художниками Оружейной палаты Московского Кремля Иосифом Владимировым и Симоном Ушаковым. По словам Иосифа Владимировича, «егда изящне написанный образ состоится, таковий... по взору познавается, чий он есть». В кругу изографов, обслуживавших царский двор, было распространено представление, что образы царей, исполненные в «премудром же живописании», то есть в традициях нового европейского письма, достойны почитания и признания, поскольку «такими живописными вещьми во странах велию хвалу своим государям воздают и землям своим не малу честь приносят» (цит. по: [Овчинникова 1964, 57, 46]). Действуя в согласии с рекомендациями писать «персону человеческую» так, как изограф видит красоту людей «очима своима», миниатюрист «Книги Любви знак...» и изобразил новобрачных. На парадном портрете «Книги Любви знак...» «персоны человеческие» представлены «светло и румяно, тенно и живоподобне».

Земной план соотнесен с небесным: жениха и невесту благословляют их патроны — святая Евдокия и апостол Петр, расположившиеся на клубящемся облаке рядом с Христом и Богородицей. Между земными и небесными правителями происходит обмен репликами, сделана попытка зримого (графического) изображения звучащего слова. Как бы исходящие из уст небожителей, спускаются вниз изогнутыми строками в виде ленточек их сентенции, вверх устремляются ответные речи царя и царицы. Миниатюра окаймлена тонкими двойными линейными рамками, внешняя — киноарная, внутренняя — черная. В рамку вписаны стихи. Петра представляет двустишие:

ем апостола Петра и преподобной Евдокии: фигуры обращены друг к другу, ситуацию освящает присутствие в клубящихся облаках Христа (собрание ГИМ).

Петр Алексеевич царь людем любезен,
Бог и в супружествѣ даст живот полезен
[Карион 1989, л. 1 об.].

Образу Евдокии сопутствуют стихи:

Евдокия царица в вѣкъ Феодоровна
да живет с царем в любви Богу словна⁶⁶
[Там же].

Евангельская цитата над миниатюрой: «Брак бысть в Канѣ Галилейстѣй и бѣ Мати Исусова ту. Зван же бысть Исус и ученицы его на брак. Иоани, 2» [Там же] — своего рода девиз, вместе со стихотворением-подписью в рамке миниатюры делают очевидным тот факт, что перед нами эмблема с характерной для нее трехчастной конструкцией и символично-аллегорическими связями между ее членами и вертикальным планом с переходом от низшего к высшему. Выступая как осуществление принципа барочного остроумия (*acumen*), эмблема сопрягает в образном единстве брак в Кане Галилейской и свадьбу Петра⁶⁷, выражая важную для понимания «Книги Любви знак...» идею: история отражается в мифе, миф в истории. Событие из жизни царской семьи возводится в ранг исторически значимого явления уподоблением его евангельскому — свадьбе, знаменательной тем, что Христос освятил ее своим присутствием и явил здесь свое первое чудо, обратив воду в вино.

Проецируя настоящее в мифологическую древность и мифологическую древность в настоящее, Карион Истомин подчеркивает вселенский

⁶⁶ Заметим попутно, что в том же году Карион Истомин написал Евдокии Федоровне поздравление в день ее рождения «на торжественную память святая преподобномученицы Евдокии»; как это свойственно тезоименному притветствию, поэт уподобил царицу святой, а также назвал ее «супругой желанной» «царя велика Петра» (4 августа 1689) [Чуд-302, л. 137].

⁶⁷ Вызывает недоумение следующее суждение: «Тот факт, что Карион не усвоил эмблематику как таковую, доказывает и Книга любви знак в честен брак» [Колта Рамусино 1998, 54]. Исследователь признает за барочной эмблемой лишь символизм, отказывая ей в таком фундаментальном принципе, свойственном искусству барокко, как аллегоризация. Напомним, что в сознании того времени не существовало такого противопоставления. В старой риторической традиции нет «чистой» аллегии, а есть та или иная степень внутреннего символизма. Эмблема могла как предельно сближаться с символом, так и отдаляться от него; об этих ее свойствах см., например: [Михаловска 1974, 168—169]; см. также специальные наблюдения, касающиеся аллегорической природы текстов русского барокко и, в частности, «Книги Любви знак...» Кариона Истомина в [Штретлинг 2004, 41—77; 2005].

масштаб происходящего события, незримым вершителем которого оказывается сам Христос. Еще раньше таким приемом воспользовался Симеон Полоцкий в эпиталаме Федору Алексеевичу:

Той жених в Канѣ сам на брацѣ был естъ,
воду во вино чуднѣ претворил естъ,
Им же и ваш брак да благословится,
вино радости вѣрным да точится
[Син-287, л. 299—301].

С легкой руки Симеона сопоставление с браком в Кане Галилейской превратилось в этикетную формулу в русской поэзии при описании бракосочетания в царской семье.

В «Книге Любви знак...» в качестве подписи к парадной миниатюре выступают не только стихи, вписанные в ободок рамки миниатюры, но и специальное стихотворение «Рифмы на изъявление лиц», помещенное сразу вслед за прозаическим посвящением. Оно делает очевидным намерение автора совместить реальное и мифологическое: присутствующий на браке в Кане Галилейской Христос получает приглашение на свадьбу Петра Алексеевича, приходит и «Мать, учеников с собою приводит». У каждого из гостей свои обязанности: Христос — «благоживущим зѣло помогает, / просящим милость всѣм он содевает»; Богородица — «законодержцев полнит благодати», апостол Петр — «царя сохраняет», святая Евдокия — «царицу спасает». В заключительном двустишии «Рифм...» автор возносит к Творцу просьбу даровать новобрачным «благость на земли, в небѣ присносущну радость» [Карион 1989, л. 3—3 об.].

В нижней части страницы — следующая эмблема, основанная на символической графеме с изображением Сердца. Излюбленный образный мотив в репертуаре барочной эмблематики — символ души человека, искренности и чистоты чувств, красоты и любви. Тексту девиза отведена обрамляющая функция: разделенный на четыре сегмента, он расположен крестообразно, окружая изображение сверху и снизу, справа и слева. Составляющие девиз фразы читаются в последовательности, обозначенной буквами-цифрами: а (1), в (2), г (3), д (4):

Сердце смиренно
В словѣ явлено
К царствѣ державѣ
Российской славѣ

[Там же, л. 3 об.].

Рисунок, выполненный киноварью, помещен вместе со стихотворным девизом в ромбовидную фигуру из тонких рамок. Справа столбцом на-



17. Карион Истомин. «Книга Любви знак в честен брак» [Ув-908, л. 1 об.]

Законодѣрѣцѣвъ

дѣла маѣрѣа

Сѣлѣ сѣнѣ пѣтрѣ

сѣла Еудѣиѣа

Дѣ пѣдѣви сѣнѣ

моляпѣ сѣнѣ

Лѣдемѣ сѣрѣ кѣа

пѣчѣнѣ дѣлѣ сѣнѣ

Дѣ сѣдѣ бѣсѣ Цѣрѣ

на землѣ вѣнѣтѣ

Инсѣва маѣнѣ

полннѣтѣ бѣгодѣнѣнѣ

Цѣрѣ сохрѣнѣнѣтѣ

Цѣрѣ спѣсѣнѣтѣ

прѣмногѣа лѣтѣа

дѣ зрѣ бѣгѣ сѣнѣтѣа

Прнѣтѣтѣстѣа нѣсѣнѣнѣ

Сѣспѣдѣа прѣсѣнѣнѣ

сѣ цѣрѣдѣ бѣлѣгѣстѣ

прнѣсѣнѣщнѣ рѣдѣстѣ

Сѣрдѣе сѣнѣрѣннѣ

Кѣ цѣрѣнѣ дѣлѣжнѣтѣ

Сѣсѣнѣнѣкѣа сѣлѣкѣтѣ

Вѣсѣлѣтѣ сѣнѣлѣннѣ

Жѣлѣю вѣ Кѣзѣ
Бѣтѣнѣ вѣкѣ вѣ сѣрѣ
Гѣлѣ чѣнѣнѣнѣ
дѣсѣрѣ Цѣрѣнѣнѣ
Цѣрѣ Цѣрѣнѣ
Бѣлѣстѣ вѣнѣнѣтѣ
Цѣбѣ бѣгѣ полѣа
Тѣ бѣгѣ дѣлѣа
Бѣдѣдѣ рѣдѣкѣнѣ
Мѣлѣ сѣнѣтѣнѣ
Сѣсѣлѣтѣ лѣдѣ
Сѣсѣрѣнѣтѣ покѣсѣдѣ
Амнѣнѣ



ОУМЪ



Лѣдѣнѣ пѣнѣ бѣгѣ прѣблѣгѣтѣ
пѣрѣ сѣнѣтѣ сѣгѣ дѣлѣа прѣдѣрѣгѣтѣ

Прѣсѣ сѣзѣмнѣ сѣянѣ сѣе бѣнѣшнѣ
Вѣ пѣмѣнѣнѣ сѣоѣнѣ нѣ вѣчнѣа нѣпѣнѣшнѣ
Сѣ сѣпѣорнѣлѣ бѣнѣнѣтѣ нѣзнѣтѣлѣа
Глѣпѣмѣ бѣ сѣгѣ нѣбѣа землѣа сѣтѣлѣа
Вѣ прѣдѣлѣа полѣа нѣа землѣа сѣбрѣсѣа
нѣбѣа сѣсѣтѣнѣлѣа сѣгѣлѣа прѣсѣясѣа
Сѣогрѣсѣа землѣа прѣрѣсѣнѣ дѣбѣрѣшнѣ
Сѣнѣпѣнѣнѣ сѣдѣа нѣспѣсѣнѣ нѣа тѣрѣпѣа

18. Карион Истомин. «Книга Любви знак в честен брак» [Ув-908, л. 3 об.]

19. Карион Истомин. «Книга Любви знак в честен брак» [Ув-908, л. 6]

ВНДОНІЕ
ЗВѢТЪ



иже азъ ннѣ
ѣмо и мопо
Прелѣгн ншѣ бгѣ
Цря Царнцѣ
Благочестнца
Алеѣепнча
Велнца Кнзя
Бѣлы россн

понтнннѣ пнѣ
Вдншнѣ рѣдо днжѣ
Блгополнѣ Ганѣ
стѣла вгудѣ однѣ
Петрѣ соподѣря
Вѣрнѣншаго Цря
малы велннѣя
самодѣрѣща пѣя

Ѡ бѣре дождѣ се вѣшен пресѣлѣстн
царнѣ рѣдѣ бнѣ прнѣнѣ во цѣлѣстн



Возднѣннѣ на небо Ѡчн вѣшн
н поѣднѣ по землн долѣ. неѣн
нѣ.



Ганѣ рѣнѣ ганѣ
сопѣрн се пѣ, н стѣн
нлѣнѣ вѣнѣнѣ стѣ.



Астрѣомы зря хнѣрѣстѣ по небѣ
прѣзнаѣдѣше вѣмѣтѣ сѣмѣ потрѣвѣ
Потрѣва Црѣ была вѣрѣнѣ ннѣ
сѣ црѣвѣ снѣтѣ вѣ пѣдѣнѣ снѣтѣ



НОГН

ЗВОШЪ :



Ога в ризни бѣи стпъ гоимое дбло
 челоупѣтесно носити все пѣло
Мынтѣ на царю песеліе ходимъ
 цресса в приптѣ Црѣ маинъ плоди
Единъ ѿ Кесарь Кадри именовъ
 нитѣ палаитъ в царствѣ шцепѣд
Онѣд небомъ лодн нарицаѣхъ
 пса субтила и менъ ганѣ в нестѣ сяхъ

Въ лѣбѣи сїятн **В**семъ царствѣ содѣ
 сраемъ и небит **н**мѣтн шобоуд
н лѣдемъ Царин **н** сѣ пѣрнѣ маѣра
 да принмаѣ рѣи **н** в пѣтѣ не полѣра
Ѿ Хрѣте Црѣ **м**олодѣтя псе бранѣ
 постапѣ лодн пса **н** на небесно златѣ



Входѣ свѣтлѣности **с**мопрѣтн законѣ
 ітѣ и рѣсѣ лѣде ѿборѣна
н сѣ в понисѣбъ блати своя ногн
 внаде сдѣн тѣа прѣшнѣти врагѣ ногн

писано пятисложное стихотворение из 12 строк — это прямая речь, исходящая от Сердца. С рисунком ее соединяет вписанный золотом в изображение глагол «Желаю». Символика Сердца призвана удостоверить чистосердечность автора и искренность его поздравлений. Как и в искуснейшей эмблеме из «Орла Российского» Симеона Полоцкого, Сердце говорит в «Книге Любви знак...» от первого лица. В целом вся композиция имеет двойную природу — стихотворно-эмблематическую и театральную: говорящее Сердце, благословляя новобрачных, осеняет себя и их крестным знаменем, удостоверяя в искренности своих благопожеланий. С этого момента эпиталама разворачивается не только как эмблематическое зрелище, но и как аллегорическая декламация.

Как и в первой эмблеме, здесь также к одному изображению даны две подписи⁶⁸. Момент циклизации, присоединения одного приветствия к другому, подчеркнут отглагольным существительным «надглаголание» (приставка над- вносит значение увеличения чего-нибудь путем добавления), входящим в название второй подписи — «Надглаголание желателно от Сердца». Это довольно пространное стихотворение, в нем 34 строки. Трепещущее от восторженного ликования Сердце призывает весь «российский род» разделить радость свершающегося события:

Свѣтло ликуйте, руками плещите,
радость поющее в царск брак потецыте⁶⁹
[Карион 1989, л. 4 об.].

Монолог Сердца — стихотворная речь с характерной для нее ораторской интонацией. Это те же самые стилистические приемы и словесные формулы, что и у Симеона Полоцкого в его «Похвале» царю-Орлу в день именин Алексея Михайловича⁷⁰:

Свѣтло ж ликуйте, руками плещите,
радость поюще, як Давид, скачите
[Чуд-301, л. 195].

⁶⁸ Как отмечает Я. Пельц, в эмблематических произведениях XVI в., и особенно XVII в., надписям к изображению сопутствовали иногда несколько подписей, часто стихотворных, представлявших собой разные вариации избранной темы [Пельц 1973, 25].

⁶⁹ Стихи с раздвинутыми на месте цезуры (словораздел в стихе) полустишиями составляют единый столбец, а не два и читаются, как обычно, в строку по горизонтали.

⁷⁰ Подробнее о работе Кариона с текстами Симеона Полоцкого см. в «Приложении 2».



24. Симеон Полоцкий. «Вертоград многоцветный». Парадная рукопись [П IA 54, тит. л.]

Изображая в «Орле Российском» всеобщую радость по случаю провозглашения царевича Алексея Алексеевича наследником престола, Симеон варьировал поэтическую формулу:

Пойте вси роди, рукама плещите,
лики составте, радостно скачите
[Симеон 1915, 40].

Повышенная риторизация, вызванная насыщением текста стилистическими фигурами апострофа (обращения), восклицаний, глаголами в форме императива, ориентирована на стилистику библейского текста. Первые четыре строки в речи Сердца приспособливают к ситуации цитату из Песни Песней:

Дщери Сиони	и Росски идите,
Царя, царицу	в вѣнцах брачных зрите.
Их же вѣнча Бог	и пречиста Мати,
изволил бо в брак	честен их спрягати
	[Карион 1989, л.4].

(Ср.: «Дщери Сиони, изыдите и видите царя Соломона во вѣнцы, в нем же вѣнча мати его в день женитвы и в день веселия сердца его» — Песн 3:11).

В монолог Сердца Карион ввел еще один постоянный топос панегирической литературы: сыграть на веселом торжестве свадебный гимн повобрачным призываются великие музыканты античности:

В сию бы радость	нужда быть Орфею,
да веселит люд	игрою своею,
И Амфисону	игрецу прекрасну
лѣпо бряцати	днесь в струну согласну.
От них бо горы	камни скакаша,
егда изрядиѣ	тѣ струны играша
	[Там же, л. 4— 4 об.].

Миф об Орфее и Амфисоне, чья божественная музыка, обладавшая волшебным действием, заставляла растения склонять ветви, а камни сдвигаться, еще раньше отразился в строках «Орла Российского». Чтобы воспеть славу новоявленного «солнца» России — царевича Алексея, Аполлон приглашает «игреца Орфея з сътрунами своими, да поет нынѣ з Мусами моими», велит «и Амфиона привлеци з собою, да в струны бьет своєю рукою» [Симеон 1915, 39]. Современник Кариона Истомина Илья Коллиевский в своем стихотворном панегирике «Слава торжеств» (Ам-

стердам, 1700) сожалеет, что нельзя воскресить Орфея, певца, который мог бы достойно воспеть силу русских, сокрушивших оплот Турецкой империи на Азове. Упоминание об Орфее стало настолько обязательным компонентом в панегирической поэзии, что имя языческого героя присутствует даже в приветствии на Рождество патриарху Адриану («Приветства стихосочиненная на Рождество... кир Адриану... в поздравление определенная» [БАН-16.14.24, л. 507 об.]). Вновь на царском бракосочетании Орфей появляется в оде Ломоносова:

Не сам ли в арфу ударяет
Орфей, и камни оживляет,
И следом водит хор древес?
[Ломоносов 1959, 133].

Уже в первых стихах «Книги Любви знак...» дает о себе знать характерный для барокко принцип постоянного возвращения мотивов. В монологе Сердца, как и в «Рифмах...», вновь звучат поздравления новобрачным, пожелания им любви, «детей и благ». Варьируясь в словесных формулировках, эпиграммический мотив проходит через все эмблемы произведения. Последние строки «Надглаголения...» проясняют, что говорящее Сердце — это сердце поэта, рассчитывающее на «царскую милость»:

О даждь им, Творче,	даст — в том уповаю,
царстѣй милости	мене предаваю
	[Карион 1989, л. 4 об.].

Экспозиция произведения завершена: представлены виновники торжества, все участники события и тот, кто их воспекает.

Основная часть произведения представляет собой сложный ансамбль. Обрамляющие ее два стихотворения, носящие одинаковое заглавие «Стих», поддерживают наподобие столпов многоярусное «словесно-архитектурное сооружение»⁷¹ композиции. Начало нового раздела обозначено заставкой (с сюжетом Благовещения), украшающей верхнюю часть следующего листа [л. 5]. Соответствующая ей концовка находится на последнем листе рукописи [л. 18 об.]. Ограниченное этими элементами художественного оформления стихотворно-живописное пространство и есть основная часть произведения.

Первый «Стих» в «Книге Любви знак...» — молитвенное воззвание, теперь уже к «Всестворцу», осенить присутствием «царский брак» и ока-

⁷¹ Выражение П. П. Еремина, впервые сопоставившего приемы поэтики Симеона Полоцкого с элементами архитектуры [Еремин 1948, 128].

зять покровительство в делах государства. Затем поэт выстраивает один за другим шесть ярусов из эмблем. Конструкция каждой, будучи сложнее нормативной триады (надпись — картинка — подпись), выдает достаточно глубокое знание автором теории эмблемы в том ее виде, в каком она излагалась в руководствах по поэтике XVII в. и нашла, в частности, отражение во фрагменте поэтики, записанной Симеоном Полоцким в студенческие годы. В тексте, непосредственно предшествующем трактату «*Commendatio brevis Poeticae*» (который содержит уже приведенное определение эмблемы как трехчленной конструкции), дана в вопросно-ответной форме более пространная характеристика еще одной разновидности этой жанровой формы, она начинается словами «*Quid est emblema?*»:

«Что такое эмблема? Что касается самого названия, то оно обозначает нечто мозаичное, вставное, с неровными очертаниями, разделенное на части, инкрустированное. Что же касается предмета, — это картинка, объясненная стихами, обладающими силой убеждения, а иногда содержащими наставление. Каковы правила построения эмблемы? Первое: над эмблемой должен быть помещен символ, девиз (*lemma*) в виде краткой сентенции. Второе: стихотворение к картинке должно состоять из трех или четырех двустиший. Третье: в эмблему должна быть введена стилистическая фигура — персонификация (*prosopopoeia*) — с остроумными в вопросно-ответной форме диалогами. Наиболее значимые слова диалога или наименование персонификации следует написать сверху, апострофируемое же понятие должно пересекаться с аллегорией. Откуда черпать материал для эмблемы? Как из природных явлений, так и из истории или из басен. Сколько частей имеет эмблема? Две: положение, утверждение (*protasis*) и доказательство (*apodixis*) или же такие, которые соответствуют увещанию и объяснению. При этом первая часть может быть помещена иногда до, иногда после второй или даже рядом с ней. Их соупорядоченность (*decorum*) обеспечивается художником или гравером» [РМСТ-1791, л. 2 об. — 3; на лат. яз.; перевод мой. — Л. С.]

Именно из такого рода эмблем с использованием персонификаций и диалога выстроен стихотворно-зрелищный ансамбль основной части «Книги любви знак...». В «Книге Любви знак...» мы имеем дело с барочной, театрально-зрелищной эмблематизацией древнего, идущего еще от античности топоса, связанного с описанием человеческого тела и чувств и подвергавшегося различным интерпретациям в искусстве Средневековья, Возрождения, барокко и романтизма⁷². Бракосочетание Петра I

⁷² О мотиве пяти чувств см.: [Нутшер 1971, 152–173; Вигюэ 1975].

прославляется в планах четырех телесных чувств: зрения, слуха, вкуса, осязания⁷³. Абстракции наделяются голосами и сразу обретают конкретность аллегории.

Функцию персонификации (*prosopopoeia*)⁷⁴ исполняет главенствующий над чувствами Ум. Таким образом, соблюдая необходимую меру условности, поэма Кариона и в сфере знаковых элементов поэтического вымысла соответствует также другим неперменным правилам эмблематического искусства, запрещающим использование грубых, вульгарных образов или слишком тесное подобие между знаком и означаемым им явлением; например, «фигура короля не могла служить обозначением короля» [Михаловска 1974, 169].

Авторская «ремарка» из шести стихотворных строк, помещенных на отдельном листе, разъясняет: чувства уму «под власть покорены, яко же царю народы вверенны». Карион повторил традиционное суждение, восходящее еще к античности; латинский поэт IV в. Авсоний писал: «Чувства еще горячи, но владыкой над ними их царь — ум» («О частях тела» [Гаспаров 1982, 131]). В неоплатонической традиции ум, слово, чувства — это неразделимое единство, связанное с ипостасью души.

В Средневековье топос является составной частью мифопоэтической картины мира, включающей в себя представление о божественном творении. Иоанн Экзарх Болгарский, «Шестоднев» которого был в Древней Руси основным книжным источником сведений о строении человеческого тела, писал, опираясь на естественнонаучные труды Аристотеля, об уме и его отношении к органам чувств: ум, «словно царь, сидящий на высоком престоле, быстро понимает то, что слышит, и то, что он видит

⁷³ Интересно отметить, что во дворце царя Алексея Михайловича, отца Петра I, находились картины кисти Карпа Золотарева (глава золотописной мастерской Никольского приказа) с изображением пяти чувств. В 1682 г. истопнику Семелу Золотому «велено было обыскать в государевых хоромех пяти чувств писаны на полотнах живописным письмом», но поиски не увенчались успехом [Забелин 1805, 215]. Не исключено, что эти изображения восходили к западноевропейским источникам, где существовала такая изобразительная традиция (см., например [Кауфман 1943]).

⁷⁴ По Сарбевскому, *prosopopoeia* возникает тогда, когда говорящий, прервав господствующую речь, вводит персонажей, которым велит взять слово. Из описанных теоретиком способов создания персонификации к нашему случаю относится тот, при котором говорят предметы реальные, но не обладающие способностью говорения (Ум и телесные чувства). Использование стилистической фигуры *prosopopoeia* вызывает приятные чувства. Источником и материалом для нее служат чтение произведений историков о роли царей, королей, консулов, а также шлоки метафорического стиля [Сарбевский 1958, 239–242].

глазами (...). Чувства служат уму, как рабыни, и сообщают, каждое в соответствии со своим природным устройством, назначением и естественной способностью (свойством), о природе того, что следует принимать как хорошее или избегать его. Глаз посредством зрения, или ухо посредством слуха, или нос с помощью силы обоняния, или уста посредством слова, а также вкуса, или осязание с помощью ощупывания [предмета], как своему владыке и царю сообщают и раболепно доносят уму о каждом качестве воспринимаемого [предмета], чтобы затем получить о нем общее представление и отделить [плохое от хорошего] и решить, что [для человека] полезно». Ссылаясь на Платона, Иоанн Экзарх пишет об уме как о действенном разуме, как изобретательной способности: ум «есть деятельность души, он быстро и без преград воспринимает материальную природу существующего» (публикация: [Баранкова, Мильков 2001, 801—802, 803]). В материалах четвертого Константинопольского собора (869—870) с пятью чувствами сравниваются пять вселенских патриархов [Подскальский 1982, 330].

Топос был известен в древнерусской литературе. Киевский митрополит Никифор в послании Владимиру Мономаху [Баранкова 2000, 65—67, 78—79] и Кирилл Туровский в «Повести о белоризце и о мнишестве» [Калайдович 1821, 117—131] дают аллегорическую интерпретацию ума, души, пяти чувств, смысл которой состоит у Никифора в восхвалении личных достоинств князя и его мудрого правления, у Кирилла Туровского — в призыве к воздержанию и воспитанию чувств. «Правило Кирилла...» (XIII в.) также наставляет: «...да никак же нас не подвигнут чувства на зло: ушима на злослышание, а очима на зловидение и устьяна на зловкушение и ноздрьма на злообоняние...» [Русские достопамятности, 1815, 114].

Знаменитый шедевр европейского искусства XV в. — серия из шести гобеленов «Дама с единорогом» (Париж, Музей средневекового искусства, Термы де Ключи), предназначенных в качестве свадебного подарка Жану Ле Висту, Президенту «*Conseil des Aides*», изображает телесные чувства через действия: Дама берет из вазы конфету (Вкус), держит зеркало с отражением единорога (Зрение), вьет венок (Обоняние), прикасается к рогу единорога (Осязание), играет на органе (Слух). Вся композиция, исполненная величественного благородства и красоты, призвана была символизировать торжество добродетели и законов морали и отказ от порочных страстей, которые могут быть вызваны пятью чувствами.

Украинский писатель XVII в. Кирилл Транквилион-Ставровецкий включил описание пяти чувств в книги проповедей, а также в поучения на господские праздники. В проповеди «О двояких добродетелях и да-

рек божских» говорится о том, как Бог сотворил душу человека — «царицу двух царств» — небесного и земного, посадил ее «в глиняной хранилище, ушнннв той царице пять оконце, через которые душа видѣла и шала все сотвореное в дому своем — в мирѣ сем...». В иерархии чувств первое место по традиции занимает зрение: «Первое окно — очи в тѣль», ими человек постигает «всю красоту мира сего — небесную и земную. Второе окно — доткнення (осязание. — Л. С.), благодаря ему познается «сила тяжкого и легкого, горячего и студеного». Третье окно — слух, «през тое познаваешь... гласы радостныи и плачливыи... Четвертое окно — ноздри, през тое познаваешь запахи... Пятое окно — вкус горького и сладкого...» [Кирилл Транквилион 1646, 1—4].

Вообще мастеров барокко очень привлекал душевный и телесный универсум как источник поэтизации способности человека к восприятию внешнего мира, он служил своего рода риторической парадигмой для поэтических описаний. Авторы придерживаются в описании телесных чувств иерархической последовательности, установленной еще в античности (Платон, Аристотель) и поддержанной средневековыми христианскими философами (Августин Блаженный, Иоанн Дамаскин, Иоанн Экзарх Болгарский, Фома Аквинский). Одна из песен поэмы итальянца Марино «Адонис» рисует «сад блаженств», разделенный на пять частей, каждая из которых соответствует одному из пяти человеческих чувств. В раннем польскоязычном стихотворении «*Pięć zmysłów następują*» («Пять смыслов следуют» [Син-731, л. 147]) Симеон Полоцкий представляет телесные чувства, сопрягая образы с их эмблематическими значениями: *зрение* — орел, взирающий на солнце, *слух* — мелодия лютни, *обоняние* — цветы и собаки, *вкус* — обезьяна, превосходящая человека вкусовыми ощущениями, *осязание* — животные (рыбы, водомерка, бегающая по воде, паук, скорпион, черепаха), чуткие к прикосновению или, напротив, не ощущающие такового⁷⁵.

В «Песни о прелести мира», переведенной Симеоном «из полскаго диалекта... на славенский» [Син-287, л. 423—424 об.], гибель и распад человеческой плоти изображается как утрата организмом пяти чувств⁷⁶.

⁷⁵ Ср.: «Чувства отличаются и другими признаками: *обоняние* цветами или ином; *зрение* — зеркалом, радугою или копчиком, либо соколом птицею; *осязание* — горностаем или ежом; *вкус* — плодами или корзиною, исполненною плодов; *слух* — мусикийскими орудиями или зайцем» [Максимович-Амбодик 1788, XLIX].

⁷⁶ Способность человека к восприятию мира при помощи чувств и изображение смерти как утраты чувств становится предметом описания в экспериментальной психологической пьесе В. Хлебникова «Госпожа Асийя», написан-

В каталоге христианско-религиозных представлений о жизни, какие сообщает читателю «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого, также есть пять чувств, из которых состоит «мир малый человек». Они получают истолкование в согласии с общей дидактической направленностью книги. В стихотворении «Чюства. 5», построенном как перечень телесных ощущений, каждому из которых посвящено отдельное четверостишие («Обоняние», «Видение», «Вкушение», «Слышание», «Осязание» [Симеон 2000, 403—404]), поэт преподносит поучительный урок, иллюстрируя проявления чувств сюжетом грехопадения человека и изгнания его из рая. В стихотворении «Человек» человек уподоблен граду (в авторской рукописи первоначальное заглавие: «Человек-град» [Син-659, л. 77 об.]⁷⁷), в котором пребывает небесный Царь: «пятерица врат» — пять чувств, их надлежит оберегать от пагубных страстей так же, как врата града от врагов [Симеон 2000, 387], это тем более необходимо, если человек облечен властью. От него требуется «чюства лѣпо есть правити, / еже бы всѣми ими не грѣшити. / Зрѣние к Богу да ся обращает, / слух гласу Его выну да внимает. / Во вкушении да будет воздержность, / и обонянии да хранится мѣрность. / Осязание да ся не касает, / их же Господен закон возбраняет» («Правитель» [Симеон 2000, 7—8]).

Тот же мотив — «Благо есть пятерицу чувств плоти хранити» — разрабатывается в стихотворениях «Чистота. 3», «Чистота. 4». Пять телесных чувств человека должны оставаться непроницаемы для суеты мира, но открыты для восприятия божественной воли, и тогда душа человека расцветет, как сад, где пребывает Господь. Чтобы сохранить чистоту, нужно оберегать от «скверны» прежде всего «очи и слух», ибо с помощью этих чувств «врази» окрадывают через «двери сердца» «сокровища душ». И другие чувства — обоняние, вкус и осязание — надо сдерживать: «Обонянию вони благия отъяти / требѣ, а вкусу многих сладостей не дати. / Осязание мягких полѣзно лишити, тако мощно чистоту невредно хранити» [Симеон 2000, 399]. Нормы поведения добродетельного человека предусматривают правильное использование дарованного природой чувственного восприятия мира. Тот закапывает в землю «таланты чюств тѣлесных», кто «не во ползу си тѣх употребляет». Чувства должны быть обращены не в сторону страстей, но к высокому, духовному, скромному, простому, лишенному излишеств. Чрезмерной чувственности противопоставлен как идеал талант умеренности («Талант. 2» [Симеон 2000, 236]).

гавной впервые в сборнике «Дохлая луна» (Москва, 1913) (подробнее см.: [Саломова 2001, 397—398]).

⁷⁷ О метафоре человек-град у поэтов барокко и футуризма см.: [Смирнов 1979, 350, прим. 70].

Тема обсуждалась в произведениях разных жанров. О человеке — «малом мире» — примерно в те же годы, что и Карион Истомин, размышлял приходской священник, автор книги проповедей «Статир» (1684), находившийся тогда вдали от столицы, в «Пермских странах в отчинѣ Григорья Дмитриевича Строганова на Орлѣ-городкѣ». В одном из поучений он наставляет своих читателей на добрые дела, призывая данные им «вся уды и чувства» покорить «в служение и любовь к Богу» [Рум-411, л. 315—319 об., по первоначальной пагинации].

В учебном тексте — «Букваре» 1696 г., предназначенном для юного царевича Алексея, — Карион представляет пять телесных чувств наряду с «пятью чувствами душевными»: Ум, Смысл, Мнение, Мечтание, Чувство [Карион 1696, л. 31 об.].

Однако в произведении художественном — в «Книге Любви знак...» — Карион Истомин трансформировал традиционную парадигму. Из пяти телесных чувств он ввел в действие «Видение», «Слышание», «Вкушение», «Осязание», последовательно игнорируя «Обоняние». Освободившееся место заняло Сердце, и таким образом числовое измерение парадигмы осталось ненарушенным — те же «пять чувств». Почему предпочтение отдано Сердцу? Оно воспринимается поэтом как главный орган чувств; это, как уже упоминалось, один из излюбленных символов барокко вообще и важный элемент в поэтическом языке Кариона. Сердце сопряжено у него с высокой темой духовной любви к Богу, как в приветственной речи Софье по случаю вручения ей книги Августина «Боговидная любовь», или же — государю, как в «Книге Любви знак...», где «сердце смиренное», выступая с поздравлением от первого лица, освящает своим присутствием царский брак. К тому же Сердце — образ, позволивший автору ввести собственную персону в стихи и проявить личное отношение к адресату — свою любовь и почтение. Таким образом, у поэта были весомые основания, чтобы отдать приоритет Сердцу перед Обонянием — чувством, с которым не всегда связаны положительные коннотации⁷⁸.

Представления о природе и человеке, о «макрокосме» и «микрокосме», Карион изложил в развернутом виде в приветственной орации, произнесенной при вручении царевне Софье книги Августина Блаженного «Боговидная любовь» (13 марта 1687). Природа понимается как

⁷⁸ В соборе Санта Кроче во Флоренции мы видим одно из первых изображений этого чувства: в капелле семьи Барди, стены которой украшены росписью талантливого ученика Джотто Массо ди Банко (первая половина XIV в.), на фреске «Чудо папы Сильвестра» монах, сидящий рядом с поверженным драконом, затыкает нос, защищаясь от неприятного запаха.

свидетельство всемогущего Творца, как «макрокосмос», или, по словам Карнопа, — «великий мир»; человек же «еллинским диалектом зовемый микрокосмос, си есть малый мир, есть возобразен макрокосмосу, си есть великому миру». Соответствие и схожесть между «макрокосмосом» и «микрокосмосом» проистекает от того, что мир рационален, и эта рациональность, данная Богом, принадлежит одинаково природе и человеку. Благодаря разуму, а также счастливому составу душевных и телесных качеств, человек способен достичь совершенства и стать вместилищем «всемогущего» Владыки: так же как «внѣшний человекъ пищама питающийся в совершенное и мѣры возраст успѣвает и от силы в силу приходит, тако и внутренний человекъ словеса вѣры и... учений пиществуя, зиждется во храм духовный на вселение воплощенному Христу Богу презрядный» [Чуд-300, л. 31—37; Браиловский 1902, 470 и сл.].

Особенно интересно, что, описывая работу души и тела, направленную к тому, чтобы воздвигнуть в человеке «благотворениями» «храм Божеселный», автор обратился к тем же самым понятиям, которые фигурируют и в «Книге Любви знак...»: это Сердце, Видение, Слышание, Вкушение, Осязание. Классификация чувств соотнесена с телесными органами: «Чувство Видѣние си есть очеса, от суетнаго зрениа отвращает... Слышание си есть уши от всякаго лестнаго шума и грѣховнаго звездания щитом закона Божия засланяет... Вкушение — дабы яда смертнаго, его же мир сей представляет яко на чести на беззаконней лести, не вкуси... Осязание си есть руки, дабы убийства, татбы, сребролюбия и всяких ащенных гладкостей, в них же суть острометныя законопреступства жала, не касался». «Пятогубицею чувств своих душевных и телесных» поэт советует бороться против «сверѣпья плоти» и «мира лестнаго».

Наконец, как еще одну часть тела, способную чувственно воспринимать мир, автор добавил Сердце — ему надлежит быть чистым и «любопламенным», свободным от гордыни, славолубия, пагубного стремления к богатству: «Не пусти оное во слѣд злата, не пусти оное... гордовысоковыйствовати и пагубоносным тщетивым славолубием паднути» [Чуд-300, л. 34—34 об.]. Идеал поэта — то самое «сердце смиренное», которое выступает в «Книге Любви знак...», ибо как сказано в Псалтири: «Сердце смиренное и сокрушенное Господь не уничтожит» (Пс 50:19). Концепцию мирового порядка Карнон подчинил в приветствии Софье прямой дидактической цели, призывая к совершенствованию «внутреннего человека».

В «Книге Любви знак...» идея духовного всеединства служит иной задаче — глорификации царской четы. Проникающие эпиграммой размышления о соотносимости земного и небесного, о взаимосвязи всех элемен-

тов мира особенно явственно звучат в эмблематических триадах ее основной части. Первая из эмблем выражает идею мировой гармонии, проистекающей от Творца. Стилизованный в библейском духе девиз призывает: «В трубах кованных вострубите пред Царем Господем». Картинка представляет четырех трубачей в нарядных кафтанах, длинных сюржках-чулках, круглых шапочках с меховой опушкой. Подпись-эпиграмма, конкретизируя девиз, приглашает прославить Творца, ибо «царь в России Петр на престолѣ суднѣм». В сжатой форме в четверостишии выражена доктрина о богоизбранности монарха, который есть живое подобие Бога на земле.

И далее появляется персонификация, введения которой требовала поэтика, цитированная Симеоном Полоцким, — Ум, — он действует в поэме как изобретательная способность, тесно связанная с телесными чувствами. В эмблемах основной части персонифицированный Ум, главенствующий над чувствами, обращается поочередно к каждому из них с «вопросом», который является, по существу, заданием проникнуть в суть торжественного события:

Потребно чувствам
привѣтственныя

на царския браки
приносити знаки

[Карнон Истомина 1989, л. 7].

Телесные чувства, представленные аллегорическими рисунками, говорят от первого лица, принося «слова в привет» новобрачным, они выступают с «ответами» примерно равного объема (от 26 до 30 строк), изливая в патетических монологах свою радость. Чередование диалогов с трисоставными эмблемами, каждая из которых имеет в качестве девиза библейскую цитату (или текст, стилизованный в библейском духе), картинку с аллегорическим изображением телесных чувств и краткую подпись-эпиграмму (от четырех до шести строк), образует ритмическое движение. Эмблемы выдержаны в поэтике остроумия. Конкретное, материальное возведено в символическое обобщение.

Графический облик композиции рукописных страниц определяет умолимая симметрия композиционных элементов, подчеркнутая расположением стихотворно-изобразительного материала. За «вопросами» в рукописи закреплено постоянное место: «вопрос»-двустопишие занимает середину отдельного листа. «Ответ» аллегорического персонажа вместе с соответствующим ему рисунком помещен на лицевой стороне листа.

Отвлеченное понятие — Ум — представлено телесно-конкретно: рисунком человеческого лица, написанного в новой манере с применением светотени. Ум произносит стихотворный монолог, подхватывающий идею

эмблематической триады о связанности небесного и земного, природы и человека. В изложение вплетается эпиталамический мотив — от Адама и «спряженной» ему в помощь жены Евы ведет начало институт брака:

Оттуду браки	благословны быша
народы многи	в мирѣ сем явиша.

[Там же, л. 6 об.].

Поэт делает этот исторический экскурс для того, чтобы радостно провозгласить, что «и наш царь браку причастися». Ум завершает свою стихотворную речь здравицей молодым, пожеланием «в любви просветиться» и «чада чад зрѣти». Сцену, однако, он не покидает. Именно Ум выступает инициатором диалогов, включенных в состав эмблем, с персонификациями органов чувств и тела.

Карион Истомин высказывает традиционное суждение, что человек наделен разумом для того, чтобы постичь Творца через созданный им мир и уметь различать добро и зло:

Человѣк мал мир	в твари всей владѣет,
Богом поставлен	да благо все дѣет

[Там же, л. 7].

Ум действует в поэме как изобретательная способность, тесно связанная с чувствами. Подчиняя чувства разуму, человек восходит по ступеням познания мира, двигаясь от видимого к ощущаемому. Вот почему, чтобы понять и выразить величие свершающегося, Ум активизирует чувства.

Свой первый «вопрос» Ум адресует Видению, которому дает наказ в форме метафоры-оксюморона: «Словесы смотри в честь царску отрадню». Абстрактная аллегория также представлена живописно-конкретно рисунком глаз. Диалог Ума с Видением дополнен трехчастной эмблемой, где мотив созерцания праздника получает символическое выражение. Девиз, в качестве которого использована цитата из Библии, приглашает: «Воздвигните на небо очи ваши и поглядите по земли долу» (Ис 51:6). Картинка изображает двух астрономов, или, как их Карион называет в «Букваре», «звездозаконников», с подозрными трубами, нацеленными на небо, где льют сияющий свет солнце и луна. В стихотворной же подписи поэт, отдавая дань моде своего времени на астрологию, утверждает, что брак Петра предопределен бегом небесных светил:

Астрономы зрят	хитростью по небу,
прознавающе	в мирѣ сем потребу.

Потреба царю	была в россах нынѣ
с царицею жить	вѣкъ в любви единѣ

[Там же, л. 9].

И солнце, и луна имеют на картинке облик человеческого лица, выступая как персонификации.

Этот образный мотив получил развитие в следующей эмблеме, где Ум обращается к Слышанию, называя царя солнцем, а царицу луной. В согласии со словами Ума «От слуха чувства любезны мне уши» на рисунке изображена аллегория слуха в виде симметрично расположенных ушных раковин. Слышание чутко воспринимает атмосферу радостного ликования, создаваемую звучанием музыки и поздравительных речей, посылая «в усердстве» пожелания «царю благ». Есть в монологе одна колористическая деталь, связывающая «Книгу Любви знак...» с «приветствиями» Симеона Полоцкого, с одной стороны, а с другой — с русскими эпиталамическими одами XVIII в., в том числе Ломоносова. Это — упоминание о драгоценных камнях в царстве любви — элемент маринистического стиля⁷⁹. У Симеона Полоцкого находим безудержную расточительность приема:

Неси кто может бисер драгоценный,
стели под нозѣ виссон убѣленный,
сапфир, адамант, топази несите,
в дары дадите.
Ткания злата, цѣнны багряницы
превозсиявшей Господней денницы,
злато и серебро несите без мѣры
во знамя веры
(«Благоприветствование» [Син-287, л. 431]).

У Кариона в россыпи драгоценных камней, принесенных в подарок но-
нобрачным,

Злато, виссоны,	камни дражайши,
анфракс, сапфиры	и ины множайши

[Карион 1989, л. 10].

Маринистическими красками в XVIII в. Ломоносов изобразил царство любви в оде на бракосочетание Петра III и Екатерины Алексеевны, будущей Екатерины II:

⁷⁹ Поэтика маринизма получила свое название по имени итальянского поэта Джамбаттисты Марини.

Меж бисерными облаками
Сияют золото и лазурь,
Кристаллы горы окружают...

[Пумпянский 1983, 16].

Следующая за монологом Слышания эмблема концентрирует символическую образность, связанную с музыкальными звуками. Девиз, в качестве которого использована цитата из Псалтири, призывает: «Примите псалом и дадите тимпан, псалтирь красен с гуслами» (Пс 80:3). На миниатюре — фигуры музыкантов: слева — два барабанщика, справа — два гудца, между ними — золотые гусли. Изображение имеет по отношению к подписи-эпиграмме метонимическое значение; рисунок выражает лишь часть содержания эмблемы, смысл которой разъясняет и обобщает подпись:

В тимпаны, гусли	люди ударяют,
в радости царстѣй	слухи услаждают.
Да, слышав тая,	Бога восхваляют,
царю, царицѣ	всюду благ желают.

[Карион 1989, л. 11].

Наступает очередь чувства Вкушения описать свадебный пир. Ум обращается к нему с повелением: «...в словах возмогай в царском пиру густо» [Там же, л. 11 об.]. Аллегория вкуса представлена в образе человека, подносящего ко рту нечто съедобное (вишенку на черенке или, скорее, леденец на палочке). Вкушение представляет брачный пир как пищу для ума и души: «И нынѣ в снѣди словесно торжество». Предметность возводится в символ так же, как это происходит в метафорическо-символических выражениях типа «трапеза учения», «обед душевный» (название сборника проповедей Симеона Полоцкого). Вкушение заявляет:

Всякия вещи	егда аз вкушаю,
чрез умно чувство	та разумѣваю

[Там же, л. 12].

Монолог Вкушения подкрепляется эмблематической триадой, основанной на символе «книжное знание — духовная пища». В качестве девиза взята цитата из Псалтири: «Коль сладка гортани моему словеса твоя паче меда устом моим» (Пс 118:103). Миниатюрист перевел символику в живую и наглядную картину: на зрителя смотрят четыре фигуры — по две справа и слева, держащие в руках книги. В этой эмблеме, освященной авторитетом Библии, поэт решается дать царю советы в «мудром» управ-

лении, но облакает свое поучение, как было принято в панегириках, в комплиментарную форму:

Царь и царица	в книгах разум знают,
в царствѣ народы	мудрѣ управляют

[Там же, л. 13].

В торжественное славословие праздника включается затем еще одно ощущение — Осязание. В «вопросе»-задании Ума содержится символическая метафора: «в словеса и вы натягайте луки». Она переведена в живописно-предметный план: на миниатюре нарисованы два лучника. Осязание же изображено развернутыми к зрителю ладонями:

Чувствуем и мы	что ли осязаем,
нынѣ же в пиру	царстѣм возглашаем

[Там же, л. 14].

Руки сплетают и приносят в дар празднику «венец совеселий». Здесь дает о себе знать древняя панегирическая топика: похвалить — сплести венок. Ближайшая параллель к стихам Кариона — в приветствии Симеона Полоцкого:

Вѣнец от словес похвалных плетуще,
его же несем, честно глаголюще...
[Син-287, л. 291 об.].

Или:

Кия ти будем вѣнцы славы соплетати,
кия добродѣтели имамы хвалити...
[Син-287, л. 652].

У Кариона Осязание размышляет:

...кий вам уплетем	вѣнец совеселий
На увѣнчанну	с драг камени главу,
мудрѣ строящу	царствовать державу
Что же принесем	и чим увѣнчаем...

[Карион 1989, л. 14].

Руки, творящие добро, — образно-тематический мотив эмблемы, следующей за монологом Осязания. Девиз ее является библейской цитатой: «Воздѣх к Тебѣ руцѣ мои весь день» (ср.: «Воззвах к Тебѣ, Господи, весь день, воздѣх к Тебѣ руцѣ мои» (Пс 87:10)). В миниатюре мотив осязания

проиллюстрирован изобразительным сюжетом: в центре — дерево с плодами, слева — две фигуры, взрослый человек и ребенок, протягивают к ним руки, фигуры справа уже вкушают плоды. И опять поэт находит деликатную форму, чтобы дать царю совет: простирать свои руки «и к людям убогим».

Постепенно в действие вовлекаются уже не только чувственные ощущения, но и части тела. Персонаж последней эмблемы — Ноги, нарисованные на картинке. Свое обращение к ним Ум мотивирует: «Суть тѣла части и подпора ноги». Как и остальные персонажи, Ноги произносят приветствие новобранцам:

Нынѣ на царско	веселіе ходим
слова в привѣт	царю славу плодим

[Там же, л. 16].

В триединстве эмблемы, следующей за монологом Ног, на основе далеких сближений и побочных ассоциаций, восходящих к традиционным представлениям, происходит символично-метафорическое переосмысление аллегории и возникает новый смысловой план. Девиз «Закон твой свѣт стезям моим» парафразирует библейский текст: «Слово твое светильник ноге моей и свет стезе моей» (Пс 118:105). Эта отвлеченная истина, сочетаясь с непосредственной дидактикой, переводится в подписи на язык вполне конкретного пожелания:

В ходу свѣтлости	смотри тѣ закона,
с Богом и ружье	людem оборона,
Тѣм же в воинствѣ	блюсти своя ноги
в надежди Бога	крушити враг роги

[Там же, л. 17].

Упомянутые в подписи-эпиграмме реалии («воинство», «ружье») делают зримыми и наглядными эмблематическая картинка. Интересно отметить, что изображение, предлагающее зрителю фигуры шести воинов-стрельцов и юного барабанщика, повинуется эстетике придворного церемониала. Им предусматривалось, в частности, участие в праздниках стрельцов, которые выходили ратным строем в цветном платье со знаменами и барабанами. В живописной энциклопедии («Потешная книга», 1665), составленной под надзором Симона Ушакова для царевича Алексея Алексеевича, судя по росписи составлявших ее предметов, также присутствовали среди рисунков военного быта фигуры воинов: «Прапорщик с знаменем пешей... Барабанщик. Трубоч. Два с пратазаны. Два с мушкеты. Два с топорками... Два с копыи» [Забелин 1915, 174].

Монологи аллегорических персонажей превращают эпиталаму в эмблематическую декламацию. В пределах ее взаимодействуют слово, элементы изобразительного искусства и театральности.

Вообще аллегоризация особенно характерна для произведений, где происходит сращение лиро-эпического и драматургического компонентов, — декламаций, диалогов, что соответствует в литературной теории XVII в. понятию *drammatica poesis*. В эмблематической поэзии «Книги Любви знак...» принцип аллегоризации сочетается с принципом театрализации. Отвлеченные понятия выступают как аллегорические персонажи, изливающие в патетических монологах свою радость. Вся поэма может быть легко превращена в своего рода инсценировку. Мы имеем дело с типичным для такого искусства полиморфизмом формы, вследствие чего применительно к произведениям барокко приходится говорить о жанровой неотжестивимости. «Книгу Любви знак...» невозможно подвести под однозначное жанровое определение, она отвечает признакам сразу нескольких жанров, в чем также проявилась барочная природа произведения. К «Книге Любви знак...» равно применимо и справедливо каждое из возможных определений: по содержанию — это свадебное приветствие (эпиталама), по форме — книга-текст, аллегорико-эмблематическая поэма, граничащая с жанром аллегорико-эмблематической декламации⁸⁰.

В «Книге Любви знак...» одно событие показано через восприятие нескольких аллегорических персонажей, что создает множественность перспективы, ценящую в искусстве барокко⁸¹. В данном произведении она используется для усиления главной темы сочинения, ее репрезентации. Истомин представил образец аллегорико-эмблематической поэзии. Он мыслит персонификациями, а под пером и кистью художника аллегория перемещается в реальность, в конкретный, предметный образ: Ум представлен головой, душа — Сердцем, Видение — глазами, Слышание — ушами, Осязание — руками⁸², перемещение в пространстве — Но-

⁸⁰ По определению школьной поэтики XVII в.: «Эмблематическая декламация — в которой фигурируют эмблемы и символы, изображенные при помощи живописи или резьбы, ваяния» [Резанов 1913, 32]. О жанре эмблематической декламации см. также: [Шёне 1964, 202—208].

⁸¹ О приеме множественной перспективы в литературе и искусстве эпохи барокко см.: [Джилмен 1978].

⁸² Такая соотнесенность традиционно-эмблематична: «Чувства телесные означаются особливими телесными частями: *ноздри* или *нос* значат обоняние; *око* или *глаз* — зрение; *персты* — осязание; *уста* и *язык* — вкус; *ухо* — слух или слышание» [Максимович-Амбодик 1788, XLIX].

гами. По мере того, как от одной аллегии мы движемся к другой и переходим от верхнего эмблематического яруса к нижнему, перед нашим мысленным взором возникает существо живое и законченное — человек.

При внешне мозаичной и многоступенчатой композиции произведение обладает, однако, целостным единством, которое покоится не только на сквозном эпиграмматическом мотиве. Само это единство является выражением воссозданной на страницах «Книги Любви знак...» обязательной для барочной лирики мифопоэтической картины мира, предлагающей воспринимать человека как микрокосмос, повторяющий в своем строении макрокосмос Вселенной.

В эстетическом бытии поэмы обнаруживается феномен интеллектуальной игры, столь типичный для искусства барокко. Поэт вступает в игру с читателем, вводя двойной ракурс изображения. Образ человека, возникающий в конце поэмы, выражает идею «малого мира», «микрокосмоса», который есть «храм Бога живаго» и одновременно перед нами сам поэт, чье сердце, ум, душа и все органы чувств и тела хмелеют от радостного блаженства. Автор делает себя участником церемониального действия. И, по-видимому, от его лица звучит последний «Стих» поэмы. Как заключительный аккорд, он отличается от остальных частей «Книги Любви знак...» и объемом, и размером, — это самое длинное стихотворение, в нем 36 строк. Если основной текст сочинения написан силлабическим одиннадцатисложником с цезурой после пятого слога, то в завершающем «Стихе» употреблена более изысканная сапфическая строфа, введенная в русскую поэзию Симеоном Полоцким. Всего же в «Книге Любви знак...» 324 стиха.

«Книга Любви знак...» обращает на себя внимание парадным великолепием своего художественного оформления. В нем ясно выражено стремление к синтезу искусств в рамках одного произведения, что отличает и «книжицы» Симеона Полоцкого. Изящную книгу украшают живописные изображения с значительным элементом золота в инициалах и рисунках. Карион Истомина придал поэме характер словесного зрелища, привлекая такие средства художественного воздействия, как многоцветное письмо, живопись, рисунок, фигурные инициалы, орнаментальные заставки с концовкой.

В художественном оформлении рукописи отчетливо различимы разные стилистические манеры. Нарисованные красками и золотом картинки в составе эмблематических триад наследуют традиции древнерусской миниатюры⁸³. На них представлены многофигурные сцены, компо-

⁸³ Такого же — древнерусского — стиля миниатюры: в Букваре (март 1692 г., белой список с посвящением Н. К. Нарышкиной [Ув-73]) и в лицевой

зиция каждой из которых едина: статично-торжественные, и вместе с тем изящные, фигуры трубачей, астрономов, музыкантов, книжников, воинов-стрельцов развернуты вовнутрь, обращены друг к другу. Чувствуется явное намерение художника «поиграть» цветом, что придает картинкам яркость и праздничность. Все участники «книжного» парада одеты в нарядные платья разных цветов. Вот два барабанщика: один в голубовато-синем кафтане, красных чулках, желтых сапожках, красной шапочке, отороченной мехом, с левого бока у него барабан на красной ленте. Художник продолжает расточать краски и бросает еще одно цветное пятно: отворачивая полу кафтана, показывает его малиновый подбой. Другой барабанщик — в красном кафтане с желтым подкладом, голубовато-синих чулках и малиновых сапожках, синей шапочке с мехом, с барабаном на синей ленте.

В совершенно иной манере, испытавшей воздействие западноевропейского искусства, выполнены красками, карандашом и пером рисунки с изображением новобрачных и частей человеческого тела: головы, глаз, ушей, рук и ног. Применение светотени с учетом анатомического строения лица и других органов выдает в мастере последователя новых художественных принципов Иосифа Владимировича и Симона Ушакова. «Мудрый живописец, по словам Иосифа Владимировича, егда на персонь чию на лице кому возрит, то вси чувственнии человека уды во умных сих очесех предложит и потом на хартии или на ином чем вообразит. А на фегуру или образец всякой персони творя нарисует» [Овчинникова 1964, 26]. Рисовальщик «Книги Любви знак...», изображая части человеческого тела, действовал в согласии с рекомендациями писать «персону человеческую» так, как изограф видит красоту людей «очима своима».

Имя художника неизвестно, однако можно заметить сходство его манеры с изображениями в цельногравированном «Букваре» (1694) Кариона Истомина. Книгу «знаменал (рисовал. — Л. С.) и резал» известный гравер Оружейной палаты и Печатного двора Леонтий Бунин. Среди реалий, иллюстрирующих слова на букву «ук», нарисована ушная раковина — совершенно так же, как в «Книге Любви знак...», с подписью «ухо». Один из рисунков на букву «наш» — «нога», изображенная, как и в поэме, от стопы до щиколотки. Есть и «сердце» на странице, посвященной букве «слово», наряду с реалиями «сковрада», «словей», «слон», «сабля». Как один из примеров употребления буквы «зело» приведено слово «зѣница», сопровождающее рисунок глаза, выполненный в той же манере

рукописи-автографе Кариона Истомина (1693) с Житием Алексея человека Божия [Ув-171].

ре, что и на картинке с аллегорическим изображением телесного чувства зрения («Видение») в «Книге Любви знак...».

Карион Истомина и исполнители его художественного замысла были, вероятно, осведомлены об идее Симона Ушакова создать по примеру западноевропейских анатомических атласов «Алфавит художества» — практическое руководство, состоящее из изображений всех членов «телесе человеческого». Предполагалось «Алфавиту» сему «на медных дщицах извоюну быти» и «напечататися» [Слово 1874, 24].

Рисунки и живописные инкрустации-миниатюры являются неотъемлемой, органической частью композиции поэмы. И поэтому ее содержание может быть понято только во взаимодействии словесных и изобразительных компонентов. Служебную функцию декоративного украшения выполняют традиционные в древнерусском книжном убранстве инициалы, заставки и концовка.

Над инициалами трудился золотопищик. Продолжая средневековые традиции художественного оформления рукописей, он старательно выписал пером, золотом и тушью, каждую буквицу, придав ей индивидуальный, неповторимый характер. Богато орнаментированные декоративные инициалы были широко распространены в русской книжной культуре XVII в. как в рукописных, так и в печатных книгах. Карион Истомина явно предпочитал фигурные инициалы. Ими украшены подносные экземпляры его рукописных букварей и цельногравированный «Букварь» 1694 г., где впервые в московском книгопечатании были использованы фигурные инициалы. В восточнославянском книгопечатании они появились в начале XVI в. — в пражском издании Библии Франциска Скорины, а в конце XVI в. — и в украинских печатных книгах.

В «Книге Любви знак...» большие инициалы составлены из фигурок людей и животных. Вот, например, инициал «В» на л. 7 об.: человек держит птицу, клювом касающуюся его лица, к бедру прислонилась маленькая фигура мальчика, что образует нижнюю петлю буквицы. Тот же инициал на л. 12 имеет другой изобразительный сюжет: человек с воздушным шаром возле головы, его правую руку лижет лев. Сколько изобретательности и художественной фантазии в начертании лигатуры «от», обозначаемой греческой буквой омега в сочетании с буквой «твердо»: соприкасающиеся хвостами две одинаковые птицы, прогнувшись через спину, обращены клювами друг к другу; перемычку омеги образует извивающаяся змея с женским лицом; две перевившиеся змеи служат условным обозначением буквы «твердо» над омегой (л. 9 об.). А вот другой вариант той же лигатуры: над изображением двух зверей, соприкасающихся друг с другом хвостами, парит птица [Карион 1989, л. 13 об.].

В оформлении буквиц наряду с использованием традиций древнерусской рукописной книги нашли живое воплощение новые художественные веяния. В «Книге Любви знак...», как и в последовавшем затем рукописном «Букваре» (экз. из музеев Московского Кремля [КН-202, № 47307]), люди в инициалах показаны обнаженными, что до конца XVII в. в русском изобразительном искусстве встречалось крайне редко. Художник чувствовал себя свободнее, оформляя книгу для придворного обихода. В одном из инициалов отразилась мода на геральдические изображения: два льва, стоящие на задних лапах и держащие корону, образуют букву «П». Инициал «Н», составленный из трех рыбок, повторяется в парадном списке сочинения «Книги Иулия Фронтинана», переведенного и поднесенного Карионом Истоминым Петру I [МГАМИД-257, л. 1]. Возможно, что подносные экземпляры его сочинений вышли из одной художественной мастерской; по-видимому, их оформляли лучшие живописцы Оружейной палаты.

Употребление фигурных инициалов в «Книге Любви знак...» составляет продуманную систему. Ими отмечено начало каждой новой части поэмы. Идейно-эстетическую роль преследует также использование цветного письма. На фоне текста, написанного коричневыми чернилами, ярко выделяются отдельные слова и строки, выполненные золотой краской и киноварью, что служило выражением определенной позиции автора. Золото введено в киноварный текст посвящения для обозначения имен высоких адресатов — Петра Алексеевича и Евдокии Федоровны. В парадной миниатюре золотом же выписаны имена небожителей, благословляющих новобрачных («Апостол Петр», «Иисус Христос», «Матерь Божия», «Евдокия»), а также украшены заглавные буквы трех двустий, начинающихся именами Петр, Евдокия и словом «Бог» [Карион 1989, л. 1 об.]. Применение золотой краски, объединяющей глагол «Желаю», вписанный в киноварное сердце (л. 3 об.), с исходящей от этого сердца речью, обращает внимание читателя на то, что в идейно-художественном замысле поэмы данному приветствию-пожеланию придавалась особая значимость.

Праздничную нарядность тексту рукописи придает также киноварь. Она присутствует в заглавии на титульном листе произведения, ею написан, как уже отмечалось, текст прозаического посвящения, украшены в каждом стихотворении прописные буквы двустий («вирш»). Киноварь выполняет декоративно-функциональную роль и в композиционном членении текста поэмы. Ею выделены девизы эмблем, начиная с библейской цитаты «Брак бысть в Канѣ Галилейской...» на листе с парадной миниатюрой, а также заглавия всех частей произведения: «Риф-

мы на изъявление лиц», «Надглаголение желателно от сердца», «Стих», «Вопрос», «Видение», «Ответ» и т. д.

К традиционным элементам книжного убранства относятся заставки и концовки. Заставками обозначены более крупные уровни композиции поэмы. Одна из них — с сюжетом Благовещения — отделяет ансамбль стихотворений основной части поэмы от экспозиции (л. 5). Две другие выступают как декоративный элемент, придающий торжественную монументальность вводной части, причем прозаическому посвящению предшествует пышная заставка с растительным орнаментом (л. 2), «Рифмам на изъявление лиц» — заставка с сюжетом Троицы (л. 3). Как традиционным элементом книжного убранства использована заставка с растительным орнаментом на титульном листе. Четыре заставки и увенчивающая весь текст концовка вырезаны из старопечатных изданий 70—80-х гг. XVII в. и аккуратно наклеены на листы рукописи⁸⁴. К такому способу оформления своих сочинений Карион прибегал неоднократно⁸⁵.

«Книга Любви знак...» написана характерным для последней четверти XVII в. так называемым «круглящимся полууставом»⁸⁶ — одним из нескольких вариантов письма, которыми владел искусный мастер Карион Истомин. Начертание букв отличается красотой каллиграфического письма. Если еще в XVIII в. сохранялась привязанность к искусно выполненной книге и Третьяковский отмечал «чистое и преизрядное письмо» парадного списка «Вертограда многоцветного», сожалея одновременно, что «уже ныне таких рук у наших писцов не видно» [Третьяковский 1849, 775], то ясно — писцы более раннего времени всячески старались соответствовать эстетике парадной подносной рукописной книги.

Текст рукописи окаймлен линейными киноварными рамками, на верхнем и боковом полях рамка двойная. Этот элемент оформления введен, по-видимому, по примеру изданий, вышедших из Верхней типографии Симеона Полоцкого, где впервые в московском книжном деле

⁸⁴ Заставки на титульном листе рукописи и предшествующие тексту прозаического посвящения (л. 2), «Рифмам...» (л. 3), а также концовка (л. 8 об.) присутствуют в ряде московских изданий XVII в., однако в данном сочетании они встречаются только в Апостоле 1688 г., откуда, вероятно, и были вырезаны (см.: [Зернова 1963, № 35, 13, 85, 640]). Заставка, украшающая начало основной части поэмы (л. 5), восходит к одному из изданий Евангелия или Минеи общей с праздничной 70—80-х гг. XVII в. (см.: [Там же, № 5]).

⁸⁵ См., напр., подносной список «Книги желателно приветство мудрости...» [II I A 8, л. 4], рукопись [Ув-36], содержащую службы и каноны Кариона.

⁸⁶ Термин Л. М. Костюхиной, см.: [Костюхина 1974, 49].

было применено линейное обрамление [Гусева 1985, 471]. Следует отметить, что размеры рамки соответствуют «золотому сечению» [Сидоров 1946, 113].

Таким образом, при оформлении подносного экземпляра рукописи «Книги Любви знак...» книжные мастера воспользовались богатством и разнообразием художественных элементов и приемов, предоставляемых им традициями как древнерусской рукописной, так и старопечатной книги. Поэт и художники «Книги Любви знак...» осуществили в рамках одного произведения идею синтеза искусств в целях усиления репрезентативного начала. К этому обязывала принадлежность эпитахамы к жанру эмблематической поэзии и предназначенность ее для поднесения царю. Вся книга строится в перспективе подношения высокому адресату. Было бы неосмотрительно оценивать художественный синтез старого и нового, средневековых и барочных явлений с точки зрения критериев современного вкуса и говорить об эклектичности способов художественного воплощения авторского замысла. Перед нами произведение, все приемы которого — и литературные, и изобразительные — ориентированы на живое восприятие, на точку зрения воспринимающего.

Репрезентативность — именно тот момент, который оправдывает объединение в рамках одной рукописи столь, казалось бы, разнородных в стилистическом отношении элементов, как золотописные инициалы и старопечатные заставки с концовкой, эмблемы с миниатюрами «фряжского пошиба» и более традиционного письма. Художественный синтез старого и нового, словесного компонента и изобразительного осуществлен с виртуозностью, свидетельствующей о любовно-прочувствованном отношении к самой вещественности книги.

«Книга Любви знак в честен брак» — замечательный памятник русской поэтической и книжной культуры конца XVII в.

Геральдическая поэзия

К традиции *picta-poesis* относится и такой синтетический жанр, как геральдическая поэзия. В России этот жанр не был особенно продуктивным из-за отсутствия необходимых исторических предпосылок: опричнина Ивана Грозного, превратившая боярское сословие в царских «холопов», ликвидировала среду, благоприятную для развития жанра.

Широкое распространение стихи на гербы получили в Польше и на Украине, где претензии шляхты на неограниченную власть оформлялись в виде геральдических изображений. Они присутствовали повсеместно

стно — на портретах, документах, фасадах церквей и костелов, башнях, крепостных вратах, печатях, посуде, каретах, катафалках, надгробиях и «даже на одежде, так что польские паны и панны изображали из себя как бы ходячие учебники геральдики» [Голубев 1872, 298, прим. 1]. Наиболее устойчивые символично-аллегорические мотивы геральдической эмблематики перечислены в стихотворении:

Обыкоша здавна люди именити
Различныя печати в родѣх своих мати,
Кто звѣрем, кто птенцем дом свой печатлѣет,
Кто мечем, кто стрѣлой, кто солнцем свѣтлѣет
(цит. по: [Жолтовский 1983, 43]).

Охватившая Украину «гербомания» (выражение В. Н. Перетца)⁸⁷ перекинулась во второй половине XVII в. и в Россию. Данью моде явились стихи на герб патриарха Никона. Изображение на гравюре атрибутов герба, выполненного по типу гербов украинских духовных феодалов, соотносится со словесным описанием:

Егда печат сию вѣрнии сматряем,
велика пастыря всѣм уподобляем:
Десницу, свѣтилник, ключь, Евангелие,
образ Спасов, крест, жезл, вѣнец начале
[Рай мысленный 1658, тит. л. об.].

Вскоре появились и стихи на государственный герб России. На фронтисписе издания Библии, выпущенной в 1663 г. московским Печатным двором, изображен двуглавый орел под тремя коронами и с атрибутами власти — скипетром и державой, ниже — карта столицы. Гравюру сопровождают неравносложные «стихи на герб» неизвестного автора:

Орла сугубоглавство — образ сугубодержавства
Алексиа царя над многими странами началства.
В деснѣй — скипетр — знамение царствия.
В шуйей же — держава его самодержствия,
Выспрь глав трегубии вѣнцы,
Тройцы содержащая земли концы
Посылаемии на главы побѣждающих враги,
Просящих от нея помощи крѣпкия руки.

⁸⁷ Ранее это понятие применил относительно Польши С. Голубев: «Гербомания шляхты», «гербомания, охватившая польское шляхетство» [Голубев 1872, 298—299].

Успѣвай и царствуй, великий царю, в новом Израиль,
Наставляя и управляя ѱ во Христъ Спаситель,
Побѣждай копием сопротивнаго ти змия.
Найпаче же мечем [сим] духа еретики злыя.
[Библия 1663, тит. л. об.].

Помещенная в качестве девиза к изображению и «Стихам на герб» цитата из Псалтири «Обновится, яко орля, юность твоя» (Пс 102:5) превращает композицию в государственную эмблему. Патриарх Никон, находившийся в добровольном изгнании, весьма болезненно отреагировал на царское изображение на орле и на коне, появившееся «посреди Божественных таинств Ветхаго Завета и Новаго». Несомненно, он усматривал в этой идеологической акции стремление возвеличить царя не только как главу государства, но и церкви.

В правление Алексея Михайловича можно было написать только одну геральдическую поэму: «гербомания» сконцентрировалась в «Орле Российском» Симеона Полоцкого. При Петре же, когда общество дифференцировалось по европейскому образцу, вместе с подъемом дворянской аристократии геральдические орлы размножились. Теперь появилась возможность написать стихи не только на государственный герб. От дворянства, стремящегося обзавестись на западный манер родовыми гербами, поэты получают заказы на геральдические эпиграммы. Карион Истомина участвовал в разработке проекта оформления новых каменных палат князей Трубецких. По-видимому, центральное место в стихотворно-зрелищной композиции отводилось изображению родового герба с геральдической эпиграммой: «В палатѣ под небом орел держит во устах хартию и на ней писать высоко сице:

Орел сей тако высоко летает
Днесь Иоани Георгиа князи
Трубецких гербом знаменито носит,
Бог да умножит сим лѣта Трубецким
И в преемство их да подаст им чада

род славен в россях Трубецких являет
Георгиевичев в братолюбнѣй связи
в родѣ их быти долг здраво просит.
служити царем сердцем молодецким
и наслѣдство всѣм небеснаго града»
[Чуд-302, л. 161].

У Кариона находим также стихи на гербы Бутурлиных [Чуд-302, л. 161], Андрея Лутохина [Чуд-300, л. 302], дома Шеиных [Чуд-300, л. 261]. Живописное описание герба рода Ясинских (полумесяц и стрела с двумя звездочками по сторонам в овальном щите) входит в эпитафию Стефана Яворского на смерть митрополита киевского Варлаама Ясинского: «Луну, рода моего знамение красно, / умираяй, на себе изобразих ясно» (опубликовано: [Панченко 1970, 258]). К концу XVII в. появились

стихи на российский государственный герб с описанием 20 областных гербов; в свое время этот корпус русских геральдических текстов ввел Нильс Оке Нильсон ([Нильсон 1964]; см. также: [Кроль 1986]).

Истолкованию государственного герба России посвящено пространное стихотворение «Стихи на подлежащий герб» в «Арифметике» (1703) Л. Магницкого⁸⁸.

Зримое слово

Сближение слова и изобразительного искусства поэты считали чрезвычайно эффективным в эстетическом и дидактическом отношении. И здесь можно вспомнить суждения Симеона Полоцкого. В беседе пятой «О почитании икон святых» он писал: иконы почитания достойны и в церковь вносятся, «ибо паче сердце наше возбуждается теми, яже очеса видят, неже ушесы слышемы» [Син-289, л. 95]. Тот же эстетический принцип сформулирован в двустишии «Вѣрение. 2» из «Вертограда многоцветного»:

Вѣру емлем тым паче, яже око видит,
нежели гласом, яже ухо наше слышит
[Симеон 1996, 200].

Стихи эти повторяют пассаж из «Науки поэзии» Горация: «То, что дошло через слух, всегда волнует слабее, / Нежели то, что зорким глазам предстает необманно / И достигает души без помощи слов посторонних» (перевод М. А. Гаспарова [Гораций 1970, 387—388]).

Конструкция эмблемы — в основе композиции стихотворных книг Кариона Истомина «Едем» (ноябрь 1693 г.) [Чуд-300, л. 279—283 об.; беловой список — Ув-73, л. 32—54], «Екклесиа» (декабрь 1693 г.) [Чуд-300, л. 323—324 об.; Чуд-302, л. 21—23 об.; беловой список — Ув-73, л. 55—69 об.], «Полис си есть Град...» (март 1694 г.) [Чуд-302, л. 17—26 об.; предисловие — Ув-73, л. 27—29]⁸⁹, предназначавшихся для малолетнего

⁸⁸ См. раздел «Nomen est omen: имя в риторике и поэзии» и «Приложение 8».

⁸⁹ Новейшее издание названных поэм [Богданов 2005, 396—456] не соответствует уровню требований современной эдиционной практики и не может быть отнесено к разряду научных публикаций; отметим, например, сразу бросающиеся в глаза такие моменты, как несоблюдение авторской системы записи стихотворного текста: строфы, записанные в рукописи в виде «двойных» стихов в каждой строке, переданы в форме столбцов; при передаче текста опущена буква «ять» (ѣ), хотя «в *editio princeps* следовало бы сохранять все ѣ независимо

царевича Алексея Петровича. Разделяя идущую от Возрождения идею о первичности опыта, доставляемого человеку чувственным восприятием, поэт стремится придать поэзии наглядность, или, как говорил он сам в предисловии к «Полису», «образы со стихописанми» предлагаются «к ползѣ зренья» [Ув-73, л. 28]. Оформление поэм свидетельствует об освоении трехчастной структуры постренессансной эмблемы: изображение помещается между наименованием картинке и поясняющей подписью. К описанию изображений, «икон, каковы суть в книге Едем», написанной на «четвертолетие» царевича Алексея, автор сделал в черновой рукописи разъяснения, относящиеся к расположению строк двустишия: «Сии строки двѣ — едина сверху, вторая — снизу около каждой иконы» [Чуд-300, л. 279]. Кроме двустишия, простейшей строфы, каждой картинке соответствует развернутая подпись. В беловой рукописи, содержащей поэмы «Едем», «Екклесиа» [Ув-73], материал расположен на развороте: слева (на оборотной стороне предшествующих листов) строки двустишной надписи ограничивают сверху и снизу пространство, оставленное для картинок, а соответствующие им строфы поэм находятся справа (на лицевой стороне нового листа). Предполагалось, что изображение и слово составляют взаимодополняющие нерасторжимые части, и взаимодействие всех элементов трехчастной композиции служит читательской пользе, позволяя представить в зримых образах то, что предлагалось стихотворным текстом для «зрения духовного». Синтез слова и изображения устремлен к наглядности урока, преподносимого адресату, о чем писал сам автор: «Приношу сию книгу Едем сладости духовныя, в ней же зря иконы твоима царственныма очима тѣлесныма духовнѣ стихословием услаждайся...» [Чуд-300, л. 283]. Перевод книги Августина Блаженного «Боговидная любовь» Карион сопроводил циклом из 36 эмблем по числу глав: «Над всякою главою образы, около же их писаны быша стихи сии...» [Маз-645, л. 22—28; Арх-С 178, л. 67—78].

В поэзии барокко ценится не только внешняя зрелищность текста, но и зрительно интенсивное риторическое слово, обладающее визуальной нагляд-

от того, находятся ли они в рифмующихся словах или нет» [Топоров 1996, 236] (выделено В. Н. Топоровым. — А. С.), тем более, когда речь идет об академического типа издании. Заметим, что предшествующие публикации историка А. П. Богданова не обладают надежностью в прочтении и передаче рукописного текста. Что касается его собственных исследований, вторгающихся в сферу литературоведения, то в них мы наблюдаем невладение литературоведческим инструментарием и текстологическими приемами, необходимыми при изучении авторского творчества поэтов эпохи барокко, некорректность ведения научной дискуссии, выражающуюся в намеренном искажении суждений оппонента и необоснованном полемическом задоре.

ностью для внутреннего, духовного зрения. М. К. Сарбевский рекомендовал применять такую фигуру мысли как гипотипозу: «образ действительности так пластично выражен словами, что создается впечатление, что скорее что-то видишь, нежели о чем-то слышишь» [Сарбевский 1958, 238—239]. Мастера барокко насыщали поэзию зрительными образами, старались писать так, чтобы содержание стихотворения раскрывалось и постигалось в живописной конкретности образа. Эмблематика предоставляла для этого широкие возможности. Используя изобразительные мотивы, содержащиеся в эмблематических сборниках, поэты разворачивали на их основе сюжеты своих стихов, превращая их в описательные эмблемы. Многие стихотворения Симеона Полоцкого, Стефана Яворского, Феофана Прокоповича, Григория Сковороды построены по принципу описания эмблематического рисунка. Их и не предполагалось снабжать картинками, поэтому такие сочинения точнее называть не эмблемами, а эмблематическими стихотворениями.

Симеон Полоцкий адаптировал эмблематику к дидактическим целям. Примечательно, что он нигде не следует источнику буквально, все его эмблематические стихотворения — свободные вариации, в которых он чаще всего христианизировал свои образцы. Ценя наглядность образа, Симеон разворачивает на основе эмблематических картинок повествовательно-дидактические сюжеты, превращая стихи в описательные эмблемы, в притчи-басни⁹⁰. Эмблематическая поэзия сохраняла притягательность и в XVIII в. Придворный поэт Екатерины II В. Петров, выученик духовной академии, возводит этот вид творчества в достоинство высшего поэтического искусства:

Между стихами од нет лучше да поэм,
Затем, что род сей полн гадательных эмблем...
[Здесь] Всё ероглифика да всё аллегория...
Пинт ни тычки вон египетский мудрец:
Задачи он дает, реши, хоть лопни чтец
[Поэты XVIII века 1936, 247].

Поразительных визуальных эффектов достигали поэты, разрабатывая известные иконографические сюжеты. Они продолжают известную еще со времен античности и возродившуюся в эпоху Ренессанса традицию экфрасиса — риторического описания памятников искусства, реальных или вымышленных. Визуальным искусством инспирировано стихотворение «Меч» в «Вертограде многоцветном»⁹¹, в котором изображается Богоро-

⁹⁰ Подробнее см. раздел «От басни барокко к басне классицизма».

⁹¹ Возможно, этим обстоятельством объясняется то, что его книжный источник не установлен, в отличие от большинства стихотворений «Вертограда».

дица с семью пронзившими ее сердце мечами. По Евангелию от Луки (Лк 2:35), меч пронзает сердце Богородицы как предзнаменование приближающейся великой скорби. Семь мечей, указывающих на семь скорбей Марии, символизируют семь кровавых мук Спасителя: обрезание Христа в восьмой день; истечение кровью в «ограде» (саду); бичевание Христа; возложение на него тернового венца; совлечение риз с кровоточащего тела Христа; пригвождение к кресту и прободение ребер:

Образ Богородицы, семь мечев имущий
в перси ея вонзенных, есть знаменающий
Семь болѣзней оная, яже пострадаше,
егда семь крат кровь Свою Христос излиаше
Во-первых, во день осмый елма обрѣзася,
с болѣзнию Матере кровь Его лияся.
Вторицею, в оградѣ кровь пребожественна,
образом пота с плоти Его источенна.
Третѣе, елма бичми у столпа И биша,
злостью вои кровь Его источиша
Четвертое, во нь же час вѣнец возложися
тернов на главу Христа, кровь многа точися.
Пятое, егда ризы нужно извлекаху,
одирающе раны, кровь тещи нуждаху.
Шестое, елма кресту Христа пригвоздиша,
из руку и из ногу многу кровь пролиша.
Седмое, егда ребра Его прободенна,
в то время кровь с водою купно источенна,
Яже святая Мати елма соглядаше,
болѣзни, яко мечы, сердцем си страдаше.
Ты, в персѣх видя мечы, сердцем сокрушился,
за кровь Христа, за болѣзнь Дѣвы умилися
[Симеон 1999, 305—306].

Изображение Богоматери с семью мечами (или стрелами) — сюжет, хорошо известный, начиная со Средневековья, в искусстве католических стран (в скульптурных группах страстного цикла и в живописи) и получивший широкое распространение в иконографии барокко, в частности, в Польше в XVII в., где чрезвычайно был развит культ страдающего тела Христа и скорбящего сердца Девы Марии. Стихотворение «Меч» обнаруживает непосредственное знакомство автора с католической скульптурой или живописью, поскольку данный иконографический сюжет, не

восходящих к западноевропейской гомилетической литературе, см.: [Симеон 2000, 706; Хипписли 2001, 695—708].

характерный для православного искусства, отсутствовал в Москве вплоть до 80-х гг. XVII в., когда польские мастера перенесли знакомую им иконографию на русскую почву. Центральная тема иконостаса, выполненного для придворной Распятской церкви в Кремле художником Василием Познанским, — Страсти Господни: «Христос изображен со связанными руками в терновом венце и с тростью, которой его избивали. Богоматерь показана также скорбящей. В ее грудь вонзилось семь мечей. Такое чисто аллегорическое, а не иконно-символическое изображение Марии явно навеяно польскими образцами (...). Правда, у Познанского, делавшего иконостас для православного храма, мы не видим столь экзальтированно-натуралистических изображений кровоточащего сердца, но общность настроенности здесь не подлежит сомнению. На польские образцы указывают и типичные для искусства барокко картуши с надписями в верхней части обоих изображений» [Рогов 1991, 232—233]. Общаясь во время работы в Кремле с польскими мастерами, художник Василий Уланов перенял сюжет, о чем свидетельствует написанная им икона «Богоматерь умягчение злых сердец!» (1713)⁹².

Пример вербальной живописи предоставляет описание града небесного и небожителей в поэме Я. А. Белобоцкого «Пентатеугум» («Песнь 4. Вечна блаженных память»). Фигуры, которыми поэт заселил небо, зримо выступают, вызывая в памяти зрительные впечатления от живописно-образительных композиций, связанных с литургическим предстоянием перед вечностью: в центре — новозаветная Троица на престоле, справа от нее — Богородица, рядом с ней:

Стои ту же херувимы, на низ крила опускают,
Купно с ними серафими песнь святую воспевают.

Слева — Иоанн Креститель:

Ошую Предтеча седит, ядая мед и акриды,
Лекка ему власенница, юже носил Бога ради.
Главу под меч наклоненну нечестиваго тетрарха
Прямо держит возвышенну над всего мира монархи.

Тут же —

Святии патриархове, Моисей пророк и протчие.
Авраам, сына в жертву Богу по указу приносящий,
Стоит возле его боку сын, меча ся не боящий
(цит. по: [Панченко 1970, 243]).

⁹² Изображение см.: [Гругнева и Шведова 1989, 4, № 33].

Все эти фигуры присутствуют и в трех рядах («чинах») иконостаса: апостольском, пророческом и праотеческом. Но, как известно, размещение в иконостасе церковных праздников, апостолов, пророков, праотцев подчинено «небесной иерархии», выдержано в строго иконографической последовательности, обусловленной каноническим значением событий и героев священной истории [Тренев 1902]. Из поэмы Белобоцкого не ясно, описывает ли он изображение, расположенное рядами или вытянутое горизонтально в одну линию, как, например, в иконографическом типе, представленном популярной в XVII в. иконой «Видение Тарасия» (в ее верхней части). У Белобоцкого стихи не воспроизводят, за исключением центрального образа Деисуса, иконографию иконостаса: Иоанн Предтеча хотя и стоит на положенном ему месте, но ест при этом «мед и акриды» — деталь, которая не входит в иконографический тип изображения в иконостасе. Стихи Белобоцкого вряд ли являются абсолютной копией чего-то виденного. Поэтому разновременные состояния Иоанна Предтечи слиты в одно вечное мгновение: он ест мед и акриды и одновременно «главу под меч наклоненну нечестиваго тетрарха / Прямо держит возвышенну над всего мира монархи». Здесь представлены моменты наивысших проявлений духа евангельского героя: его проповедничество во время пустынножительства, когда «пищею его были акриды и дикий мед» (Мф 3:4), и смерть от меча «четвертовластника» Ирода (Мф 14:1—12). Совпадения в описании небесного града в «Пентатеугуме» Я. А. Белобоцкого и на иконописных изображениях не есть прямое сходство и прямая зависимость одного от другого; совпадают не два художественных произведения разных искусств, они имеют общий «мировой поэтический универсум» (выражение В. Н. Топорова), единую небесную иерархию, однако одно и то же явление по-разному манифестируется.

Иконографические образы включил также Петр Буслаев в поэму «Умозрительство душевное» на смерть баронессы М. Я. Строгановой. В прямой зависимости от иконописного подлинника здесь находится описание апостола Петра, держателя ключей рая:

Красен был вратник, лицом в морщинах, с брадою,
Навислы были брови, с главою седою.
Ажно он был апостол Петр, Христу теплейший,
Держал в руках своих ключь, паче звезд светлейший...
(цит. по: [Панченко 1970, 298]).

Поэт барокко — одновременно и ученый, литературовед, анализирующий свой текст. П. Буслаев составил комментарий к поэме, где отметил: «Царство ж небесное заключено исповеданием Петровым ("Ты еси Хри-

стос сын Бога живаго”, противу чего реченно бысть от Бога: “И дам ти ключи царства небеснаго”), и потому zde яко ключник написан. Описание персоны его с иконописных художеств» (цит. по: [Панченко 1970, 394]).

Отношение поэтов к живописи сказалось также в выборе сюжетов для стихов, описывающих произведения искусства и творческого труда художника; таковы, например, «Икона Богородицы», «Образ», «Живописание» и другие стихи в «Вертограде многоцветном» Симеона Полоцкого. Сюжеты многих его стихотворений представляют собой творческую обработку материала, предлагаемого иконографией эпохи (см.: [Ролланд 1978, 59 и сл.; 1992, 67—86]). Перевод графических образов на язык словесного описания сообщал поэтическим текстам качество, определяемое понятием «говорящая живопись».

Литературные вкусы эпохи отражает несущее в себе образ зримого слова понятие «зрелище». По-видимому, это новое слово⁹³ появилось впервые под пером переводчиков Посольского приказа во второй половине XVII в. В сборнике басен «Зрелище жития человеческого», переведенном А. Виниусом в 1674 г. с немецкого языка, притчи о «бессловесных» животных выставлены на обозрение читателя, «яко на зрѣлище», — в научение «всякаго сана людем» [Муз-3328, л. 1—2]; слову «Зрелище» в заглавии соответствует в оригинале — «театр»⁹⁴. «Зрелище царския чести и крови» предлагается в генеалогическом труде Л. Хурелича «Родословие...» (1673 г.; перевод Н. Спафария — 1675 г.)⁹⁵, воплощающем в наглядной геральдической форме мысль о родстве европейских монархов с царем Алексеем Михайловичем.

Стихотворная надпись

С традицией *picta-poesis* связан также популярный в русской книжной поэзии второй половины XVII в. жанр надписи. В риториках и поэтиках он рассматривается среди многочисленных малых форм как текст стихотворный или прозаический, предназначенный для помещения на пред-

⁹³ В «Материалах для словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского и в современном продолжающемся издании «Словарь русского языка XI—XVII вв.» (М., 1979. Вып. 6) слово «зрелище» отсутствует. Первая фиксация слова «зрелище» — в «Лексиконе» Ф. Поликарпова: зрѣлище — τὸ θέατρον — theatrum, spectaculum [Поликарпов 1704, л. 126 об.].

⁹⁴ Оригинал — «Theatrum Morum. Artliche Gespräch der Thier mit wahren Historien den Menschen zur Lehr» (Прага, 1608).

⁹⁵ См. раздел «Государственные идеалы и панегирическая топка».

метах изобразительного искусства, портретах, архитектурных сооружениях (колосс, пирамида, обелиск), статуях, знаменах [Киевская поэтика 1637, 148—149]. Этот жанр возводится к древнему обычаю украшать «гномическими словесы» сосуды, щиты, хоругви, печати (С. Лихуд. Риторика [Ув-98, л. 28 об. —29]).

Симеон Полоцкий настойчиво культивировал жанр иконологической эпиграммы⁹⁶. Такие подписи занимают значительное место в «Вертограде многоцветном», иногда они объединяются в циклы. Самый обширный из них — «Вивлиа. Священнаго писания Ветхаго и Новаго Завета изображений исторических подписания» (1676)⁹⁷ — включает 261 эпиграмму [Симеон 2000, 452—510], которые служили подписями к гравюрам Библии Маттиаса Мериана (Франкфурт, 1625—1627; см.: [Белоброва 1996, 526—528]; ср.: [Белоброва 1990, 443—479]). Помимо Симеона обширный цикл эпиграмм на библейские сюжеты написал Мардарий Хоников к гравюрам Библии Николая Пискатора⁹⁸.

Тринадцать эпиграмм цикла «Трон истинный» из «Вертограда многоцветного» Симеона — это стихи о справедливых и несправедливых судьях библейской, античной и церковной истории, пересказывающие содержание «образов», «на меди прехитростне и преизрядне нарезанных». Цикл двустигшных подписей «Седми добродетелей... начертания» описывает персонифицированные добродетели, изваянные «образы медяными». Есть в «Вертограде» также «Образа... Богородицы подписание», «Образов подписание из Песней Песней», «Образов апостолских подписание. По руским летописцом», «Подписание образов о Сусанне», «О 5 хлебах и 2 рыбех», «О богатом и о Лазаре», «Из книги Даниила пророка», «О Иосифе», «Подписание иконы Умиление... Богородицы», «Подписания икон» с изображениями патронов царской семьи, «Подписание образа царя Константина», «Подписание образов вивлиинных», «Подписание образа Нерукотвореннаго убруса святаго», «Подписание образа живоначалныя Троицы», «Подписание образа... Богородицы,

⁹⁶ О происхождении этого жанра в восточнославянской поэзии см.: [Петров 1867, 111—113].

⁹⁷ В авторской рукописи «Вертограда» [Син-659, л. 281—302] указана дата «1676» г. В БАН хранится подарочный экземпляр Библии М. Мериана с вписанными стихами Симеона [П I Б 102/1—2].

⁹⁸ Сохранился экземпляр Библии Николая Пискатора (изд. 1674 г.) со стихами М. Хоникова, принадлежавший патриарху Адриану [ТСА-370]. В произведении Хоникова 3824 одиннадцатисложные стихотворные строки [Богуславский, Каган 1985, 129]. О соотносительности подписей, составленных русскими силлабиками XVII в., с иллюстрациями Библии Пискатора см.: [Дембски 1983, 18—24].

иже в Честохове», «Подписание колокола», «Подписание образов Италианских» и др. [Симеон 2000, 511—531].

Поэты барокко любили семантику и поэтому особенно охотно писали стихи, посвященные предметам церковной утвари и вообще вещам, за которыми закреплено бесконечно глубокое, символическое значение. У Симеона Полоцкого находим «Подписание колокола». Особый цикл двустихных надписей посвящен предметам церковного обихода, используемым на литургии, и действиям, совершаемым в таинстве евхаристии: «Проскомидия хлеба», «Хлеб предложения», «Копие», «Блюдо», «Вино», «Вода», «Чаша», «Сосудохранильница», «Антимисий», «Покров чаши», «Покров блюда», «Воздух», «Кадила» [Симеон 2000, 529—531].

В жанре подписи разрабатывалась также популярная барочная тема «четырёх последних вещей». В черновом автографе Сильвестра Медведева в рукописи [БАН-16.14.24, л. 731] и в белом списке [Cod. slav. 174, л. 109—109 об.] сохранился цикл кратких надписей «На смерть», «На суд», «На ад», «На небо»:

1

Хотящий от грѣхов себе сохранить
долженствуют смерть, суд, ад и небо воспомяти.
Та изображения здѣ да созерцают
и их изводства в сердцѣ си да разсуждают.

2

На смерть

Кто есть человек иже смерти устранился,
славы, богатства, чести вскорѣ не лишится?
Временны бо утѣхи вся смерть погубляет
и Богу человек на суд претавляет.

3

На суд

Судия же абие в судѣ разсуждает право
и всякому изду праву воздавает,
Вѣтвь праведным есть знамя вѣчныя милости,
мечем грѣшных сѣцает во огнь адский вѣчности.

4

На ад

Ад данна ему вся выну поглащает,
комуждо по грѣхом и муки налагает.
В нем, увы, увы, горе, горе, воспѣвают,
о, бѣда, вѣчна бѣда, горцѣ восклицают.

5

На небо

Праведным свѣт⁹⁹ знаменем вѣчныя милости,
в небо путь есть свободныи к Божией благодати,
В нем веселие, радость в вѣк нескончалныя,
утѣшение, хвала, честь несказанная

(цит. по: [Cod. slav. 174, л. 9—9 об.]).

Вместе с мотивом *temento mori* из барочной иконографии в поэзию вошло изображение человеческого черепа с подписью-двустихием неизвестного автора

Не можеш познати, чия сия глава,
Придет час, егда будет и твоя такова
[Соф-1208, л. 46].

Вариация того же мотива — у Евфимия Чудовского:

Познавай, чия бяше сия прежде глава,
помни же, яко будет и твоя такова
[Син-369, л. 4 об.].

В черновом автографе Сильвестра Медведева читаем похожие строки:

Спроси, человекче, чия се глава,
воскорее будет и твоя такова
[БАН-16.14.24, л. 731].

Возможно, стихи Евфимия и Сильвестра являлись переводами и имели общий источник и предназначались в качестве подписей к одинаковым изображениям¹⁰⁰. Обезображенную смертью голову человека описывал в стихах и Карион Истомина:

⁹⁹ В ркп. описка: свѣтъю.

¹⁰⁰ Средневеково-барочное морализирование устойчиво сохранялось в старообрядческой среде. В богато иллюстрированном издании Синодика XIX в. (в/м., б/г.) под гравюрой на меди с изображением черепа и костей — подпись: «Зри, человекче, и познавай, чия сия глава / По смерти твоей будет и твоя такова. Глаголю сие зрящему на мя: Аз убо бѣх, яко же ты. Ты же будешь, яко же аз. Сия глава сама себе скажет и подобие свое нам показывает. Видь, человекче, свое тѣлесное суетствие и внимай, яко же будешь по малѣ времени сам костем изображен и всякаго временнаго имѣния и красоты мира сего суетнаго лишаем» (Собрание рукописей и старопечатных книг Института славистики Гейдельбергского университета. № 29).

Се челоуѣча голова предложена	лѣпота своей вконец обнажена,
Не имать очей ни тѣлесна вида	постиже бо ю смертная обида.
Точию кости осташа едины	млада ли стара не зрятся сѣдины (...)
	[Чуд-302, л. 163 об.].

К жанру иконологической эпиграммы относятся стихи Евфимия Чудовского: «Надпись на образ во гневе пребывающих», «На Илию пророка», «На Георгия», «На царския врата», «На Спасов образ», «На образ Богородицы», «На Вознесение», «На седмый синод», «На три святители», «На три преподобныя» [Син-369, л. 3 об.]¹⁰¹.

Много и охотно работал в этом жанре Карион Истомина, создававший надписи для оформления интерьера, светского и церковного, для гравюр и предметов (часы, питейные сосуды, панагия, потир). В разряд надписи переходили иногда тексты, выполнявшие первоначально иную функцию. Так, «в клеймо в Посолской приказ под икону» были переадресованы стихи по случаю побед Петра Великого над шведами, прозвучавшие вначале как приветствие по случаю триумфального возвращения Петра из военного похода, о чем свидетельствуют завершающие строки: «Тысяща седмьсот четвертаго лѣта / в декемврѣ луны вѣсть в приход их пѣта / в царствующий град Москву в триумхвалныя многия врата по улицѣ из Николских кремлевских врат». Судя по содержанию этого приветствия, ставшего надписью, на «иконе»-картине были изображены Петр и его сын царевич Алексей Петрович с их патронами — апостолом Петром и Алексеем человеком Божиим, который царю «дает побѣды на врагы противны»: «Царевич Алексей отцу помогает / в военнѣй службѣ в полках пребывает» [Чуд-300, л. 288]. Для князя Якова Ивановича Лобанова-Ростовского Карион написал стихи «На панагийную дщицу серебряну» (два варианта): «Аггел святыи хранитель вездѣ с нами бывает, / от враг, напастей его вѣчно соблюдает»; «Сердце воздержно, сердце своеволно / в Бозѣ надежно, всегда в грѣхах болно» [Чуд-300, л. 263 об.].

Его же «Стихи на изображение клейма» предлагают читателю-зрителю истолкование символики архиерейского облачения и атрибутов, употребляемых при архиерейском служении (шапка, омофорий, епигонатий, крест, егколпий, жезл, трикирий, дикирий, рипиды и др.): «На архиерейская чина служение созерцай здѣ всяк и риз ношение...» [Чуд-300, л. 54 об.]. Карион написал множество надписей к иконам: «Стихи под икону Златоустову в книгу Маргарит», предназначавшиеся для гравюры в издании «Маргарита» 1698 г. (не были опубликованы) [Чуд-300, л. 142], «Стихи на икону Страшного Суда» в Чудовом монасты-

¹⁰¹ См. «Приложение 6».

ре, «Подпись внутрь ковчежца около образа Распятия Христова» [Чуд-301, л. 252 об.], цикл «На листах» с подписями на библейские темы, «Подпись на иконе в свитках» и др. [Чуд-302, л. 247; Чуд-301, л. 206—207 об.; Чуд-300, л. 278]; «на печерских изображенных листовых иконах написал я по разным мутным образцам вирши», «на листѣ около писанья молитвы образки приклеены и стихи писаны» [Чуд-302, л. 242—243; Чуд-300, л. 331 об.].

Стихотворные тексты включаются также в театрализованное пространство лубка¹⁰². В многофигурные композиции нескольких гравюр конца XVII — середины XVIII в. введены стихи Симеона Полоцкого из «Вертограда многоцветного»:

Летит время си часами,
во дни, в нощи, як крилами
[Симеон 1996, 188].

Фигурам и вещам отведена обрамляющая функция, стихи же призваны выявить эмблематический смысл композиции. В «Зерцале грешного» двестише вписано в барочный натюрморт типа «temento mori»; на гравюре — смерть, свеча, песочные часы с крыльями [Ровинский 1881, кн. 3, № 742, 744¹⁰³]. Те же стихи в листе «Человече, помни смертный час» комментируют изображение, приближающееся к театральной мизансцене: смерть с орудиями казни в руках и за спиной, с песочными часами на голове, под ее ногами — четыре поверженных головы (№ 750). На листе «Двенадцать заповедей» двестише «Летит время...» служит подписью к аллегории времени: в традиции западноевропейской иконографии крылатый Хронос предстает в образе полуобнаженного старца с развевающейся седой бородой, с косою в руке и песочными часами на голове (№ 762).

Стихи в жанре «подписи» (надписи) предназначались не только для икон, книжных миниатюр, гравюр, подарочных подносных листов, конклюдий. Они все чаще появляются на предметах — печатях, питейных сосудах, потирах, панагиях, ковчегах с мощами, часах, оружии, медалях, печных изразцах и пр. Вообще в эпоху барокко вещи и предметы получают особую значимость, «аскетизм по отношению к вещи, ее игнорирование сменяются пристальным вниманием, почитанием, любовью. Вещь, особенно диковинная, приносит радость, человек начинает ею пользоваться (а не прятать в ларях), окружать свое повседневное суще-

¹⁰² О театральном типе пространства в лубке см.: [Лотман 1976, 247—267].

¹⁰³ Далее номера гравюр в тексте в круглых скобках.

ствование» [Мордвинова 1984, 17]. Но реальный мир вещей ценится не только в своей материальности. Вещь в культуре того времени выступает не сама по себе, она всегда символически отягощена, окружена ореолом значений, который становится своего рода аксессуаром вещи и дает повод для многочисленных интерпретаций. «Наши стихи хотят видеть на всех чанах и мисках, мы запечатлены на стенах и камнях, и когда кто-нибудь приобретает себе дом, мы опять-таки должны описать это в наших стихах» (Мартин Опиц [Манифесты 1980, 448]). Стихи входят в пространство вещи, соединяясь с ее зрительным образом.

Стихи посягают на то, чтобы раскрыть присущий всякой вещи ее собственный, внутренний смысл, они извлекают из вещи значения, которые переносят ее из предметного мира в мир духовных ценностей. В нескольких вариантах «Подписи на потир» Карион Истомин раскрывает сокровенный смысл этого священного сосуда, в котором на Божественной литургии возносятся Святые Дары: «Сия чаша освященна / в ней же тайна всѣм спасенна / Под видом хлѣба и вина совершается новина / Чрез Всемогущее Слово / кровь есть и тѣло Христово» ([Чуд-302, л. 268]; см. другие варианты: [Чуд-302, л. 94, 96]).

Серию надписей, выполненных в поэтике вариации на тему *memento mori*, включает «На ковчежец часов к вырѣзи подпись» того же автора; каждая, напоминая о быстротечности жизни, заставляет воспринимать вещь через себя:

Время летяще и часов кончину
зрите, люди, в том смерть всякому чину,
Иже в мирѣ сем имут мудры главы,
сподобятся вси небесны в вѣк славы...

Или:

Человѣк всякий,	из себе дивися,
како сотворен,	мертв како вчинися.
Кости нагия	комуждо зеркало,
за грѣхи людем	смертно жало стало.

Или:

Кто смерть часто поминает,
в жизнь благу той успѣвает.
Смерть на грѣхи престорога,
в часѣх молбы слет до Бога.
Кая душа в любви с Богом
усладится в вѣцѣ многом.

Краткий вариант из той же «подписи»:

Знай своя часы,	не теряй красы,
в часах всѣм дѣло,	сохранство цѣло
	[Чуд-301, л. 252].

Такие стихотворные миниатюры превращают вещи, предназначенные для обыкновенного домашнего употребления, в образ, несущий правоучение. Такова подпись «На сосудец мал», в которой Карион Истомин проповедует идеал умеренности в питии:

Водку воздержно людем требно пити,	Не имать бо ум ни в чем вреден быти,
Всяк пияй во всем той вредится,	Богу и людем нетребен явится.
Мало и вѣка пияй доживает,	Смерть бо внезапно пьяных похищает
	[Чуд-302, л. 137 об.].

Слиться с материальностью вещи — один из пределов, к которому стремится слово в искусстве барокко. Но характерно, что надпись осознана при этом как особый жанр, и, в отличие от средневековых форм со свойственным им синкретизмом словесного и изобразительного искусства, она способна функционировать самостоятельно, вне того изображения, вещи, предмета, для которых предназначалась, а иногда и вовсе не предполагалось ее утилитарное использование, и в таких случаях можно говорить о «псевдонадписях».

В духе новых вкусов стихи к изображениям включались в пышный декоративный интерьер царских дворцов и палат знати, аллегории с сентенциями украшали триумфальные врата, столпы, обелиски. Художник все чаще работает вместе с поэтом, исполнявшим заказы на стихи для росписи оконных и дверных проемов, к стенописным сюжетам. Карион Истомин сочинял надписи с намерением видеть их «на воротах в Чудовѣ» (в монастыре Чуда архангела Михаила в Кремле. — Л. С.) [Чуд-302, л. 245 об.], в храме «над царскими вратами» [Чуд-301, л. 214], «на стѣнном изображении... в трапезѣ», «на стѣнѣ о душѣ» [Чуд-302, л. 88—89] и др. Стихи Симеона Полоцкого из цикла «Вивлиа» и Мардария Хоникова встречаются в храмовых росписях, испытавших влияние гравюр Библии Пискаatora (Воскресенский собор в г. Борисоглебске, Знаменский собор в Великом Новгороде) [Тарабрин 1911, 107, 108].

Еще одну форму функционирования поэзии можно наблюдать в грандиозном ландшафтно-архитектурном ансамбле Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря, основанного патриархом Никоном на реке Истре (1656). Стихи живут на твердом материале камня, они входят в архитектурное пространство, покрывают плоскости стен, помещаются рядом с иконами, распятием, на барабане купола храма, пышная эпита-

фия с акростихом, указывающим на авторство Германа, украшала гробницу Никона. Ограничиться констатацией этого историко-культурного факта недостаточно. Чтобы понять художественную функцию надписей, необходимо учесть следующее. Монументальное творение призвано было служить выражением религиозно-государственной идеи о главенствующем положении русской церкви в православном мире.

В самом заглавии «Новый Иерусалим» заявлена претензия на создание духовного центра православия. По замыслу патриарха Никона, Новый Иерусалим должен был являть собою одновременно образ исторического Иерусалима — места земной жизни и подвига Иисуса Христа, и образ Града Божьего Иерусалима — Царства Небесного (Апок 21:2). Средствами синтеза искусств, взаимопроникновением природной и архитектурной среды осуществлена ландшафтно-архитектурная метафора, создан образ храма-града. Воплощая идеи священной истории с присущими им богословскими символами, синтетические структуры архитектурного ансамбля воспроизводят святые места Земли Обетованной — в Подмосковье переносятся палестинские топонимы, и Новый Иерусалим предстает как зримое воплощение мифологизированных пространственных представлений: есть здесь река Иордан (Истра), селения Капернаум и Вифания, горы Сион, Елеонская, Фавор, Иосафатова долина, Гефсиманский сад. По образу храма Гроба Господня в Иерусалиме построен Воскресенский собор с Голгофским приделом и часовней, символизирующей Гроб Господень.

Культурная эпиграфика составной частью входит в этот идейно-художественный комплекс. Роль ее до известных пределов сопоставима с ролью, какую текст выполнял в многофигурных гравюрах-конклюдиях. Стихотворные (и прозаические) надписи, включенные в архитектурное пространство, осуществляли связи между элементами насыщенной духовно-образной среды, объясняли реалии мифологизированного пространства и одновременно закрепляли в слове за этими реалиями их сакрально-мифологическое значение. В описании Воскресенского монастыря приведены тексты надписей с указанием места, где они помещались¹⁰⁴: «А внутри той палатки, что придѣлана к Гробу Господню, над малыми дверьми Гроба Господня написано на стѣнѣ Распятіе (...), а от Распятія (...) на правой сторонѣ у самых малых дверей на стѣнѣ написаны были образа апостолов Иоанна и Петра, а выше тѣх образов на той же странѣ к Распятію Господню на стѣнѣ ж подпись:

Петр апостол всѣя вселенныя учитель,
Иоанн любимый Христов Благовѣститель,
К Христову Гробу со страхом пришедше
Иисусово тѣло в нем не обрѣтше.
Иоанн вѣрою к нему не сумняся,
А Петр же бывшему сему дивяся,
Дерзновенно во Гроб Христов вхождаше,
Тѣло Иисусово в нем искаше

[Муз-871, л. 18].

Эта стихотворная надпись посвящена небесным покровителям царей Петра Алексеевича и Ивана Алексеевича. «А от тѣх образов и подписи на той же стѣнѣ с приходу написан Ангел Господень, а указывает ко Гробу Господню, над ним подпись: Не убойтеся вы, Иисуса распятаго ищите, нѣсть здѣ, воста бо, яко же рече. А ниже той подписи написано: Се мѣсто, идѣ же бяху положили Его. А выше тѣх подписей написано:

Явися Ангел, яко огонь молненный,
В гробѣ блещася, яко цвѣт солнечный.
Стражие видѣвше тот свѣт убоюшася,
И падше ниц на землю ужасашася.
Помышляйте Иисуса быти Бога истиннаго (...)

[Муз-871, л. 18 об.].

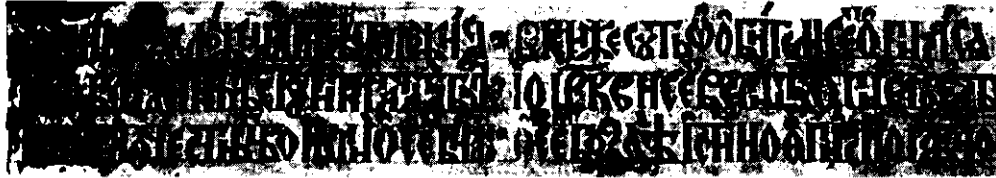
В Воскресенском соборе стихотворные надписи сопутствуют также «образам» Иосифа Аримафейского, Марии Магдалины и Соломии, Никодима (ум. в 1640 г.), канонизированного при патриархе Никоне; стихи помещены над «входными дверями» Предтеченского придела. Барабан самого большого купола главной церкви Воскресения опоясывает стихотворная надпись, «нарезывана по образцам», — благодарственная молитва Богу по завершении строительства храма с упоминанием патриарха Никона и царей, оказывавших покровительство монастырю, — от Алексея Михайловича до Ивана и Петра. В текст надписи включена дата — «7191» г. (1683) [Муз-871, л. 20].

Единое целое с эпиграфическим путеводителем по монастырю составляет «Летописец сея святых обители Воскресенския, еже есть Новый Иерусалим», сочиненный настоятелем монастыря Никанором (1686—1698)¹⁰⁵ неравносложным стихом (хотя прослеживается 13-сложная ось).

¹⁰⁴ Комплекс текстов культовой эпиграфики, относящихся к архитектурному ансамблю Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря, сохранился в списке XIX в., сделанном с описи 1685 г. («Опись Воскресенского, что на Истре монастыря») [Муз-871]; новейшая публикация надписей [Авдеев 2006].

¹⁰⁵ Текст «Летописца» сохранился в нескольких списках (наиболее точно надпись на каменных плитах передана в рукописи РНБ [Q.I.612]) и неоднократно издавался в XIX в., см.: [Авдеев 2003, 189—248] (здесь же — публикация надписи по «каменному оригиналу»).

Двести шесть стихотворных строк его текста¹⁰⁶, расположенные четырьмя высокими столбцами, высечены на белокаменных плитах, установленных с правой стороны у южного входа в Воскресенский монастырь, где прежде была дверь, которая вела через придел пр. Марии Египетской на Голгофу. Прорези немного стилизованных под вязь букв¹⁰⁷ прописаны черной краской, красным цветом выделены первые буквы строк с «краегранесием», открывающим имя автора стихотворного «Летописца»: «Хотя писавшаго имя познати, / Изволь краегранесие читати. / Токмо изволь читати внятно, / То будет имя тебѣ явно» [Q.I.612, л. 6—6 об.]. Текст акростиха: «Воскресенскаго сего монастыря грешнои архимандрит Никанорис написал сию сложную таблицу о всем прочитающим для ведения когда бе обител сия и церков строит начета и кто всему строител бѣ» (цит. по: [Авдеев 2003, 193]). Перед нами редкостный пример предания камню текста, написанного в жанре *poesis artificiosa*.



25. Стихотворная летопись Ново-Иерусалимского монастыря — надпись на камне. Заглавие: «Таблица сия сложная явѣ положися, / В ней же суть о обители сеи описана / Яко, когда и ким строити начета бысть / И о церкви сеи велицѣи описано есть / Читателю честныи, вонми о сем внятно / О всем бо здѣ истинно описано явно».

Величественная каменная летопись призвана была не только сохранить для истории и потомства память о строительстве монастыря, его основателе патриархе Никоне и царственных покровителях Нового Иерусалима, но и увековечить события монастырской жизни. Несомненно, надпись имела также эстетическо-функциональное значение и должна была служить декоративным украшением поверхности стены, скрывающей дверной проем. Настенная монументальная надпись сопоставима по

¹⁰⁶ В публикации Леонида Кавелина текст «Летописца» имеет нечетное число строк, отсутствует стих, рифмующийся с 33-й строкой [Леонид 1874, 92—98].

¹⁰⁷ Поле буквы небольшое, размер каждой примерно 3,8 см (или 4 см; высота букв в нижних строках около 2,5 см) × 1,5 см (или 2 см), междустроичие — 1,5 см. Текст «Летописца» вырезан на четырех каменных плитах, составленных по две в высоту (вертикаль около 3 м) и ширину: левая плита по горизонтали — 88 см, правая — 83 см.

* Благодарю А. Г. Авдсева за предоставленный снимок.

функции со стенописью, когда «стена как поверхность перестает существовать» и выполняет конструктивную роль оформителя и границы нового художественного пространства: «стена превращается в живопись, живопись — в стену, и возникает нечто третье — стенопись, которая принимает на себя образно-тектоническую связь с окружающим пространством» [Мурина 1982, 136]. В этой метаморфозе и состоит смысл синтеза архитектуры и живописи. В монументальном убранстве Воскресенского монастыря можно видеть аналогичное явление, только место живописи здесь занимает текст-орнамент.

В Петровскую эпоху надписями украшаются сооружения окказиональной архитектуры. В Славяно-греко-латинской академии сочинялись и комментировались тексты к изображениям на триумфальных вратах, воздвигаемых в Москве по случаю торжественной встречи Петра I, возвращавшегося из победоносных походов. Они издавались к знаменательному событию отдельными брошюрами с описанием пышного декора этих величественных строений, фигур и картин, толкованием аллегорий, символов и эмблем: «Торжественная врата, вводящая в храм бессмертных славы» (1703), «Преславное торжество свободителя Ливонии» (1704), «Врата триумфальные в царствующем граде Москве» (1721; 1722).

Поэзия обращена не только к зрению, но и к слуху.

Стихи для музыкального исполнения

В поэтиках беспрестанно варьируется следующий мотив: поэзия должна быть богатой и динамичной, как музыка, она есть род песноречия и должна быть составлена таким образом, чтобы доставлять приятность слуху и возбуждать душу. Как от музыканта требуется высокая образованность и блестящее исполнение, так и поэт призван доставлять наслаждение каждым создаваемым звуком. Популярными становятся метафорические заглавия сборников стихов, включающие названия музыкальных инструментов: «Поэтическая арфа» (1671) Томмазо Гаудьози, «Лютня чешская» (1653) Адама Михны, «Аполлонова лютня» (1671) Лазаря Барановича. Поэты любят заимствовать сравнения из области музыки. Ради высокого стиля они именуют писание стихов воспеванием песни. Метафорика пения употребляется в качестве «облагораживающего эквивалента» (С. С. Аверинцев) для поэтических текстов. В ходу метафоры: поэт — певец, стихотворение — мелодия, напев. У Симеона Полоцкого, например: «...Спасай, о Мати, вся вѣрныя люди, / Пѣснословцов ти, молим, не забуди» [Син-287, л. 312 об.]; «...Его же милость и аз поминаю

/ умильным гласом сице воспѣваю» [Син-287, л. 556 об.]. Карион Истомин: «Что же изречем и чим увѣнчаем, разве да сие, царю, ти спѣваем» [Чуд-301, л. 250]. «Златый орган рифмотворческий» называл поэзию Феофан Прокопович («Епиникион»). У Германа Воскресенского, Димитрия Ростовского, Тихона Макарьевского и других ярко проявляется музыкальность — они и стихотворцы, и композиторы, и лютнисты.

Огромные возможности эмоционального воздействия музыки использовались при переложении стихов на ноты. Известно, что по повелению царей Ивана и Петра певчий дьяк Василий Титов¹⁰⁸ создал музыкальную версию для «Псалтири рифмотворной» Симеона Полоцкого, включая стихотворение «К гаждателю» и «Месяцеслов». Первый список «нотами ново улѣпствованной» «Псалтири...» [П I A 66] был поднесен царевне Софье в 1687 г.¹⁰⁹ Музыкальное воплощение получили и другие произведения поэта из «Рифмологиона»¹¹⁰. Готовясь к участию в придворной церемонии по случаю женитьбы царя Федора Алексеевича на Марфе Матвеевне Апраксиной (15 февраля 1682 г.), Сильвестр Медведев написал «Приветствие брачное», а композитор Павел Черницын составил для торжества партесный концерт («пятигласныя собраны концерты»). Накануне свадьбы Сильвестр написал от имени композитора стихотворение с поздравлением новобрачных за подписью: «Худѣйший раб и холоп ваш Пашка Черницын» [Муз-1705, л. 114; Дурново 1904, 314]; здесь же, в черновом автографе Медведева, имеется его помета на внешнем поле: «Писася Павлу Черницыну фев. в 14 де[нь]»¹¹¹.

В тесном общении с кругом Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева находились композиторы Николай Дилецкий, Иоанникий Корнев, Тихон Макарьевский, Василий Титов [Протопопов 1980, 181]¹¹². На

¹⁰⁸ О композиторе Василии Титове см.: [Протопопов 1973, 228—233].

¹⁰⁹ Описание рукописи см.: [Лебедева 2003, 98—100]; текст издан [Сидорович 2003] по рукописи [Сол-692/800].

¹¹⁰ «Велия радость в мире днесь сияет», «Песнь из полскаго диалекта преведенная... о прелести мира», «Воспойте убо и вы песнь Христови», «Предисловие к юношам учиться хотящим», «Радости мира, Дева пресвятая», «Кими тя песни имам восхвалити», Песнь о Феодоре Стратилате [Позднеев 1958, 19], см. сборники стихов конца XVII в. с нотами [Пог-1974; Q.XIV.25]. Распето было и стихотворение Симеона Полоцкого из «Рифмологиона» «Ко архиерею» («Пастырь предобрый с небесныя страны»), текст с нотами [Cod. slav. 174, л. 50].

¹¹¹ В списке композиторов второй половины XVII — первой половины XVIII в., приведенном Вл. Протопоповым [Протопопов 1973, 234], имя Павла Черницына отсутствует.

¹¹² Корнев, Макарьевский, Титов хорошо владели искусством акростиха. По-видимому, Василию Титову принадлежит акростих с именем «Василий» в

рождение царевича Алексея Петровича написан кант на стихи К. Истомина «Воспой, душе моя» [Протопопов 1981, 241—245], музыкальное воплощение получили «Стихи воспоминати смерть приветством», помещенные в «Букваре» (1696) Кариона [Позднеев 1961, 426], «Стихи на измену Мазепы, изданные от лица всей России» Стефана Яворского [Копылова, Панченко 1986, 7].

К известным фактам добавим новые. Благодаря рукописи из Австрийской Национальной библиотеки [Cod. slav. 174] мы знаем теперь, что на музыку были положены упоминавшиеся ранее стихи Сильвестра Медведева: «Верше в Великую субботу» («Плача и ужаса день ныне совершаем»), приветствие царевне Софье по случаю Пасхи («День светозарный во мире сияет», 24 строки, 1685 г.). Как тексты для пения представляли также произведения в жанре декламации, предназначенные первоначально для произнесения «отроками»: это декламации на тему страстей Христовых — «Стихи в Великую субботу» («О царю славы, Христе Боже прелюбезный»), «О Иисусе сладкий, вскую Ты страдаше»; Похвала Евдокии — тезоименное приветствие сестре царя Федора, царевне Евдокии Алексеевне, — «Стиси крассогласнии в похвалу преподобныя мученицы Евдокии» («От православных кто днесь не возвеселится»); стихи «в похвалу» Иоасафа, «царевича индийскаго» («Велия радость днесь мир исполняет»; «Торжество светло церковь совершает»). По нижнему полю листов, на которых начинаются названные произведения, идет нотная запись (киевская нотация) первых тактов мелодии [Cod. slav. 174, л. 17, 20 об., 21, 25, 26 об., 34 об., 40 об.].

Итак, стихи поэтов-силлабиков были положены на музыку и использовались как тексты для пения. Но еще более существенно другое — то, что характерная черта поэтики стихотворных текстов, предназначенных для музыкального исполнения, выводится иногда из тенденции к сближению с музыкой. Особенный интерес в этой связи представляет «Псалтирь рифмотворная» (1680) Симеона Полоцкого. Она была положена на ноты певчим дьяком Василием Титовым уже после смерти поэта, но чрезвычайно важно, что уже изначально текст предназначался автором для музыкального исполнения. И этой предназначенности сопутствовала высокая стихотворная техника, поиски разнообразных строфических форм. Ни одно произведение поэта не обладает таким богатством стихотворных размеров и форм, как «Псалтирь рифмотворная» [Лужный 1966а, 3—27]. Если в «Рифмологионе» и «Вертограде многоцветном» Си-

«Песни Господеви о покорении иноплемennых язык» [Q.XIV.25, л. 20 об.]. Акростих Тихона Макарьевского, поэта, композитора, богослова, астролога, см. в рукописи его сочинений «Круг миротворный» [Муз-1372, л. 4—4 об.].

меон ограничивается двустушием (виршей) с 13-сложником или 11-сложником и сапфической строфой, то в «Псалтири» в строфике стихов особая эффектность. Наряду со стихами, написанными сапфической строфой и двустушиями 11-, 12-, 13- и 14-сложного размера, здесь есть четверостишия с вариантами слоговой длины строки от 7- до 13-сложника, шестистишия, написанные 11-сложником. Широко применяется комбинация длинных строк с короткими, в том числе сочетание 11-сложного двустушия с усеченной строкой в пять слогов, чередование двустуший, написанных 11-сложником и 6- или 7-сложником. Интересная форма представлена в переводе псалма 135-го: после каждого 11-сложного двустушия следует 7-сложная вирша, выполняющая функцию рефрена-лейтмотива, повторенная 14 раз. В заключительном стихотворении «Благодарствие» чередуются 11-сложные четверостишия с 5-сложными строфами разного объема: первая состоит из пяти строк, вторая и третья — из шести.

Объясняя в предисловии принципы перевода, поэт уделяет специальное внимание стихотворной форме. На перевод библейской книги Симеона вдохновила «Псалтирь Давида» Яна Кохановского: «в самом царствующем... градѣ Москвѣ возлюблше сладкое и согласное пѣние полския Псалтири, стиховно преложенныя, обыкоша тыя псалмы пѣти...». По его признанию, он стремился возможно точно следовать стихотворному размеру «Псалтири Давида» Яна Кохановского с тем, чтобы связанные с ним мелодии могли быть пригодны к русской поэтической версии: «...преведох псалмы славенския на различныя стихов роды, им же вся гласов подзнаменованія, яже суть на псалмы полския, приключитися могут» [Симеон 1953, 213—214]. Вместе с тем поэт предупреждает, что не все псалмы переведены им тем же самым размером по причине трудностей при переложении, и, кроме того, «не всѣх ми псалмов полских гласы суть извѣстни». Симеон Полоцкий ориентировался, таким образом, на известные ему готовые мелодии, на которые исполнялись псалмы Я. Кохановского, певшиеся «в музыкальном оформлении Миколая Гомулки сначала в Польше и Литве, а в XVII в. и в Московской Руси» [Голенищев-Кутузов 1975, 62].

Важно отметить, что в музыке утверждается в это время новый стиль — стиль барокко [Келдыш 1983]. Его теоретическое обоснование дано в трактате Н. Дилецкого «Музыкальная грамматика» [Дилецкий 1979]. На смену средневековой точке зрения, согласно которой музыка направлена к Богу, приходит новый взгляд: музыка возбуждает, она обращена также к душе человека и рассчитана на его восприятие. Старое унисонное, монодическое знаменное пение все более вытесняется пени-

ем по западноевропейскому образцу. С 70—80-х гг. XVII в. в русской музыкальной культуре утверждаются формы партесного концерта [Герасимова-Персидская 1983] и канта [Ливанова 1952, 453 и сл.; Финдейзен 1927, 667—690], в которых воедино слиты слово и музыка. Сопутствуя стиху, мелодия оказывала трансформирующее воздействие на стихотворный размер, придавая силлабике тонический импульс: «в эпоху русского барокко музыка переформирует стих, приводя в систему неупорядоченные силлабические акценты, в частности “хореизирует” псалмы Симеона Полоцкого» [Копылова, Панченко 1986, 20; см. также: Ливанова 1952, 455].

Поэтики XVII в. содержали рекомендации относительно включения музыкальных вставок в литературные произведения [Резанов 1913, 26—27]. Именно таким синтезом обладают многие из сочинений, включенных Симеоном Полоцким в «Рифмологион». Пением прерывалось чтение стихов «приветства» на царский брак [Син-287, л. 401—402 об.]. Праздничные декламации завершались «Величанием» и «Многолетием», о чем свидетельствуют в рукописи авторские пометы (кроме первой из приведенных далее): «Пѣти: Многа лѣта. Пѣние потом», «Здѣ пѣти Величание», «Поется: Христос воскресе и прочая», «Пѣти: Многа лѣта», «Величаем тя и прочая да поется» [Син-287, л. 401 об., 393 об., 213 об., 415, 371] и т. д.

Поэзия как компонент храмового синтеза искусств

На основе сочетания стихотворных произведений с музыкальными возникали обширные музыкально-поэтические композиции, предназначенные для исполнения во время придворных и церковных праздников, входившие в состав храмового синтеза искусств.

Взаимодействие разного вида искусств, наблюдаемое в церковной службе, является темой чрезвычайно интересных и проникновенных рассуждений специальной работы П. Флоренского, описывающего литургическую атмосферу как «высший синтез разнородных художественных деятельностей» [Флоренский 1922, 28—32]. В организации «целостного организма храмового действия» участвуют, наряду с архитектурой и иконописью, «вспомогательные, но, однако, весьма существенные» искусства, такие, как «искусство огня», «искусство запаха», «искусство дыма», «искусство одежды» и т. д., вплоть «до своеобразной хореографии, проступающей в размерности церковных движений при входах и вы-

ходах церковнослужителей, в схождениях и восхождениях ликов, в обхождении кругом престола и храма и в церковных процессиях...» [Флоренский 1922, 32]. «В храме, говоря принципиально, все сплетается со всем: храмовая архитектура, например, учитывает даже такой малый, по-видимому, эффект, как выющиеся по фрескам и обвивающие столпы купола ленты голубоватого фимиама, которые своим движением и сплетением почти беспредельно расширяют архитектурные пространства храма, смягчают сухость и жесткость линий и, как бы расплавляя их, приводят в движение и жизнь... Вспомним о пластике и ритме движений священнослужителей, например, при каждении, об игре и переливах складок драгоценных тканей, о благовониях, об особых огненных проветиваниях атмосферы, ионизированной тысячами горящих свечей, вспомним далее, что синтез храмового действия не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но вовлекает в свой круг искусство вокальное и поэзию, — поэзию всех видов, сам являясь в плоскости эстетики музыкальной драмой» [Флоренский 1922, 31].

Культура русского барокко открыла доступ силлабике в храмовое пространство. Поднесение патриархом Иоакимом царю Петру Алексеевичу стихотворной «книжицы» Кариона Истомина «Вразумление умнаго зрения» (1683), совершившееся в Успенском соборе московского Кремля¹¹³, — совершенно новое явление в русской культуре, подтверждающее высокий статус поэтического творчества. В церкви зазвучали канонические стихотворные тексты, о чем свидетельствуют некоторые пометы в рукописи «Рифмологиона» Симеона Полоцкого, указывающие на кремлевские храмы и церкви царских резиденций как места произнесения стихов. «Рифмологион» открывается стихами рождественского цикла, в котором на первом месте — «Стиси краесогласнии на Рождество Христово, глаголаннии в церкви преподобныя Марии Египтяныни во славу Христа Бога». Поэт встраивает строфы приветствия царю Алексею Михайловичу в состав службы в широком понимании — как действия, происходящего в храмовом пространстве с участием клира и перед аудиторией, пришедшей на богослужение. Чтение стихов чередовалось с пением ирмосов. После каждого из девяти ирмосов первого гласа читались по две стихотворные строфы, в которых изъяснялась и развивалась ветхозаветная тема ирмоса с приданием ей панегирического пафоса. Композиция состоит, таким образом, из восьми пар стихотворных строф¹¹⁴, образующих вместе с ирмосами мелодекламацию.

¹¹³ См. раздел «Рукопись в придворной культуре».

¹¹⁴ «Квазитропарей» или «авторских тропарей», по выражению Р. Вроона [Вроон 2001, 155—166].

Поэт сам указал порядок исполнения: «Первѣе пѣти ирмос 1. Христос раждается. Таже да глаголет стихи сия». После исполнения первых двух стихотворных строф хор пел ирмос третий «Первовѣчному» (второй в композиции отсутствует). Затем чтение стихов продолжалось, за ними следовал ирмос четвертый «Жезл из корени Иесеева» с сопровождающими его стихами. Далее — ирмос пятый «Бог сый мира» со стихами, шестой — «Утроба Иону» и т. д. Прославление событий, прообразующих события Нового Завета, поэт завершил следующими за исполнением девятого ирмоса «Таинство странно» строфами, ради которых, по-видимому, и была написана вся декламация. В них звучит обращение: «В нашу, о Христе, страну нынѣ приди», «утверди царство, всю Руску державу», «Князи, боляры да благословиши, православныя вои укрѣпиши». Поэт призывает Христа стать небесным заступником за «царя нашего», даровать «ему силу враги побѣждати», хранить в благоденствии всю царскую семью. Он молитвенно взывает к Богородице, умоляя ее «преклонить» своего Сына «к благодати», чтобы он утвердил и русскую церковь, «царя пресвѣтла и архиерея», да будут они, «яко кедри на Ливанѣ, / долгоденственны во Росийской странѣ». Композиция заканчивалась пением «Величания» («Здѣ пѣти Величание» [Син-287, л. 10—15 об.]).

«Итак, — пишет А. М. Панченко, — «стихи на случай» произносились и на светских праздниках, и на церковных, и в «Верху», в царских палатах, и в церкви. О последнем, например, прямо говорит заглавие одного из произведений Симеона Полоцкого «Стихи краесогласныя на Рождество Христово, глаголемыи в церкви во славу Христа Бога»» [Панченко 1972а, 118—119]. По поводу этих «Стихов» С. А. Щеглова заметила: «Указание Симеона Полоцкого, что декламация должна говорить в церкви, находит соответствие в поэтике, где читаем, что в провинции сохранены ежемесячные декламации, а также декламация у алтаря во время процессии на праздник Тела Христова и в пятницу утренняя и вечерняя декламация у Гроба Господня, то есть в церкви» [Щеглова 1928, 8]. В упомянутой поэтике имеется в виду известный в католической практике обычай храмовых декламаций.

Судя по богослужебным книгам, в достатке издававшимся Печатным двором и до Никона, и после Никона, декламации и мелодекламации не входили в канонический чин православной службы, управлявшейся богослужебным уставом. Чтение стихов, перемежающихся пением ирмосов, могло происходить в храмовом пространстве во внебогослужебное время, возможно, между службами, после окончания утрени или вечерни. Здесь нужно вспомнить о проповеди, некогда на Руси весьма развитой, потом, в ордынские времена, на столетия забытой и возрожденной

только в середине XVII в. стараниями как «ревнителей древнего благочестия» — старообрядцев, так и греко-, и латинофилов (см.: [Бушкович 1992, 150—175]). Иногда вместо проповеди могли читаться выбранные места из Евангелия, как и делалось прежде. Симеон Полоцкий предложил новые формы, бытование которых оправдывалось их содержанием: панегирические декламации, имевшие внутреннюю соотношенность с церковными песнопениями, посвящались прославлению Бога и отмечавшего церковного праздника, они включали и такой предписываемый богослужением элемент, как возношение имени правящего монарха и всей царской семьи. Какое-то время эти формы удерживались в кремлевских храмах, в Коломенском и Измайловском, в Воскресенском Ново-Иерусалимском монастыре, о чем свидетельствуют аналогичные сочинения Сильвестра Медведева и Кариона Истомина.

Новшество, введенное Симеоном, было давно и хорошо известно в Западной и Центральной Европе; в католической и униатской практике чтение стихов в церкви не было редкостью. Введение паратеатральных форм в храмовое пространство на украинских землях было санкционировано по инициативе киевского митрополита Иова Борецкого специальным распоряжением церковного собора 1629 г. [Левин 1973а, 291].

С включением неканонических стихотворных текстов церковное действо преобразуется в новое образно-художественное единство, служба в честь Бога предстает как часть нового, более широкого представления, насыщение стихотворными орациями превращает ее в «простое позорище» [Голубцов 1908, XLIII] (т. е. зрелище). Сочетание слова, музыки, пения, света и цвета, движения, жеста перерастает в органический синтез.

С театрализованным богослужением совмещалось также чтение декламации, написанной Симеоном в 1679 году ко дню Честного животворящего креста, торжественно отмечавшегося русской церковью 1 августа. Праздничный чин начинался в церкви, продолжался крестным ходом «на иордань» на Москву-реку, где совершался обряд освящения воды погружением креста, и заканчивался возложением креста посреди церкви на аналой, где лежали полевые цветы васильки. Особую пышность церемонии придавало участие в ней певчих, которые возглашали «славы», читали паремии, пели каноны, ирмосы, тропари, праздничные стихиры, стихиры со «славниками», стихиры на «хвалитех», стихиры на стиховне. Сама процессия есть своеобразный род спектакля.

Декламация Симеона Полоцкого читалась, как сообщает помета писца в рукописи, «В Коломенском во церкви и на водѣ в ѣто 7187 (= 1679) августа 1»: рукой Сильвестра Медведева добавлено: «При великом госу-

дарѣ» [Син-287, л. 641]. Таким образом, указание на дату и место исполнения подтверждает, что ритуал празднования предусматривал, кроме отправления службы, чтение панегирической декламации. Фоном, декорацией служила природная и архитектурная среда. Центром торжества стала царская резиденция, а не соборный храм Успения, как обычно. Прославляя праздник, поэт приводит многочисленные свидетельства благотворной силы креста, явленной в борьбе с врагами. Из византийской истории вспоминаются войны Константина Великого, из русской — походы Андрея Боголюбского. Отбор примеров обусловлен тем, что в 70-х гг. XVII в. крайнего напряжения достигли отношения России с Оттоманской Портой. В одной из строф декламации заключена просьба к Христу: «Соблюди от враг страну Российскую», «воинство наше изволь утвердити / креста силою, дабы крѣпку быти на супостаты» [Син-287, л. 648 об.]. Благочестивая тематика перерастает в патриотическо-панегирическую. В составе праздника акцент смещается с церковно-религиозной части на светско-государственную.

Судя по пометам руки Симеона и Сильвестра в «Рифмологионе», «в Верху», в кремлевской церкви мученицы Евдокии читались в Великую субботу 1679 г. «Метры краесогласнии в славу Христа Господа ради нас умершаго и погребеннаго» [Син-287, л. 632 об. — 638]; в том же году восемь отроков декламировали там «Стиси краесогласнии в похвалу святых преподобномученицы Евдокии» [Син-287, л. 628— 631 об.]. В 1680 г. «глаголанны» «Стиси краесогласнии в Святую и Великую субботу во славу Господа нашего Иисуса Христа» [Син-287, л. 183— 185 об.] и новые стихи в похвалу Евдокии [Син-287, л. 651 об. — 654 об.]. Все декламации исполнены «при великом государѣ» Федоре Алексеевиче.

Новации Симеона, выразившиеся в привнесении светского начала в сакральное пространство, превращали службу в панегирическое действо, чем вызывали нападки со стороны ревнителей строгого церковного предания, которые считали, что богослужение должно быть обращено исключительно к Богу. Реформаторы же своей практикой утверждали иную культурную концепцию — служба не только обращена к Богу, но она ориентирована и на человека, находящегося в храме, прежде всего — царя, иерархов церкви, знатных особ.

В рамках церемонии торжественного освящения церкви Рождества Христова в Новом Иерусалиме Карион Истомин читал 13 декабря 1692 г. перед лицом патриарха Адриана «Стихи на освящение храма... иже пред трапезою в Воскресенском монастырѣ Новаго Иерусалима, глаголашася пред святѣйшим патриархом тамо в трапезѣ» [Чуд-301, л. 230—237]. В этой восьмичастной композиции воздается должное царю

Алексею Михайловичу и патриарху Никону, основавшим монастырь «в лѣсной глухотѣ», всей царской династии, «архипастырю» и особенно славится «свѣтлая дѣва Татиана Михайловна», царица и тетка Петра I, помогавшая «святому месту». На ее средства были построены храм Рождества вместе с монастырской трапезной, а ранее обновлена церковь Иоанна Предтечи. Глубоко почитавшая Никона как духовного пастыря, она оказывала его обители щедрое покровительство. Недаром здесь находилась ее патрональная тезоименная икона. «Попечительство, щедрость, милости много излителство» царицы Татьяны Михайловны Карион прославляет и в другом приветствии, произнесенном в ее присутствии в тот же самый день: «Благороднѣй великой государынѣ царевнѣ и великой княжнѣ Татианѣ Михайловнѣ поздравление похвалное еже бысть 7201-го лѣта месяца декемвриа в 13 день в Воскресенском монастырѣ на освящении церкви яже в трапезѣ»: «К тому и нынѣ еще храм создася / свята Рождества Господня назвася, / С ним же убо здѣ трапеза братиям / гдѣ восприемлют пищу си ястиям» [Чуд-301, л. 226—229 об.] (см. также: [Панченко 1972а, 118]).

Барочные панегирики представляют собой подлинную интеграцию местного восточнославянского и библейско-литургического поэтического дискурсов¹¹⁵. Исполнение в храмовом пространстве панегирических декламаций, имевших литургические прототипы, стало одним из путей проникновения барочных тенденций в русскую культуру — путей, освященных авторитетом самой церкви.

Драматизация поэтического текста

Речь идет о литературных формах репрезентации содержания в серии монологов или диалогов, составляющих композиционное единство, или, иначе, о текстах, о которых говорилось, что они «образом разговоров устроены» [Чуд-290, л. 121]. К ним принадлежат прежде всего жанры декламации и диалога, предназначавшиеся для публичного исполнения во время церковных праздников или знаменательных событий. Распределение стихотворных строк между несколькими участниками (десятью, восемью, четырьмя, чаще — двенадцатью отроками) — чтецами и певчими — превращало произведение в литературный монтаж, поэтиче-

¹¹⁵ О влиянии формы литургического канона на декламации Симеона Полоцкого и Кариона Истомина и об их паралитургических композициях см.: Вроон 2001, 155—166; Вроон 2005, 122—137].

ский «концерт». По ролям читались учениками-отроками Симеона Полоцкого витебские и полоцкие «метры». Для такого чтения предназначались также Иверские декламации (1660) Симеона Полоцкого¹¹⁶, «Сказания о страстях... Иисуса Христа» (1681) Сильвестра Медведева, где сказано: «Сии вѣршии посланы к великому государю (Федору Алексеичу. — Л. С.) в вечер с Лаврином¹¹⁷ апрѣля в 7 день и роздѣлены на 12 человек, а имѣна пѣвчих писаны на тетради на страницах» [Cod. slav. 174, л. 16]¹¹⁸, «Диалоги о премудрости воплощения Сына Божия» (1682)¹¹⁹, поднесенные царице Софье думным дьяком Посольского приказа и переводчиком с латыни, поэтом Лукой Голосовым (1620-е — после 1682)¹²⁰.

На архитектуру подобного рода текстов большое влияние оказала риторика как универсальный принцип творчества, распространяющийся не только на красноречие, но также на стихотворство и драматургию, а кроме того — литургическая поэтика, вместе с которой были восприняты и отдельные элементы «театрализации»; как отметил Р. Вроон, «драматизация предусмотрена в некоторых богослужебных текстах, — например, в Благовещенском каноне, где отдельные песнопения организованы в форме диалога между Архангелом Гавриилом и Девой Марией» [Вроон 2001, 155—166].

Создавая репрезентативное искусство, рассчитанное на точку зрения воспринимающего, барокко актуализирует театральнo-зрелищную сторону текстов, изначально даже не предназначавшихся для инсценировки. Театрализованная риторичность стиля являлась сущностным выражением барочного дискурса. М. К. Сарбевский, перечисляя приемы, служащие эмоциональному воздействию на читателя и вызывающие «приятные чувства», называет олицетворение / персонификацию (prosopopeia), диалогические и драматургические формы, в которых присутствуют речи не только живых, но и умерших, говорящих, однако, как живые, и предметов, не обладающих никакой способностью говорения, немых, но реальных [Сарбевский, 1958, 239—242, 227—229].

¹¹⁶ См. раздел «Иверские декламации Симеона Полоцкого (1660)» и «Приложение 1».

¹¹⁷ «Лаврин» — певчий Лаврентий Кузьмич Бурмистров, выполнявший отдельные поручения Сильвестра Медведева [Панченко 1965, 68].

¹¹⁸ Текст опубликован [Панченко 1972а, 123—135] по рукописи [Пинеж-113, л. 584—596].

¹¹⁹ Текст опубликован [Шляпкин 1898, 41—68].

¹²⁰ О «латинском дьяке» Лукьяне Тимофеевиче Голосове неоднократно упоминает в своем дневнике Н. Витсен, см.: [Витсен 1996, 138—139, 163—164, 171—172].

Поэзия барокко обращается к драматургическим средствам выражения, предоставляющим широкие возможности для реализации принципа наглядности и зрелищности. Оживают и превращаются в аллегорических персонажей отвлеченные понятия. В стихотворении «Пребывание в Христе» сама Истина возвещает о «дарах благодати»: «Истинна рече...» [Симсон 2000, 14].

Следуя предписаниям теоретиков барокко, поэты в изобилии вводят аллегорических персонажей, персонификации государств, стран света, отвлеченных понятий, душевных качеств, добродетелей и пороков, и поэмы приобретают театрализованный вид. Дубовчанин И. Градич воспел победы Петра Великого над Карлом XII в оде, которая «может быть легко превращена в своего рода инсценировку» [Чигринский 1979, 227]. Сербский поэт Й. Раич придал «Канту о воспоминании смерти» форму, позволяющую мгновенно преобразовать стихотворение в текст для сценического воплощения. Для поэзии барокко типичны плачи («ляменты»), в которых создаются персонификации городов и земель. Известен «Плач оскорбленной Польши» (в рукописи 1639 г.). Подобные плачи часто встречаются в хорватской и сербской литературах XVII—XVIII вв. [Павич 1970, 114—116]. Белград, захваченный в очередной раз турками (1739), причитает над своей судьбой в стихах серба Арсения IV Йовановича Шакабенте. Персонифицированную фигуру родины вывел З. Орфелин в поэме «Плач Сербии» (1763).

Техника драматизированного панегирика широко применялась в поэзии восточнославянского барокко. «Евхаристирион» (1632) — приветствие Петру Могилю «от спудеев», приуроченное к открытию Киево-Могилянской коллегии, включает стихотворные речи, которые произносят поочередно студенты от имени наук тривиума (Грамматика, Риторика, Диалектика) и квадриума (Арифметика, Музыка, Геометрия, Астрономия), Теологии, а также от лица Аполлона и девяти муз.

Как писал Симеон Полоцкий, «не тако слово в памяти держится, / яко же аще что дѣлом явится» («Комидия притчи о блудном сыне») [Симеон 1953, 163]. Следованием этому эстетическому принципу объясняется не только пристрастие поэтов к жанрам школьного театра (диалоги и декламации), но и настойчивое внедрение в стихи принципа драматизации стихотворного текста. В монументальных панегирических одах русских поэтов XVII в., вовсе не предназначавшихся для исполнения, разыгрывания, сращение драматургического и поэтического компонентов проявляется во введении аллегорических персонажей, вступающих в беседу, использовании речевой фигуры апострофа (обращения), присутствии «литературного жеста», «расположении по разговору» (термин М. В. Ломоносова) и др.

К пьесам школьной драматургии близки вошедшие в «Рифмологион» «книжицы» Симеона, насыщенные речами и представляющие собой ансамбль стихотворных монологов. Новорожденного царевича Симеона поздравляет «парад планет» — Луна, Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн («Благоприветствование», 1665). Царя и наследника престола приветствуют Аполлон и музы («Орел Российский», 1667). Поэмы на кончину царя Алексея Михайловича «Глас последний» (1676) Симеона Полоцкого¹²¹ и «Вечер водворися плач, а завтра — радость» (1676) Лазаря Барановича¹²² производят впечатление разворачивающейся на глазах читателя траурной церемонии, где каждый из участников произносит монолог, включая и такой особый персонаж, как живое воплощение умершего царя. По образцу «Гласа последнего» построен «Плач и утешение» (1682) Сильвестра Медведева на кончину царя Федора Алексеевича¹²³. Он начинается плачем знаменного Орла, вслед за ним над телом покойного царя причитает начертанный в российском Орле (гербе) «храброственный воин» (Георгий Победоносец), затем, как в траурном карауле, сменяют друг друга плачущие вдова, сестры и тетки царя. В зауспокойном хорале звучат голоса скорбящих Великой, Малой и Белой России. Плачущая Белоруссия предстает в образе белого лебедя, плавающего в слезных струях и поющего свою последнюю печальную, но прекрасную песню.

Драматизированными поэмами являются панегирики Кариона Истомина «Вразумление умнаго зрения...» (1683), «Книга Любви знак в честном браке» (1689) и другие его сочинения. Поучая в поэме «Вразумление...» юного Петра I, к нему вначале обращается Бог, внушающий мысль о значении мудрости вообще и для правителя в особенности, затем «к мудрости» приглашает Петра «Небесная Царица» — Дева Мария, в разговор вступает после нее «мати царева» — Наталья Кирилловна. И всякий раз Петр I благодарит за наставления [F.I.905, л. 1—22].

Имея в виду просветительские и панегирические цели, Карион Истомин выводит в стихах персонификации сторон и частей света. Как и в «Книге Любви знак...», иницирующая роль в разработке темы принадлежит Уму («Умное словесство»), но, в отличие от эмблематической эпиталамы, он беседует не с аллегориями телесных чувств, но со странами света (Восток, Запад, Юг, Север) и континентами (Европа, Азия, Аф-

¹²¹ Подносной экземпляр царю Федору Алексеевичу [П I А 4].

¹²² Подносной экземпляр царю Федору Алексеевичу [П I А 3].

¹²³ Показательно, что первоначально Сильвестр намеревался даже назвать сочинение «Плач последний» [БАН-16.14.24, л. 731]; текст опубликован [Медведев 1790, 95—111].

рика, Америка). Ум вступает с ними в диалог, обращаясь с вопросами и заданиями выступить с рассказом о себе. Так, в ответ на просьбу «Умно-го словесства»: «Севере студеныи, в глагол будь явленный», — звучит стихотворный монолог Севера, включающий тему России: «В сей странѣ царства различны народы / цари в России царския породы. / Доволством всяким страна изобилна, / в храбрости воин преславна и силна, / Славится Бог здѣ рожденный Иисус...» [Чуд-301, л. 218—219 об.; В-5715, л. 3—8 об.¹²⁴]. В стихотворении Стефана Яворского «Изми мя, Боже...» (1709) «вопиет» Россия, потрясенная изменой Мазепы.

Введение речей придавало поэмам черты, присущие принятой тогда драматургической системе. Своеобразие этой системы в том, что пьесы имели декламационный характер, они статичны, о происходящем драматурги предпочитают говорить устами героев, а не демонстрировать события на сцене. Герой такой драмы — ритор во времена, когда риторика общепринята.

В русском искусстве раннего Нового времени драматургии принадлежала доминирующая роль [Робинсон 1978, 176—182]. Свойственные ей живые формы воплощений идей, чувств, зрительная наглядность образов обеспечили и доступность, и притягательность драматургических жанров. Господствующее положение драматургии проявилось и в том, что она подчинила себе разные виды творчества и, в частности, поэзию. Этот синтез успешно использовали авторы панегириков и од как средство сильного эмоционального воздействия и в XVIII в. На путях развития драматургических элементов ломоносовская ода приближалась к тому, что сам автор назвал в «Риторике» «театральной поэмой». Конструктивным принципом ее является «расположение по разговору»: оно «бывает тогда, когда данную материю предлагают два, или три, или больше вымышленных лиц, разговаривая об ней между собою. Таким образом расположены... у стихотворцев театральные поэмы, эклоги и прочие» [Ломоносов 1952, 331]¹²⁵.

Итак, новое искусство, принесенное в Москву поэтами, художниками, композиторами — выходцами из новоприсоединенных к России восточнославянских земель и нашедшее покровительство со стороны царской

¹²⁴ Имеющаяся в тексте правка свидетельствует о том, что текст ориентирован на разные аудитории, одна версия предполагает в качестве слушателя царя, другая — патриарха; строке «Всякаго добра вам царем желаю» на поле соответствует вариант «пастырю» вместо «царем»; к стиху «Усердствую аз пастырской державѣ» на поле предлагается правка «вам царстей» [В-5715, л. 4, 5].

¹²⁵ О драматургическом компоненте в оде Ломоносова см. подробнее: [Савинова 1988, 368—374].

семьи, предстало как государственно-официальная культура прежде всего двора и русской аристократии. В Москве во второй половине XVII в. сложилась — преимущественно в среде сотрудников Посольского приказа, Печатного двора и Оружейной палаты — своеобразная творческая община, обслуживавшая придворное искусство¹²⁶. В нее входили поэты, писатели, золотописцы и иконописцы, композиторы и музыканты, часто связанные друг с другом совместной работой. Их творческие контакты, выявленные далеко еще не в полной мере, свидетельствуют о новой культурной ситуации, явившейся воплощением идеи синтеза искусств. Синтез искусств, укорененный в философской эстетике эпохи барокко, выполнял в условиях России две главные функции — панегирическо-репрезентативную и дидактическую. Тенденция к синтезу искусств сохранилась и в XVIII в., особенно в театре, окказиональном искусстве, праздничных триумфах. Ломоносов занимался проектированием иллюминаций и составлял стихотворные надписи к ним. Идею синтеза разных видов творчества унаследовала и поэтика романтизма. Стремительное расподобление и размежевание искусств происходит в реалистических школах вместе со снижением условности.

К понятию элогиарного стиля

В период раннего Нового времени вместе с силлабическим стихосложением польского образца в русский культурный контекст интегрируется развитая структура поэтических жанров с присущими им стилистическими признаками. Их исследование требует соответствующего инструментария и адекватного языка научного описания. Чтобы избежать произвольных определений и модернизации, наилучший способ — исходить при анализе жанра и стиля из литературных представлений изучаемой эпохи. Такой подход, при котором теоретические понятия извлекаются из самого материала, дает возможность принять во внимание те явления стихотворной культуры, жанровая принадлежность которых не может быть интерпретирована с помощью более поздней литературоведческой терминологии, и одновременно позволяет объяснить смысл некоторых жанровых определений.

Речь идет о поэтическом стиле, связанном с жанровой формой элогиума. Этимологическое значение греческого слова *ἔλλογιον*, латинского *elogium* — надпись, краткое высказывание в виде сентенции. Термин

¹²⁶ См. раздел «Рукопись в придворной культуре».

имеет также геологическое содержание, обозначая литературный жанр [Михаловска 1974, 168], генетически родственной надписи и эпиграмме, на что указывает семантическая общность понятий *elogium*, *inscriptio*, *epigramma* — каждое из них означает «надпись». Но эпиграмма в своем развитии далеко ушла от элементарной надписи, приобретая элементы *propositio* и *conclusio*, а также разнообразные версификационные показатели. Форма же надписи с ее лапидарностью, своеобразием содержания, энергично выражающим сущностное суждение, оказалась притягательной для поэтики барокко, занятой экспериментальным поиском новых художественных средств поэтического высказывания.

В научной традиции определение, соответствующее понятию *элогиум*, употребляется равно в форме *элогиарный* либо *элогиальный* (мы отдаем предпочтение первому).

Проблема *элогиарного* стиля в русской поэзии фактически еще не ставилась. Материалы, дающие повод к такой постановке вопроса, до сих пор остаются в рукописях и нуждаются в публикации. Особое значение для нашей темы имеет исследование Б. Отвиновской, по существу, единственное, специально посвященное теории и практике *элогиума* на основании трактатов по риторике и поэтике, новолатинской и польской поэзии XVII в. [Отвиновска 1967]. Давая общую характеристику этого жанра, мы опираемся на основные положения названной работы.

Столь характерный для литературных вкусов эпохи барокко, *элогиум* осознавался в XVII в. как синоним похвалы. Панегирический *элогиум* обращен обычно к сановным лицам светской или церковной иерархии. Теоретики XVII в., значительно больше ориентировавшиеся, в отличие от «классицизирующего гуманизма XVI в.», на проблемы стиля и его украшения, вынесли *элогиуму* высочайшую, апологетическую оценку. Характерно, что жанр этот подняли на щит панегирической поэзии и прозы писатели-иезуиты. Один из главных теоретиков жанра, француз Пьер Лаббе, дал весьма выразительную характеристику *элогиума*, используя при этом поэтические возможности именно элитарного стиля: «*Элогиум* есть сила, как бы дух, душа и суть панегирика (...) душа цветов, вкус жидкости, дыхание ветра, сердце металла (...) есть еще и пятая субстанция, сущность сущности, цвет цветов, жидкость жидкости, золото золота, металл металла. Чем для химиков есть золото золота, тем для *элогистов* *элогиум*: панегирик панегирика» [Отвиновска 1967, 158].

Ведущий свое происхождение (как и многие другие жанры) из древнего Рима, где широко применялись надписи на статуях, обелисках, востотах, фонтанах, храмах, *элогиум*, однако, настолько преобразовался, что воспринимался литературным сознанием XVII в. как свое собствен-

ное изобретение, как жанр совершенно новый на поэтическом Парнасе. При отсутствии твердой жанровой формы, он получил в теоретических трактатах того времени широкий спектр характеристик, относящихся к содержанию, строению, жанровым свойствам и разновидностям. Самое общее определение *элогиума* у разных авторов включает в себя понятия, выступающие в качестве конституирующих признаков жанра: похвала, краткость и концептизм [Михаловска 1974, 168].

Своеобразие эстетической конфигурации *элогиума* проявляется в том, что жанр этот может располагаться на пограничье стиха и прозы: если *элогиум* написан прозой, тогда это проза поэтическая или поэзия прозаическая (*poesis soluta*). Другое распространенное определение характеризует *элогиум* как «свободный стих» (*libera poesis*) [Отвиновска 1967, 165], как «поэтическое неметрическое произведение» [Там же, 154], *элогиум* пишется «наподобие стиха» — *ad instar versus* [Там же, 172]. Оба названных воплощения *элогиарного* стиля теоретики XVII в. признавали за *элогиум*, но все же в первую очередь они относили *элогиум* к структурам стихотворным [Там же, 169, 170; Михаловска 1974, 70, 133], в чем можно видеть естественное и закономерное выражение духа эпохи.

Среди пестрого изобилия стихотворной продукции особое и заметное место заняла в XVII в. поэзия окказиональная, панегирическая, обслуживавшая светские и церковные дворы «века абсолютизма». В эту эпоху тотального стихотворства расцвел и древний *элогиум*, который был подтянут теоретиками жанра к версификационным формам. Отмечалось, что стихи в *элогиуме* могут быть разной величины — то короткие, то более протяженные, при этом выбор длины стихотворной строки подчиняется требованиям смысла. Рассмотрению *элогиума* в разряде поэзии не противоречит утверждению Пьера Лаббе о том, что «*элогиум* — цвет и суть *элоквенции*» [Отвиновска 1967, 155], ибо риторика была «путеводительницей» барочных поэтов, их творчество — проповедь, будь то в прозе, либо в стихах.

Систематизируя материал риторик и поэтик, Б. Отвиновска отмечает, что *элогиум* принадлежит к разряду малых форм поэзии XVII в., главным образом, панегирической, или скорее эпидейктической, а именно к таким, которые, не имея достаточно строгих очертаний, часто смешиваются между собой, поскольку их жанровая самостоятельность во многих случаях редуцируется до функции украшения, тропа, частицы целого. Сюда относятся надписи, эмблемы, девизы, иероглифика, эпиграфия, гномы, сентенция, загадка, анаграмма и прочие искусственные поэтические мелочи — все они в той или иной мере являются знаменем

литературного вкуса эпохи. С точки зрения тематики различаются четыре разновидности элогиумов: панегирические, религиозные, исторические и медитативные [Там же, 161].

Элогиарное творчество развивалось в рамках поэтики барокко. Свои кодифицированные формы элогиум получил на почве латыни и в рамках школьной риторики был провозглашен вершиной художественной культуры слова. Самые яркие элогисты XVII столетия, кроме уже упомянутого Пьера Лаббе, — итальянцы Эмануэле Тезауро, Алоиз Югларис, немец Якоб Масений, их имена чаще всего появлялись на страницах трактатов по риторике и поэтике. Широкая популярность элогиума в Польше начинается с середины столетия.

Б. Отвиновска отмечает существенную характерную особенность: на почве национальных литератур элогиум как эксперимент *неметрического стиха* не привился. Все попытки его адаптации закончились в результате простым приспособлением *элогиарного стиля* в рамках принятых в данной литературе версификационных размеров, либо поэтической прозы. Однако ни то, ни другое, как считает исследователь, не является эквивалентом *стихотворного элогиума* как *неметрической и безрифменной* формы [Там же, 172]. Жанровому определению в полной мере отвечают, по ее мнению, только латиноязычные элогиумы польских авторов (Ш. Старовольский, А. Инес, Я. К. Рубинковский, С. Х. Любомирский и др.), тексты же на польском языке, носящие название *элогиум*, отстоя от генологического содержания термина, обнаруживают лишь признаки элогиарного стиля (Я. А. Морштын, С. Х. Любомирский, Д. Наборовский и др.). Тем самым Б. Отвиновска констатирует, казалось бы, парадоксальную ситуацию: всеобщие и восторженные похвалы жанру при отсутствии его в национальных литературах.

Такая ситуация возможна только с точки зрения отвлеченной, абстрактной теории чистоты жанра, абсолютизирующей жанровый канон элогиума, сложившийся изначально на латинском языке в форме неметрического стиха. Однако такой подход представляется дискуссионным. Ведь жанр, как известно, категория историческая, подверженная изменениям. Вспомним хотя бы басню. Эзоп — Лафонтен — Крылов — разные вехи развития жанра, родившегося прозаическим и ставшего стихотворным.

Теоретическое осмысление жанра элогиума должно учитывать историко-литературную и национально-культурную перспективу. Переход жанра из новолатинской литературы, с классического языка в литературы на национальных языках сопровождался утратой некоторых признаков, относящихся к внешнему оформлению, и заменой их другими, соот-

ветствовавшими внутренней природе усваивающей этот жанр литературы. В частности, польский инвариант жанра, в отличие от своего латинского образца, представляет собой рифмованную силлабику. Элогиум и здесь остается жанром, поскольку сохраняется его сущностная, конституирующая основа — панегиризм, краткость и острота стиля. Есть основания, таким образом, говорить о *польском элогиуме* точно так же, как Пьер Лаббе, осознавая и отмечая различия латинского элогиума и его французского аналога, называл, тем не менее, последний *«элогиумом французским»* (цит. по: [Отвиновска 1967, 173, прим. 62]).

Литературная практика только подтверждает правомерность такого взгляда. Творчество польских авторов, например, Я. К. Рубинковского, С. Х. Любомирского, писавших элогиумы и по-латыни, и по-польски, со всей очевидностью обнаруживает два важных момента: поэты осознавали латинский элогиум как структуру стихотворную и соответственно переводили ее в принятую в данное время на их национальном языке систему стихосложения. Литературная практика предоставляет также примеры произведений, написанных регулярным стихотворным размером, с генологическим указанием в заглавии на *элогиум*; таковы, например, польскоязычные элогиумы названного Я. К. Рубинковского [Там же, 175], «Elogium na smierć pana Myszkowskiego», сложенный Жоравиньским, каштеляном Вельским [Трембецкий 1910, 95—97] (13-сложник с парной рифмовкой), «Елогион» Симеона Полоцкого из «Орла Российского» (11-сложник) и др.

Таким образом, с историко-литературной точки зрения на развитие жанра элогиум при переходе в традицию национальных литератур, скажем, французской, польской, русской, принимал в определенных случаях существующие здесь версификационные формы.

Термин *элогиум* неоднократно обозначал также не только жанр в целом, но риторическое украшение, либо фрагмент стиха, включенного в собрание риторической «эрудиции» между выписок школьных *loci communes* и *flores*. Уже в самих формулировках теоретиков элогиума заметна тенденция к такому расширительному толкованию понятия элогиум, которое делало возможным местную, национальную адаптацию элогиарной стилистики, выходящей за рамки отчетливо определенного жанра [Отвиновска 1967, 172, 176].

Родство элогиума с надписью накладывает отпечаток на его стиль. Эстетическая ценность надписи основана на лапидарности. Соответственно теоретики элогиума, акцентируя два неотъемлемых его признака, называют краткость (*stylus brevis, laconicus*) и остроумие (*stylus acutus vel argutus*), основанное на концептах с использованием «фигур мысли» и «фи-

гур слова» [Там же, 167]. Рекомендуются при этом следить за тем, чтобы, по крайней мере, через три строки появился концепт, сплетая в единство строки стиха и охватывая тему целиком, либо только две-три строки. И все же приоритет отдается краткости, которая сама по себе способна заменить остроумие, она выполняет в элогиуме роль, аналогичную той, какая принадлежит концептам [Там же, 161, 167]. Заметим, что М. К. Сарбевский, автор теории барочного остроумия (*acumen*), называл краткость (*brevitas*) среди способов создания остроумия и относил ее к риторическим фигурам мысли, служащим украшению [Сарбевский 1958, 191, 199].

Изысканный и элегантный элогиарный стиль отличает тенденция к миниатюрности (не произведения, но стиля!), быстрота, афористичность, подчеркнутая фрагментарность при одновременном поиске неразрывной связности, слитности, высокая степень языковой рефлексии, требуемой трудным искусством игры слов и фигур. Такой стиль формируется на риторико-синтаксической основе использованием богатства концептов в виде вызывающих изумление украшений, остроумных и блестящих сравнений, уподоблений, эпитетов, синонимов, аналогий и антитез, метафор, фонических эффектов, разного рода *figura sententiarum*, служащих амплификации и оживлению содержания.

Лаконичный и плотный элогиарный стиль создается определенными грамматико-языковыми средствами, принадлежащими в значительной мере сфере поэтического синтаксиса. В риторике в разделе «Что есть украшение слова» из «трех вещей», влияющих на красоту слога, на первом месте названа «речь грамматическая» [Макарий 1980, 130]. Требование краткости часто делает стихотворную строку равнозначной самостоятельной синтаксической структуре, обладающей смысловым и интонационным единством. Вместо развернутых конструкций могут быть только их части, неполные периоды, короткие отрезки, поэтическое высказывание как бы сводится к некоторым основным, ядерным структурам.

Для элогиарного синтаксиса характерно нанизывание однородных составных частей с одновременным стимулированием эллипсиса глагола, тенденция к устранению логико-синтаксической перспективы и невыявленности иерархической соподчиненности между предложениями, преобладание сочинительной связи над подчинительной и асиндетизм.

Все это формирует одну из выразительных черт элогиарного стиля — обособленность отдельных частей поэтического высказывания. Последнее качество выдвигалось теоретиками жанра как фактор стихообразующий. Существовая как бы независимо друг от друга и замыкаясь в собственной целостности, сегменты текста обретают геральдическую застылость, они срастаются в единую форму на основе внутренних связей ме-

жду частями целого. И как следствие — плотность стихотворной строки оказывается выше, чем слитность всей композиции, что напоминает, по словам Б. Отвиновской, ожерелье, где каждая жемчужина — законченная и замкнутая целостность, в то время как нить, на которую эти жемчужины нанизаны, может быть укорочена или удлинена, а затем и перенизана заново [Отвиновская 1967, 152].

Не учтенная пока в истории русского стиха, достаточно экзотическая элогиарная форма обслуживает прежде всего панегирические жанры поэзии барокко XVII в. в разных ее ответвлениях — придворно-церемониальной и религиозной, где наблюдается повышенная концентрация риторических приемов. Форма эта осуществляет себя почти исключительно в рамках силлабической системы стихосложения. Как уже упоминалось, Симеон Полоцкий не знает препятствия, соединяя в поэме «Орел Российский» генологическое указание «Елогион» с приветствием, написанным 11-сложником. «Елогионом» предваряется эмблема в форме триады (девиз, картинка, подпись), в изобразительной части которой двуглавый орел — вариант государственного герба России XVII в. — помещен на фоне солнца, испускающего лучи добродетелей. И хотя изображению предшествует девиз («Во солнць положи селение свое. Псалом 58, стих 5»), «Елогион» выполняет роль дополнительной развернутой надписи, комментирующей следующую за ним эмблему. В «Елогионе» эмблематические значения соединяются с геральдическими толкованиями символики двуглавого орла. Можно полагать, что название приветствия «Елогион» связано с реализацией этимологического значения термина (*надпись*).

Применительно к другим текстам русской поэзии XVII в., обладающим стилистическими признаками, присущими жанру элогиума, но не имеющим в заглавии соответствующего генологического определения, мы пользуемся понятием *элогиарного стиля*. Один из ранних текстов Симеона, озаглавленный «Похвала царская стихов 9», демонстрирует наиболее характерные его признаки — короткие силлабические стихи (шестисложник) и перечислительно-соединительный синтаксис, выявляющий слабую связанность синтагм:

Царь есть имя славы
Российския главы
Верх Богом почтенный
Глава православна
Скилетродержавна
Царь преукрашенный
Солнце на небеси

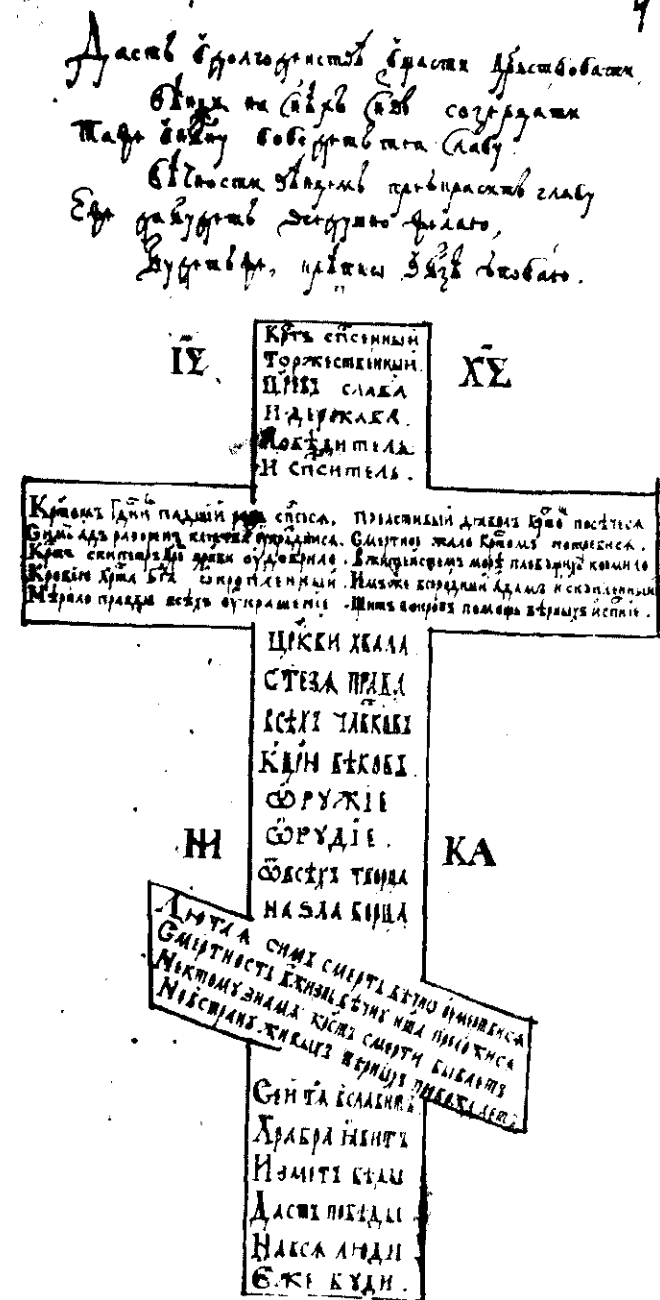
Роксолянском еси
Царю благоверный
[Cod. slav. 174, л. 79 об.]

Перед нами наглядное свидетельство того, что короткий стих обладает панегирическим ореолом. Исследователи отмечают, что форма элогиума господствовала почти повсюду в панегирической эмблематике, основанной на символике гербов [Бухвальд-Пельцова 1981, 49].

Выразительный пример элогиарного стиля представлен в поздравлении Симеона Полоцкого царю Алексею Михайловичу по случаю рождения и крещения царевича Симеона — «Благоприветствовании» (1665), включенном впоследствии наряду с другими текстами придворно-церемониальной поэзии в «Рифмологион» (1680). В парадную «книжицу», как сам поэт именовал свои стихотворные дары, поднесенные членам царской семьи в виде великолепно оформленных рукописей, где поэзия превращена в изощренную, преисполненную блеска игру и носит, по словам И. П. Еремина, характер «словесного зрелища», входит составной частью стихотворение-крест, имеющее «значение вполне самостоятельной единицы» [Еремин 1948, 128, 130]. В рукописи «Рифмологиона» контурное во весь лист изображение «трисоставного» (шестиконечного) креста, выполненное киноварью, обнимает написанный киноварью же стихотворный текст, подчиненный заданному графическому образу, что достигается сочетанием строк, имеющих разную слоговую длину [Син-287, л. 430 об.]¹²⁷. Фигурное, обрядово-церемониальное стихотворение раскрывает символику сакрального знака в системе значений, приличествующих торжественно отмечаемому событию — крещению царственного младенца, в продолжение всей его жизни крест — «хранитель и пособитель» — будет служить спасению души.

Нельзя не вспомнить о связи образа со словом, свойственной форме элогиума, названной не без основания «стихом на каменном», поскольку происходила она из надписей, сопутствовавших изображениям или резьбе, высеченным на камне [Бухвальд-Пельцова 1981, 40]. Стихотворение-крест — символическая графема, являющаяся визуальной репрезентацией идеи:

¹²⁷ Стихотворение-крест читается также в рукописях [Син-731, л. 73; Син-877, л. 20 об.; РМСТ-389, л. 40]. О нем неожиданно вспомнили в начале XX в. Фототипически воспроизведенное по рукописи «Рифмологиона», оно украшает обложку душеполезного издания: Денисов Л. Сила крестнаго знамения. Назидательные примеры из жизни св. угодников Божиих, поучения св. отцов церкви и слова русских проповедников. М., 1905; репринтное переиздание (СПб., 1994).



26. Симеон Полоцкий. Стихотворение-крест (киноварь) из «Благоприветствований» (1665) [РМСТ-389, л. 40].

Ключевые слова, служащие опорами словесно-зрелищной композиции, выстроены поэтом в мачте креста. Выделенные написанием, они выступают также как метатекст, иерархически подчиняющий себе остальные, комментирующие стихи. В результате образуется целостная и многослойная структура, в которой автор стремится к передаче не отдельных слов, а смыслового целого.

Текст в мачте креста служит наглядным воплощением элогиарного стиля, для которого характерны перечни синонимов, каталоги, «цепи слов», фигура асиндетона. Трехчастное стихотворение, укрепляющее структуру всего произведения, написано коротким, «быстрым» размером — 4-сложником, где в качестве сегмента текста, образующего стихотворную строку, может участвовать даже одно слово. Стихотворение представляет собой композицию, целиком заполненную перечислительными контекстами при господстве бессоюзной связи. Цепь с нанизыванием номинативных конструкций в верхней и средней части мачты креста включает в себе каскадом переливающиеся из строки в строку концепты в виде символично-метафорических определений сакрального знака. Цепь эта украшена фонической игрой, создаваемой не только краткостью стихотворного размера, сокращающей интервалы между рифмами и усиливающей эффект рифмовки, но также приемом параномазии. Применение столь характерного для элогиума пропуска глагола приближает каждое звено в цепи символических метафор к форме отдельных надписей, связанных между собой синонимически: крест — «Царев слава», «И держава», «Побѣдитель», «И спаситель», «Церкви хвала», «Стезя права всѣх челоуѣков к царю вѣков», «Оружие», «Орудие от всѣх Творца на зла борца». Возможно, ближайший источник текста Симеона — тропарь из службы Козьмы Маюмского, посвященной Воздвижению Креста Господня (VIII в.): «Крест — хранитель всея вселенная, крест — красота Церкви, крест — царей державо, крест — верных утверждение, крест — ангелов слава и демонов язва».

Элогиарный стиль в стихотворении-кресте основывается на актуализации коротких сегментов текста и их нанизывании, создающем напряженное ожидание разрешения этого накопления. Функция суммирования, подытоживания возложена на третью часть стихотворения — в нижней части крестного древа, где в ряду опять-таки нанизываемых однотипных синтаксических конструкций исчисляются проявления действенной силы креста, но теперь уже с использованием глагольной предикации:

Сей тя вславит
Храбра явит

Измет бѣды
Даст побѣды

От слов, замещающих целое, от отдельных коротких сегментов текст движется к передаче целостной структуры, подчиняющей себе слова и смыслы. Стихотворение в целом является экстраполяцией риторической фигуры асиндетона, позволяющей соединить распадающийся на фрагменты текст и обрести законченное в незаконченном, — накоплению синонимов на одном полюсе соответствует их сведение к общему значению на другом.

Четырехсложный размер в мачте ощущается как «сверхкороткий» (термин М. Л. Гаспарова) на фоне 11-сложника, заполняющего пространство поперечной и косой перекладин. В первой из них текст стихотворения, воспроизводя очертания графической фигуры, написан в два столбца, порядок чтения регулируется парной рифмовкой, из чего явствует, что левый столбец содержит нечетные строки стихотворения, правый — четные. Вирша (двустипшие), таким образом, занимает не две строки (одна под другой), а вытянута в единую линию.

В стихотворном тексте, занимающем обе перекладины креста, наблюдается характерный для элогиарного стиля поэтический синтаксис с уже отмеченными особенностями — нанизыванием нескольких однородных синтаксических групп, пропуском в некоторых из них глагола: «Крест — скипетр царем, церкви — удобрило, / В житейстем морѣ плывущих кормило»; «Мѣрило правды, всѣх украшение, / Щит, покров, помощь, вѣрных спасение», антитезами: «Крестом Господним падший род спасется, / Прелстивый дьявол Крестом посѣчется»; «Лютая сим смерть вѣчно умертвися, / Смертность в жизнь вѣчну наша преложися». Концепты, основанные на символических метафорах и контрасте, связывают строки стихов в единство, охватывая тему всей словесно-зрелищной композиции. Есть здесь и излюбленная элогиумом универсальная топика смерти и вечности, гибели и спасения.

Свойственная произведению в целом фрагментарность — тоже черта элогиарного стиля. Эстетика фрагмента с относительной независимостью составных частей допускает разные способы прочтения. Восприятие стихотворного текста, заполняющего мачту креста, как некоего единства не исключает возможности дробного чтения, учитывающего чередование стихотворных конструкций с разными слоговыми размерами. В таком случае сначала читаются первые шесть коротких строк в верхней части крестного древа, затем стихотворение с длинными строками в поперечной перекладине, далее опять следуют 4-сложные строки,

сменяющиеся 11-сложным стихом, и увенчивается композиция короткими строками. Произведение одновременно как бы распадается на составляющие его части и выстраивается в высшую целостность. Поиск связности ведется от риторической диспозиции к поэтической слитности, которой обладает *целое* поэтического высказывания.

Семантико-синтаксическая замкнутость, внутренняя непроницаемость коротких сегментов текста, свободные синтаксические связи открывают путь к конструированию на их основе новых поэтических композиций, и элогиарный стиль становится источником дополнительных смысловых и художественных эффектов, что наглядно демонстрирует «Приветство» Симеона Полоцкого Михаилу Тимофеевичу Лихачеву «о поятии супруги второя» (1680). М. Т. Лихачев имел в это время придворный чин стряпчего с ключом¹²⁸ и по указу 1678 г. был поставлен в бюрократической иерархии выше составлявших чиновничью элиту думных дьяков [Демидова 1987, 80—81]. По-видимому, он пользовался особым расположением царя Федора Алексеевича. Через Лихачева, «милостивого благодетеля», как называет его Симеон, ему неоднократно выдавались из государственной казны денежные вознаграждения и ценные подарки (например, шелк — «камка китайская таусинная») в качестве гонорара за выполненные для царской семьи литературные труды [Забелин 1915, 609; ОП-19139].

Элогиарная форма включена в «Приветство» на правах великолепной стихотворно-графической композиции, обладающей эстетической независимостью миниатюры. Текст, написанный коротким размером в два столбца, легко вычленяется из общего состава свадебной оды, контрастируя с нависающими сверху и подпирающими снизу 11-сложными строками, подчеркивающими автономию искусной поэтической конструкции. Механизм барочной риторики, нацеленной на создание в произведении «множественности реальностей», открывал путь к построениям типа «текст в тексте, стихотворение в стихотворении». В «Приветстве» также одна форма вставлена в другую. По-видимому, этим обстоятельством объясняется дополнительное к основному заглавию обозначение «узел приветственный», введенное в концовку произведения, примыкающую непосредственно к интересующему нас тексту: «Сей узел приветственный честно ти вручаю / всечестный, Михаиле, и вѣрно желаю / Да ты союзом любви с Марфою связанный / будеши в любви Бога выну со-

¹²⁸ М. Т. Лихачев (ум. 1707) — стряпчий с ключом (с 1 октября 1676 г. по 1681 г.), казначей (1682), думный дворянин (1683), управлял Оружейной палатой еще в 1706 г. [Указатель 1887, 493].

блюданный...». В качестве параллели к метафорическому определению Симеона (узел — «союз любви» вступающих в брак) можно указать стихотворение Зб. Морштына «Węzeł» («Узел»), смысл названия которого раскрывается в тексте: это узел любовного чувства, связующий сердца поэта и «нимфы» [Трембецкий 1910, 391]. Однако определение Симеона «узел приветственный», как можно полагать, имея в виду многосоставность композиции, относится не только к содержанию, но и к форме курьезного стиха, выдержанного в технике элогиарного стиля.

«Узел приветственный» — форма из разряда искусственных поэтических мелочей — является выразительным примером элогиарного стиля. Приводим текст «Узла»:

Бог сый в небѣ
радость тебѣ
да дарует,
Честь и славу
мужу праву
да готует
Зато яко
всѣм благ всяко
бываеши,
Бѣдным милость,
скорбным радость
творяеши
Он сам тебѣ
все, что требѣ,
да умножит,
Многа лѣта
без навета
да приложит.
По тѣх вѣчну
безъконечну
да даст славу,
Его зрѣти
ему пѣти
вѣчно хвалу.
Со аггелы
с архаггелы
и с святыми
В горнѣй чести
кромѣ лести
живущими

Боже благий,
свѣте драгий,
да храниши
Марфу здраву
в твою славу.
юже зриши
Тя любящу,
и служащу
сердцем правым
Умом десным
словом честным
не лукавым
Дажд с супругом
ея другом
долго жити
Во радостѣх
и в сладостѣх
благих быти:
Даждь имѣти
честны дѣти
в славу дому.
Вся благая
полѣзная
придажд к тому
По сих благих
зѣло драгих
даруй в небѣ
Тя хвалити
и служити
яко требѣ

[Син-287, л. 399].

И. П. Еремин констатировал: «Секрет этого узла в том, что прочесть его можно и как одно стихотворение и как три: в любом случае стихи не утратят смысла, если прочесть его в целом, получим стихотворение с двойными рифмами — восьмисложное, если — по полустихиям, получим два четырехсложных стихотворения весьма изысканной по тому времени строфической композиции (аасббс)» [Еремин 1948, 144].

Описанный эффект, когда текст «узла» распадается на отдельные стихотворения, которые, в свою очередь, соединяются в высшую целостность, основан на комбинаторной поэтике, допускающей разные возможности прочтения и имеющей своим источником элогиарный стиль, который превращает текст «узла» в трансформирующийся стих. Из одного и того же словесного материала образуется три стихотворения. Перед нами типичная для барокко ситуация, когда текст и произведение не совпадают, порождая полиморфную структуру. Если читать текст в левой и правой колонках по отдельности, становится очевидным, что слева — персональное поздравление М. Т. Лихачеву, справа — его невесте Марфе. Если же «узел» воспринимать как 8-сложный стих с цезурой (4 + 4), «Приветство» предстает как общее поздравление новобрачным при первенствующей роли жениха, которому и вручается свадебная ода.

Эпиграмматически замкнутые полустихия взаимодействуют не на уровне формальных элементов, между ними устанавливается внутренняя, содержательно-эмоциональная зависимость. Свободное комбинирование сегментов текста осуществляется благодаря тому, что в элогиарном стиле существует двойная автономия: самостоятельность отдельных стихотворных строк с замкнутой формально-значимой структурой и автономия всей композиции, включающей эти самостоятельные элементы в определенную высшую композиционную целостность [Отвиновска 1967, 151]. В приветственном «узле» нанизываются однородные логические, фразеологические и синтаксические структуры и осуществляется переход от целостности каждого отдельного содержательно-интонационного, синтаксического звена к другой целостности, внутренне интегрирующей стихотворные строки в строфические композиции.

«Узел» является искусственным конструктом, результатом свободной игры языковым материалом. Конфигурация смыслов заложена в архитектонику стиха с его трансформирующимся синтаксисом. Сегменты текста из стихотворных приветствий жениху и невесте, взаимодействуя в «узле», могут изменять свою синтаксическую соподчиненность, вступая в иные семантико-синтаксические связи. Общей для всех трех стихотворений остается побудительная модальность, мотивированная обращением поэта к Богу с просьбой благословить сей брак. Из строки в строку

перебрасываются разбитые на сверхкороткие отрезки сочинительные предложения (по преимуществу), стержнем которых являются побудительные глаголы-сказуемые. Единая модальность, ослабленность синтаксической связности текста, придающая независимость замкнутым словосочетаниям, отрывистость стиха, условность пунктуации в списке произведения при минимуме знаков препинания образуют открытую конструкцию, дающую возможность объединения строк, принадлежащих разным стихотворениям.

Рассмотрим для примера первые строфы «узла». Но сначала одно предварительное замечание. Текст столбцов записан без графических интервалов между строфами. Однако киноварные прописные буквы в начале трехстиший, а также конфигурация рифм (ААБ + ВВБ + ГГД + ЕЕД и т. д.) дают основание полагать, что текст организуется как цепь трехстрочных строф. Вместе с тем рифмующиеся последние стихи двух смежных строф, предоставляя ранний пример охватной рифмовки, сочетают трехстрочные строфы в шестистрочные «суперстрофы» (термин М. А. Гаспарова). В каждом столбце «Узла» соответственно десять трехстрочных строф или пять суперстроф.

Трансформацию синтаксиса можно наблюдать в первых строфах «узла» на следующих примерах. Синтагма «свѣте драгий», служащая в поздравлении Марфе обращением к Богу, попадает в контексте 8-сложного стиха в зависимость от указательного местоимения «тебѣ» и переадресуется Лихачеву: «Бог сый в небѣ Боже благий / радость *тебѣ* свѣте драгий (Лихачев. — Л. С.) / да дарует...». Просьба «да храниши» в правом столбце направлена к Богу — «Да храниши / Марфу здраву...», а в составе общего приветствия звучит как напутствие жениху, присоединяющее к себе уже иное дополнение: «Да храниши *Честь и славу*». В левом же столбце последнее словосочетание управляется глаголом-сказуемым «да дарует» при подлежащем «Бог»: «Бог... / да дарует / *Честь и славу*...». Следующая фраза, перетекающая из полустихия в полустихие «узла», подразумевает то же самое подлежащее «Бог»: «Марфу здраву / мужу *праву* в твою славу / Да *готует* юже зриши...». *Праву* выступает здесь как однородное определение («здраву», «праву») и характеризует добродетель Марфы, преданной своему «мужу», в поздравлении же Лихачеву — эпитет, обозначающий *его* праведность. В строках правого столбца «юже зриши / Тя любящу» говорится о любви Марфы к Богу, но те же самые синтагмы в 8-сложном стихе изображают ее любящей своего суженого. Нанизываемые однородные синтаксические группы в одном случае характеризуют невесту, служащую Богу «сердцем правым / Умом десным / словом честным / не лукавым», но, подключаясь к полустихиям первого столбца, всецело переориентируются на жениха, попадая в зависимость от глагола, выра-

жающего в комплиментарной форме пожелание: «сердцем правым / Бѣдным милость Умом десным / скорбным радость словом честным / творяеши не лукавым...».

Некоторое формальное несоответствие заметно в строке «Он (Бог. — Л. С.) сам тебѣ (Лихачеву. — Л. С.) Дажд с супругом (Марфой. — Л. С.)». Грамматически соответствующим был бы вариант: «... Даст с супругой». Однако повелительное наклонение глагола вместо изъявительного и мужской род существительного вместо женского предопределены исходным текстом поздравления Марфе: «Дажд с супругом / ея другом / долго жити».

Безусловно, в такой искусственной конструкции, которая рассчитана на взаимодействие строк, обслуживающих одновременно разные стихотворные произведения, неизбежны промежуточные слова (например, «зато яко» в первой строке второй суперстрофы), местами прихотливая расстановка слов, оборванные словосочетания. Впрочем, абсолютная прозрачность от такого рода текстов и не требовалась. Напротив, теоретики элогиума даже рекомендовали авторам не стремиться к сохранению характерных для периода связей между короткими сегментами текста, полагая, что поэтическая целостность основывается на элементах семантической общности [Отвиновска 1967, 156].

«Узел» демонстрирует еще один замечательный эффект. Графика здесь не просто закрепляет стиховой ряд. Полнота эстетического чувства достигается не только чтением, но и созерцанием. Вся конструкция, сочетающая организацию языкового и стихотворного материала с пространственно-графической, рассчитана на точку зрения воспринимающего, на разглядывание стиха. Применение графической сегментации, характерной для элогиарного стиля, превращает «узел» в форму, предназначенную «для глаза». Это стиль, который можно созерцать¹²⁹. Параллельные колонки текста, как бы представляя за новобрачных, воспринимаются как графическая метафора, в которой будущие супруги явлены и по отдельности как самостоятельные духовные и телесные сущности, и вместе с тем как единство, скрепленное брачным союзом, — в полном согласии со словами апостола Павла: «ни муж без жены, ни жена без мужа, в Господе» (1 Кор 11:11). Становится очевидным, что, создавая произведение, поэт ввел в сферу изобретения (*inventio*) библейскую символику, как это и предписывалось теорией элогиума. Основанный на концептическом способе выражения идеи, «узел» предстает как разновидность фигурного стихотворения.

¹²⁹ Установка на роль визуальных элементов и графическое оформление словесного текста отмечены и в медитативном элогиуме С. Х. Любомирского «Adverbia moralia» (1666) [Бухвальд-Пельцова 1981, 40; Николаев 1981, 216].

Еще один пример построения, допускающего возможность тройного прочтения, находим в рукописях ранних произведений Симеона — эпитафия («Epitaphium») на польском языке прочитывается как три стихотворения [Син-731, л. 127 об.; РМСТ-1800, л. 113 об].

Эпитафиям элогиарный стиль столь же свойственен, как и панегирикам. Среди русских текстов форму элогиума как неметрического поэтического произведения имеют эпитафии второй половины XVII — начала XVIII в. Сергию Радонежскому, М. Я. Строгановой от Петра Буслаева, Иоанникию Лихуду (1633—1717) от Софрония Лихуда (последняя на греческом и церковнославянском языках) [Николаев 1989, 108—109]. Появление в 1730 г. перевода медитативного элогиума С. Х. Любомирского «Притчи нравоучительные о добродетели и фортуне» «выглядит анахронизмом» [Там же, 110]. Вместе с началом Нового времени закончился короткий период барочного элогиума в русской литературе, в отличие от барочного же переводного романа, положившего начало этому жанру в России [Сазонова 1982а, 115—137].

Технически изощренные конструкции элогиума требовали от поэтов активного обращения со словом. К каждой отдельной строчке они прилагали максимум энергии, чем и заслужили себе репутацию «стиходеев». На «барочную фактуру стиха» и «возможное двойное прочтение текста» в «Саде божественных песен» Г. Сковороды обратил внимание М. Ю. Лотман [Лотман 1985, 170—171]. Версификационный эксперимент, использующий игровые возможности элогиарного стиля, оказался близок некоторым направлениям авангарда. Так, ранние стихи С. Третьякова («Вер», «Дорога», «Аэроплан») построены как «двухстолбцовый текст, допускающий различный порядок чтения» [Гаспаров 1984, 239], при этом строка каждого столбца ограничена чаще всего одним словом, что в техническом отношении уступает виртуозным опытам барочной поэзии. Элогиум в чистом виде встречается в русской литературе достаточно редко, воздействие же элогиарной стилистики как художественного приема гораздо шире.

Выразительной адаптацией элогиарной техники являются, к примеру, некоторые стихи из рождественского и пасхального циклов «Рифмологиона», связанные с традицией религиозных концептов и школьной поэтикой иезуитов, а также строки из стихотворения «Христос в Вертограде многоцветном» Симеона:

Превѣчный бысть временен, создан — несозданный,
необъемлемый — объят, видим — невиданный,
Неприкосновенный же косновен явися,
безстрастный — страстен, а смерть безсмертным вкусися
[Симеон 2000, 300—301].

Элементы элогиарного стиля можно найти в культовой эпитафике, включенной в архитектурное пространство Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря [Муз-871]. Черты элогиарной поэтики проникают в творчество Кариона Истомина вместе с усвоением им новых жанров и поиском необычных стихотворных форм; они дают о себе знать в синтаксической конструкции девиза к эмблеме с изображением сердца из «Книги Любви знак...»: «Сердце смиренно / В словѣ явлено / К царствѣ державѣ / Российской славѣ», в стихотворной надписи, написанной строками разной длины и содержащей указание на выходные данные книги Кариона «Служба и житие святого Иоанна Воина» (М., 1695), а также в некоторых его стихотворных опытах из разряда искусственной поэзии.

Нет сомнения, можно назвать и другие тексты, относящиеся к поставленной проблеме. Не претендуя на полное исчерпание эмпирического материала, мы видели свою задачу в том, чтобы обогатить научный инструментарий для анализа и описания одного из художественных явлений, появившихся в русской литературе вместе с новой культурной эпохой. Элогиарный стиль — своеобразная эстетическая структура, порожденная художественным сознанием своего времени, открывала широкие возможности моделирования поэтического языка. Изучение этого стиля в русской поэзии XVII в. подтверждает также вывод М. Л. Гаспарова о том, что «в книжной поэзии в первую очередь происходит взаимодействие и взаимооплодотворение разноязычных культур» [Гаспаров 1989, 269].

Придворно-церемониальная литература

Одним из наиболее важных факторов, способствовавших возникновению барокко в Западной Европе, является, по мнению исследователей, формирование концепции абсолютизма и образование на ее основе централизованных абсолютистских государств. В Европе XVII в. получает распространение политико-философская доктрина о том, что король — «живое подобие Бога на земле, его вице-короли» [Скрайн 1978, 91]. Дворы «века абсолютизма», светские и церковные, унаследовали многие традиции императорского Константинополя.

Абсолютные правители окружили себя пышным церемониалом, пронизанным «мистикой власти» и иерархичностью по византийскому образцу [Скрайн 1978, 26]. Могущественные монархии XVII в., стремясь к прославлению величия королевской власти, щедро покровительствовали поэтам, художникам, музыкантам, устраивавшим в новых великолепных дворцах грандиозные представления. Патетическое искусство барокко создавало необходимую обстановку для церемониалов, возвеличивающих христианско-абсолютистское государство.

Типологически сходная ситуация наблюдается в России XVII в., начиная с правления Алексея Михайловича. Барокко могло быть воспринято здесь главным образом потому, что оно располагало разработанной художественной системой, способной удовлетворить идеологические и эстетические потребности зарождавшегося абсолютизма, который, по сравнению с сословно-представительной монархией, представлял новый тип государственности. На службу идеологии российского абсолютизма была поставлена концепция Москва — Третий Рим. Сформулированная первоначально (XVI в.) как теократическая идея, она стала официально-

государственной идеологией и выражала политические претензии Москвы на роль столицы вселенской православной монархии. Так было в особенности в молодые годы царя Алексея Михайловича, так было и у «ревнителей древлего благочестия». В рамках концепции Москва — Третий Рим развивается сакрализация русского царя [Лотман, Успенский 1982; Живов, Успенский 1986]. Но уже в период патриаршества Никона формируется еще одна концепция богоизбранности России и ее народа: Россия — Новый Израиль. Никон воздвигает на реке Истре Новый Иерусалим. Избранный народ не обязательно должен ощущать себя народом «Третьего и последнего Рима», он может представлять себя народом Нового Иерусалима¹, земной проекции Иерусалима Небесного. В стихах на государственный герб в первом московском издании Библии (1663) возглашается:

Успѣвай и царствуй, великий царю, в Новом Израилѣ,
Наставляй и управляй ѱ во Христѣ Спасителѣ,
Побѣждай копием сопротивнаго ти змия,
Найпаче же мечем [сим] духа еретики злыя.

[Библия 1663, тит. л. об.].

В русле новой концепции Симеон Полоцкий, поздравляя Федора Алексеевича с восшествием на престол, призывает: «Да возвеселится Израиль новый (царство Российское) о сотворшем его и сынове Сиона Московскаго, да возрадуются о тебе, царѣ своем, и да восхвалят имя его в лицѣ и тимпанѣ, и во псалтыри да поют ему» (цит. по: [Симеон 1953, 112]). Воодушевленный творением Никона — подмосковным Новым Иерусалимом, царь Федор решил и в Кремле воплотить идею о Русском царстве как образе Святой Земли. Вскоре после вступления на престол он предпринял перестройку в теремных церквях, преобразуя внутреннее пространство дворца в соответствии со священной топографией Иерусалима (см.: [Соколова 2001, 499—514]).

Что же до Третьего Рима, то со временем он был оставлен старообрядцам, которые упрекали никониан за отступничество от этой идеи.

Господствующий в придворном искусстве стиль барокко был призван придать большую пышность и видимость величия российскому абсолютизму. Между политической идеологией и культурой устанавливается прямая связь, в наиболее очевидной форме проявившаяся в придворном

¹ Заметим, кстати, что Санкт-Петербург начинался, если иметь в виду въезд со стороны Москвы, Входа-Иерусалимской церковью (известной больше как Знаменская).

церемониале, стремившемся воспроизвести церемониал византийского двора. Торжественный, крайне сложный и разнообразный в своем театральном великолепии, насыщенный особым родом символикой, этот церемониал являлся своеобразной семиотической конструкцией, приводящей в связь различные уровни общественного сознания и культуры. Уже при Алексее Михайловиче обиход русского двора приобрел черты, которые для более позднего времени выразительно охарактеризовал Г. А. Гуковский: царский дворец играл роль «храма монархии и театра, на котором разыгрывалось великолепное зрелище, смысл которого заключался в показе мощи, величия, неземного характера земной власти» [Гуковский 1936, 13]. Здесь все было рассчитано, и каждая подробность имела свое особое значение: «Пышное убранство помещений и красочность одежд, строгий распорядок официальных ситуаций и взаимоотношений, торжественность жестов и метафоричность словесных формул — все это вводилось в обиход, бесконечно и единообразно повторялось, становилось непреложной жизненной нормой, нарушение которой казалось недопустимым и даже преследовалось» [Робинсон 1974, 95]. В репрезентативное окружение царского двора входили разные виды искусства и литература. Неотъемлемым слагаемым помпезного придворного развешивания празднества стали панегирические оды и речи XVII—XVIII вв.

«Стихи на случай» — самый распространенный тип стихотворений в Европе XVII в., который ввел в русскую литературу Симеон Полоцкий. Он разработал систему стихотворных жанров, обслуживающих различные коммуникативные ситуации из церемониальной практики. Они представлены в обширной рукописной книге его панегирических стихов «на случай» — «Рифмологион», куда вошли приветствия членам царской семьи на праздники Рождества, Пасхи, Нового года и др. (см. раздел «Риторика как “грамматика” церемониала и формирование новых жанров»).

Поздравительные стихи тесно связаны с придворной жизнью и повиной эстетике придворного церемониала. Его нормирующее воздействие обретает зримые черты в архитектонике панегирических од, описывающих ритуализированное поведение. Панегирики не имели твердой жанровой формы: погруженные в контекст самой жизни, реальности, они часто воспроизводили своей композицией иерархическую последовательность церемониального действия. На траурных одах Симеона Полоцкого «Трены» на смерть царицы Марии Ильиничны (1669) и «Глас последний» на смерть царя Алексея Михайловича (1676) лежит отблеск театрализованного похоронного обряда, известного в Польше под на-

ванием «*rotta funebris*» — «траурная помпа», в котором принимал участие персонаж — живое олицетворение покойного². Риторическая расчлененность, число звеньев композиции predeterminedены установленным составом участников церемонии. В «Тренах» покойную царицу оплакивают сначала царь, царевич, царевны, затем представители духовенства, придворные лица, «обители» (монастыри), «православное воинство», «города», «нищие и сирые», «все православное царство Российское» и, наконец, «Церковь ратующая». В той же иерархической последовательности царица отвечает им всем в «Слове последнего целования». Во второй траурной оде Симеона «воскресший» царь дает наследнику престола 80 заветов о мудром управлении, затем обращается поочередно к патриарху, к жене — царице Наталье Кирилловне, сыновьям, сестрам, дочерям, ко всему церковному чину — от высших иерархов до простого инока, князьям, боярам, воинству, «ко всем православным христианам». Монологи чередуются с «ответами» участников церемонии. Высокий уровень формализации государственного обихода запечатлен в «Гусли доброголасной» (1676): на царство Федора Алексеевича благословляет патриарх, его поздравляют все члены царской семьи, затем представители церковной и светской иерархии. Последовательность их монологов обращает произведение в цепочку из одинаковых или сходных звеньев. Под влиянием внелитературных факторов складывается форма приветствия Симеона царю Алексею Михайловичу по случаю «нового брака», она погружена в контекст конкретно-исторической ситуации. Количество звеньев композиции соответствует составу царской семьи, каждому члену которой поэт шлет свои поздравления и благопожелания. Окациональная поэзия XVII в. предшествует парадным представлениям, устраиваемым в Петровское время, с их тщательно разработанным порядком шествий, церемоний.

Условия функционирования придворно-церемониальной поэзии определяют ту ее специфическую черту, которая вводит этот вид искусства в русло общехудожественного процесса своего времени. Для него характерно нарушение художественной условности, снятие границ между искусством и реальностью. Наглядным проявлением такого синтеза является и обслуживающая придворный церемониал рукописная традиция.

Рукопись в придворной культуре

С возникновением книгопечатания в России в XVI в. рукописная книга не ушла из культуры. Созданная в Москве единственная типография — Печатный двор (1614) — предназначалась для издания богослужбной и церковно-учительной литературы, здесь печатались иногда учебные книги (буквари) и отдельные государственные акты. Все издания проходили обязательную церковную цензуру, о чем свидетельствует формула «по благословиению патриарха» на титульном листе или в послесловиях. Жесткая централизация издательского дела, не ставившего своей задачей удовлетворение разнообразных интеллектуальных и духовных потребностей общества, predeterminedила сохранение и параллельное существование рукописной традиции, которая превосходила книгопечатную и объемом, и всеохватывающим характером вплоть до книжной реформы Петра Великого (1708).

Рукописная традиция XVII в. не принадлежит целиком древнерусскому этапу развития, как принято считать. Она предоставляет богатый материал для реконструкции формирующегося нового типа русской культуры.

В период раннего Нового времени, ознаменовавшегося открытием ценности человеческой личности, и авторской в том числе, получил распространение тип рукописной книги, целиком составленной из произведений личностного, индивидуального творчества³, дошли автографы крупнейших писателей, как вождей раскола Аввакума и Епифания, так и представителей нового направления в культуре — Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина, Евфимия Чудовского, Дмитрия Ростовского, Андрея Белобочко и др.

На этот период приходится значительная активизация рукописной традиции и последний подъем ее — расцвет перед закатом. В ее неоднородности отразились сложность, многообразие и контрастность культурного развития эпохи. Наряду с книжностью, унаследованной от предыдущих веков, она включила в себя и новые произведения. Рукописи становятся все более многообразными — по графике, внутреннему устройству и художественному оформлению. Функции и формы существования рукописных книг, в составе которых дошли тексты, зависят от их при-

² Об обряде «траурная помпа» см. специальное исследование [Хропчицки 1974].

³ В период раннего и зрелого Средневековья преобладал тип рукописного сборника с произведениями разных авторов, и подборки произведений одного автора — редкое исключение. Их число несколько увеличивается с середины XVI в. и неизмеримо возрастает в раннее Новое время.

надлежности к тому или иному типу культуры. Каждому типу культуры соответствует свой тип рукописи, и каждая рукопись несет в себе образ создавшей ее эпохи.

Анонимные повести и сатира XVII в., создававшиеся в среде посадского населения, наследуют древнерусскую литературную и книжную культуру. На нее ориентирована и рукописная книга ранних старообрядцев (однако, следующее поколение старообрядцев исходило уже из современных им барочных форм, о чем свидетельствует книгописание в Выголексинском общежительстве, см.: [Юхименко 2002]). Авторские рукописи Аввакума, а также его духовного отца Епифания, написанные в тюрьме, отличаются, естественно, от современных им рукописных кодексов, принадлежащих придворной культуре, уже своим внешним обликом. Передававшиеся на волю в тайниках рукописания пустозерских узников несут на себе следы необходимой конспирации: малый формат (в 8°), многочисленные сгибы и т. п.

В составе рукописной традиции дошли отсутствовавшие ранее в русской литературе виды творчества — книжная поэзия и драматургия, новые виды рукописной продукции — подносные экземпляры, новые виды текстов — чиновники, регламентирующие придворно-церемониальную практику, генеалогии, включающие русских великих князей и царей в контекст европейской и мировой истории, эстетические трактаты, кодифицированная риторика, стихи и призывания для придворного театра. Причастность рукописной традиции к новому художественному стилю проявилась в репертуаре переданных ею произведений, в их эстетическом облике, и даже в самом объеме рукописного наследия.

Рукописи, функционирующие в пространстве освященной властью культуры, отмечены чертами репрезентативности. Их функциональная жизнь часто не сводится только к фиксации, сохранению и передаче текста. Рукопись перестает быть простой проекцией литературного произведения и получает дополнительное назначение — обслуживать придворный церемониал, который приобрел при царе Алексее Михайловиче черты торжественного театрализованного зрелища. Разные виды придворной литературы жили, если воспользоваться словами Г. А. Гуковского, «не столько в книге, сколько в церемониале официального торжества» [Гуковский 1936, 13].

Стихи и речи читались, а списки их вручались адресату в обстановке торжественной ритуальности. Получили распространение подносные экземпляры. Парадный список поэмы Кариона Истомина «Вразумление» с наставлением 11-летнему Петру Алексеичу (будущему Петру Великому) в государственной мудрости поднес в день его именин (29 июня

1683) сам патриарх всея Руси в кафедральном Успенском соборе Московского Кремля, где русские цари венчались на царство. На титульном листе белого списка поэмы читаем: «...единому на Вселенный МОНАРХУ, исполншюся его царскаго пресвѣтлаго величества рождению первонадесятое лѣто в память святых апостол тезоименитаго Петра (та)м же и Павла, в его государскую ползу [и кому ли чтущим] поднесся. Мироздания 7091-г(о) лѣта, Христова же Рождества 1(683) иуния месяца 29 дне: в церкви Большаго Успенскаго(о) собора рукама великаго господина святѣйшаго ИОАКИМА патриарха Московскаго и всея России и всѣх сѣверных стран» [F.I.905, л. 2].

О практике подношений свидетельствуют пометы, сопровождающие тексты Сильвестра Медведева; относительно «Сказания о страстех... Иисуса Христа» (1681)⁴ сказано: «Сии вѣршии посланы к великому государю (Федору Алексеичу. — Л. С.) в вечер с Лаврином апрѣля в 7 день»; «Стиси краесогласнии во святую и Великую субботу... глаголатися имущия» были «отосланы в Верх ко государынѣ царевнѣ Софии Алексѣевнѣ» 19 марта 1684 г.; посвященные ей же стихи на Пасху «День светозарный во мире сияет» «писаны и поданы в Верх с подьячим мастерския полаты с Романом Титовым» 7 апреля 1685 г. [Cod. slav. 174, л. 16, 102 об., 21].

Роскошные кодексы и изысканные манускрипты предназначались для двора и читались в Верху — в Кремле. Их изготовлению предшествовало составление детального плана оформления («Чина») подносной «книжицы». Для достижения качества репрезентативности текста предусматривалось сотворчество поэта и художника. Сохранились редкие свидетельства работы самого автора над созданием подносной «книжицы». Тексту «Гусли доброгласной» (1676) Симеона Полоцкого предшествует в черновом автографе «Чин, како писан»⁵: «1) Гусль доброгласная⁶; 2) Предисловие; 3) Крест писанный стихами; 4) Желаний 20 и скрижалъ многопутная; 5) Предпривѣтствие; 6) Привѣтствъ 24; 7) Колофон окончание; 8) Привѣтство нововѣнчанному царю 1, 2, 3, 4; 9) Желание творца⁷» [Музей-1705, л. 56]. В согласии с этим «Чинном» и была составлена книга «Гусль доброгласная» [Ч-248].

Когда Сильвестр Медведев выполнял аналогичную работу, готовясь преподнести царю Федору Алексеичу на свадьбу «Приветство брачное» (1682), у него перед глазами имелись уже готовые образцы. В той

⁴ См. о датировке: [Панченко 1965, 66—68].

⁵ Слово «Чин» написано рукой Симеона; Медведевым добавлено «како писан».

⁶ По-видимому, имеется в виду заглавие на титульном листе «книжицы».

⁷ Текст под пунктами 7—9 написан рукой Сильвестра Медведева.

же рукописи из Музейского собрания ГИМ помещен его черновой автограф [Музей-1705, л. 89—121 об.], где тексту поэмы также предшествует «Чин Книжицы, как писан набѣло». Этим планом предусматривались особенности написания, учитывающие выделение золотом имен высоких адресатов, расположение текста («Благодарение — на срединѣ»), обрамление страниц красными рамками («дорошками»), использование цветного письма (киноварь, золото), включение изображений («крест злат», «крест с лучами»), внетекстовых элементов, обозначающих соподчинение разделов и маркирующих границы текста (заставки большие и малые). Итак:

- «1) Привѣтство брачное. А над ним крест злат, а окрест всего обведено дважды киноварем.
- 2) Надписание книги з заставицею золотою.
- 3) Вручение книги: *В респоту* и проч. заставица меньшая золотом.
- 4) Самое привѣтство: *Радуйся, царю* и проч. заставица большая с Спасителевым образом и окрест в каемѣ с вѣршами.
- 5) *Пресвѣтлѣй* з заставицею золотою.
- 6) *Богом свѣтила* з заставицею золотою.
- 7) О вѣсах: *Хошу и сию* и проч. з заставицею меншею зол[отою].
- 8) О средѣ дни благополучном без заставицы.
- 9) Привѣтство царицѣ: *Радуйся нынѣ* и проч. з заставицею мен[шою]: зол[отою].
- 10) *Благопохвалный нрав* и проч. О вручении креста з застав[ицею] мен[ьшою] зол[отою].
- 11) Крест с лучами.
- 12) Заключение: *Ничто во мирѣ* и проч. с заставиц[ею] мен[шою] зол[отою].
- 13) Благодарение — на срединѣ.
- 14) Прилог 1. *Боже царю* з заставицею мен[шою] зол[отою].
- 15) Прилог 2. *Свѣтлѣй день* и проч. з заставицею мен[шою] зол[отою].

А всѣ листы обведены дорошками красными, а в надписании книги имена царя и царицы и отечество прописано з золотом» (цит. по: [Музей-1705, л. 89]⁸). Процесс создания «книжицы» от начала ее сочинения (8 февраля) до изготовления подносной рукописи «со всѣм и с переплетом» (17 февраля) занял 10 дней⁹.

⁸ В публикации [Дурново 1912, 16] имеются незначительные разночтения с рукописью.

⁹ Сильвестр Медведев воспользовался текстами Симеона Полоцкого, что позволило ускорить процесс, см.: [Дурново 1912, 7—9].

Парадное оформление имела рукопись с текстом «Привилегии на Академию» (1685) Симеона Полоцкого—Сильвестра Медведева. В единственном сохранившемся списке того времени рукой Медведева сделана следующая запись: «Сицевая книга со всѣм изрядно з заставицами златыми устроена и во алую тафту переплетена, и Б[лагородной]¹⁰ Г[осударынѣ] Ц[аревнѣ] поднесена Ианнуария в 24 день в вечеру¹¹, а подносил Ф[едор] Л[еонтьевич] Ш[акловитый]» [Син-44, л. 25 об.]. К сожалению, упомянутая в записи парадная рукопись памятника к настоящему времени не обнаружена.

Когда в 1688 г. после первого Крымского похода в Москву по указу царей Ивана и Петра прибыла группа украинских полковников, и в их числе Иван Перекрест, Ф. Шакловитый велел его детям «изготовить рацею» царевне Софье», а их учителя Ивана (Яна) Богдановского просил, чтобы тот «написал книгу и лист к похвале великой государыне». Поскольку на Украине к тому моменту уже давно существовала развитая книгопечатная культура светского панегирика, то И. Богдановский ответил, что такую похвалу напишет, однако, «не напечатав, подать невозможно». Для этой цели в столицу привезли из Чернигова мастера «черкашенина Тарасевича». Он напечатал «персону великой государыни» на бумаге, атласе и на тафте, и дети И. Перекреста, когда были «у руки» царевны Софьи, поднесли ей «те листы» [Розыскные дела 1884, 660—661]. Приведенный факт оттеняет значение рукописной традиции для русской придворной культуры.

Великолепное оформление подносной рукописи Кариона Истомина на свадьбу Петра I с Е. Ф. Лопухиной «Книга Любви знак в честен брак» (1689)¹² является плодом сотрудничества поэта и художника. Вырезанные из изданий заставки и концовка, наклеенные на листы, придают манускрипту некоторые черты послепечатной рукописной книги. Петру же Карион поднес в 1693 г. парадный экземпляр со своей подписью «Книги Иулия Фронтина сенатора римскаго о случаях военных, на четыре части разделенныя» [МГАМИД-257]. Известны подносные рукописи «Букваря» Кариона, одна из них предназначалась для царевича Алексея, сына Петра I, другая — для трех дочерей царя Ивана Алексеевича [КН-202. № 47307; Ув-92]. Традиция подношений перешла в XVIII в. Спустя три четверти века Ломоносов лично поднес годовалому Павлу, будущему

¹⁰ Сокращение раскрыто в соответствии с именованьем Софьи в заглавии титульного листа: «Вручение благородной и христолюбивой великой государынѣ премудрой царевнѣ милосердой Софии Алексиевнѣ» [Син-44, тит. л.].

¹¹ «В вечеру» вписано над строкой вместо зачеркнутого в строке «на всенощном».

¹² См. раздел «Книга Любви знак в честен брак» Кариона Истомина».

императору, свою «Российскую грамматику», набело переписанную академическим копиистом Иваном Барковым, впоследствии известным поэтом.

Рукописные книги, обслуживающие придворную культуру, изготавливались в Посольском приказе (см.: [Кудрявцев 1963, 186—244]) и Оружейной палате¹³ при участии переводчиков и составителей, писцов, золотописцев и живописцев, переплетчиков. По инициативе главы Посольского приказа Артемона Сергеевича Матвеева (1671—1676) развернулась активная деятельность по «строению» книг, предназначенных для царского двора. Заказчиком роскошных кодексов выступал нередко сам царь, которому, по-видимому, был известен более ранний прецедент, когда по распоряжению царя Ивана Грозного был составлен Лицевой летописный свод. По личному указанию царя Алексея Михайловича книжные мастера «строили» даже не один, а два-три экземпляра произведения — для царя, его наследника и библиотеки Посольского приказа.

Идее синтеза искусств отвечают созданные здесь парадно-торжественные книги большого формата с описанием генеалогии правящих династий Рюриковичей и Романовых, с изложением государственно-политических концепций монархического правления, разрабатывавшие идеи и атрибутику государственной власти. Первая из роскошно оформленных рукописных книг — «Титулярник» («Корень великих государей царей и великих князей российских», 1672)¹⁴ — была изготовлена в трех экземплярах: один — большой, в десять, исполнен для Посольского приказа, два других, малых, в полдесять, взяты в Верх, в царскую библиотеку. Текст этой «Большой государственной книги», как и ряда других роскошно оформленных рукописей, готовили главный переводчик Посольского приказа Николай Спафарий и подьячий Петр Долгово.

«Повелением» царя Алексея Михайловича было переведено «от древнейших харатейных книги еллино-греческия» сочинение о старых монархиях, рукописи которого придано пышное убранство: «Хрисмологион, сиречь книга... о четырех монархиях вселенныя и о ложном пророцѣ Махмете и царствии его, потом предречение Лва, царя Премудраго, и иных о плѣнении Царяграда, и о турках, и что имат быти во грядущее время...» (1672—1673). К истории становления династии Романо-

¹³ См. об этом в разделе «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого как христианский универсум: история создания, поэтика, жанр».

¹⁴ Подлинник (первый экземпляр) хранится в РГАДА [Др-7]; см. фототипическое издание [Портреты 1903]. Об оформлении «Титулярника» и эмблематических источниках его изображений см.: [Соболева 1981, 171—178].

вых относится «Книга о избрании на царство великого государя царя и великого князя Михаила Федоровича» (1673), особенно богато украшенная лицевыми изображениями, золотом и серебром она была поднесена царю Алексею Михайловичу, как и «Василиологион, то есть сочисление или описание всех царей, иже бяху во всем мире доблестнейшии и мужественнейшии от начала мира даже до ныне» (1674)¹⁵. Предлагающая жизнеописание монархов, начиная с правителей Древнего Востока, Рима, Византии и завершая Алексеем Михайловичем, «Книга Василиологион» иллюстрирована миниатюрами на полотне с изображением «26 государских персон» работы художника Оружейной палаты Богдана Султанова; по указу царя «Василиологион», как и «Титулярник», «построен» в трех экземплярах (см. [Кудрявцев 1963, 200—201]).

Серия репрезентативных рукописных книг, связанных с идеей включения русской истории в мировой контекст, была продолжена «Родословием пресветлейших и велможнейших великих московских князей и прочая всея России непобедимейших монархов». Исполняя заказ императора Леопольда I, эту книгу составил в 1673 г. его придворный советник и «герольд» («гербар») Священной Римской империи Лаврентий Хурелич (очевидно, хорват). В следующем году латинский оригинал был прислан из Вены в Москву, где последовало расторжение царя Алексея Михайловича о «строении» книги, т. е. о создании ее перевода и изготовлении парадного экземпляра, что и было исполнено в 1675 г.¹⁶ Обе рукописи большого формата, написаны красивым каллиграфическим письмом. В книге, содержащей церковнославянский перевод, полностью повторяется расположение текста и иллюстраций оригинала; титульные листы богато украшены орнаментом, имена правителей выделены золотом, в тексте использована киноварь.

Удовлетворить интерес царя Федора к дипломатическому этикету призван был изготовленный по его указу «Чин, как всех государств послы и с посланники ко окрестным и мусульманским государем приказывать поклон» (1676). С придворно-церемониальной практикой связано создание чиновных списков свадьбы царя Алексея Михайловича с М. И. Милославской (1648) и Н. К. Нарышкиной (1671); парадные экземпляры украшены великолепными заставками, титулы и имена новобрачных выделены золотом [Др-24; Др-29]. К той же группе текстов

¹⁵ Подлинник «Василиологиона» хранится в РГАДА [Др-44].

¹⁶ Латинский оригинал «Родословия» Лаврентия Хурелича хранится в РГАДА [Др-27]. Здесь же находится парадный экземпляр перевода [Др-26]. В венском кодексе — 35 рукописных листов, в московском — 33. Пока известно пять русских списков сочинения [Мыльников 1977, 21—31].

принадлежат рукописные чиновники венчания на царство Федора Алексеевича (1676, не ранее 1682)¹⁷, Ивана и Петра Алексеевичей (1682, 1686)¹⁸; книги богато орнаментированы. Чин венчания Федора¹⁹ в рукописи в 2° и Чин венчания Ивана и Петра Алексеевичей написаны одной рукой — подьячим Посольского приказа Максимом Алексеевым [Кудрявцев 1963, 207] и сходно оформлены: обе рукописи большого формата, переплеты обтянуты в малиновый бархат, в каждой помещены миниатюры-парсуны государей. И все же Чин венчания на царство Ивана и Петра отличается особым великолепием. Приличествующую документу торжественность придает сияющее красками изображение во весь лист: в центре — государственный герб России — золотой двуглавый орел в серебряном круге в окружении гербов земель и городов царства на фоне роскошного флористического орнамента, заполняющего остальное пространство страницы [Муз-7750, л. 1 об., 3 об. — 4]²⁰.

Царю Алексею Михайловичу была поднесена рукопись «в лицах», содержащая эстетический трактат Н. Спафария «Книга избранная вкратце о девятих мусах и о семи свободных искусствах» (1672). Выходец из Персии, армянин художник Богдан Салтанов писал по указу царя 12 сивилл для другого трактата того же Спафария — «Книга о сивиллях, колика быша и киими имяны и о предречении их» (1672—1673)²¹, «и те Сивиллы поднес великому государю» А. С. Матвеев. Золотом, серебром и красками расцветивались и картинками иллюстрировались «учительные» и «потешные» книги «в поднос» царевичам (см.: [Кудрявцев 1963, 193, 198, 208, 210]).

¹⁷ «Чин венчания на царство Федора Алексеевича» изготовлен в двух экземплярах (в 4° [Муз-7748] и в 2° [Муз-7749]), в первом в конце рукописи приложен византийский чин венчания на царство в переводе Евфимия Чудовского «Сей чин и молитва на проручество царя преведеса ново с греческа языка на славенский монахом Евфимием» [Муз-7748, л. 137—143 об.]; в начале рукописи для портрета царя оставлено место.

¹⁸ В 1684—1686 гг. в Посольском приказе было заведено дело [Др-21] о составлении нового Чина венчания царей Ивана и Петра взамен первого (от 1682 г.), признанного неисправным; этот любопытный документ дает представление о требованиях, предъявлявшихся к содержанию и оформлению чиновного списка венчания на царство: см. об этом подробнее в разделе «Риторика как “грамматика” церемониала и формирование новых жанров».

¹⁹ Текст «Чина поставления на царство государя царя... Феодора Алексеевича» опубликован [Новиков 1788, ч. 7, 304—372].

²⁰ Текст Чина «О венчании царским венцем на царство великих государей царей... Иоанна Алексеевича, Петра Алексеевича...» опубликован [Новиков 1788, ч. 7, 403—477].

²¹ Трактаты опубликованы [Спафарий 1978, 25—86].

Торжественную репрезентативность роскошным манускриптам, написанным «в Верх», придают богатые переплеты, покрытые червчатым (малиновым) бархатом, красным или зеленым сафьяном или атласом; книги написаны на прекрасной александрийской бумаге, имеют золоченый обрез, тиснение, серебряные и позолоченные застёжки, наугольники и средники с прорезью и гравировкой, шелковые ленты или кружевные завязки, в лицевых рукописях для сохранности изображений вклеена алая тафта.

Таким образом, подносные рукописи предназначались для церемониала, принимали участие в церемониале и всем своим оформлением должны были соответствовать эстетике церемониала. Рукописная книга в придворной культуре включена, наряду с другими видами искусства и даже архитектуры, в художественное пространство церемониала официального торжества, и анализ ее в отрыве от него был бы неполным. Она имеет черты историко-культурного феномена, представляя собой, как и сам церемониал, воплощение идеи синтеза искусств²².

Произведения придворно-церемониальной поэзии, сохранившиеся в рукописях, отличает эстетизм формы, парадность, декоративность, великолепное художественное оформление. Принадлежностью этих текстов к придворной культуре обусловлены их жанровый состав, темы, образные мотивы, топика, эстетический строй и словесная организация.

Государственные идеалы и панегирическая топика

Введенная Симеоном Полоцким на русский Парнас XVII в. разветвленная система жанров панегирической поэзии стала неотъемлемой частью придворного церемониала с его пристрастием к пышным и репрезентативным формам. Придворные поэты писали стихи на случай — самый распространенный тип стихотворений в Европе XVII в. Панегирическая ода как жанр окказиональный создавалась по внешнему поводу, в основе ее лежали чаще всего реальные события — восшествие на пре-

²² Поэтому издание произведений такого рода не может ограничиваться лишь простой передачей текста, иначе был бы нарушен весь художественно-семантический строй памятника. Задачам научного издания, способного передать полноту художественного впечатления от подносной рукописной книги и произведения, основанного на взаимодействии словесного искусства и изобразительного, более всего отвечает факсимильное воспроизведение.

стол очередного монарха, военные триумфы, дни рождений и тезоименитств, бракосочетания, похороны, прибытие и отбытие высокопоставленных лиц, выражение признательности и т. д. Ее функции перешли в XVIII в. к похвальной, торжественной оде (Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, Державин).

В литературной практике существовали все разновидности жанров похвальной поэзии, известные риторике и поэтике того времени: елогий — построение, заключающее концепты; афиеросис — повящение; стихи с использованием эмблематики; эпитама — приветствие по случаю бракосочетания; генетлика — произведение, воспевающее новорожденного с предсказанием его судьбы и астрологическими мотивами; эпитафий²³ — надгробная надпись; трен, эпицидий — элегическая, погребальная поэзия; эвхаристирий — выражение благодарности; эпиний — победная, триумфальная песня; энкомий — похвала; панегирические акrostихи и др.

Широкое распространение получила форма тезоименного приветствия, связанная с барочным принципом отражения, удвоения образа: панегирик адресату предварялся похвалой его небесному патрону. В круг панегирических жанров поэзии барокко входят также стихи, известные под названием «Программа — Анаграмма» (или анаграмматические). Цикл из пяти эпиграмм с общей для них «программой» в виде текста «Царь Алексей Михайлович», помещенный в «Орле Российском», построен по латино-польским барочным образцам²⁴. В Петровское время появляются панегирические конклюдии [Алексеева 1977, 7—29], книжные песни — канты [Позднеев 1958, 36—56; 1961, 338—358].

В теории поэзии XVII в., ориентированной на теорию ораторского искусства, похвальные оды относятся к торжественной разновидности лирики [Сарбевский 1958, 22; Маслюк 1983, 150]. Они занимают место среди силв — произведений с широким диапазоном тем и форм [Сарбевский 1954, 246—247]. Разнообразные жанры панегирической поэзии обозначались в русской традиции того времени преимущественно терминами «приветствие», «похвала», «стихи приветний», «благоприятствование», «благодарствие усердное». В заглавие вводилось обычно имя адресата и указание на событие, послужившее поводом к написанию.

Тесно связанные с придворной жизнью произведения составили отдельный жанр, который Симеон Полоцкий называл «книжницами», а Ка-

²³ Во фрагменте поэтики, сохранившейся в записи Симеона Полоцкого, даны определения эмблемы, эха, генетлика, эпитама, эпитафии, хрии, комедии, трагедии, буколки, сатиры [РМСТ-1791, л. 2 об. — 8 об.].

²⁴ См. раздел «Nomen est omen: имя в риторике и поэзии».

рион Истомин — «книжницами»: эти монументальные композиции, сочетающие слово и изображение, подносились адресату в виде великолепно оформленной рукописи. Создание их приурочивалось к знаменательным событиям в жизни царской семьи. Так, «книжницу» «Благоприятствование» (1665) поэт посвятил рождению царевича Симеона, «Орел Российский» — поэма, написанная по случаю официального провозглашения наследником престола Алексея Алексеевича (1667); «Трены, или Плачи» — на смерть царицы Марии Ильиничны (1669); «Глас последний» — на кончину царя Алексея Михайловича (1676); «Гусли доброгласная» — по случаю восшествия на престол царя Федора Алексеевича (1676). Впоследствии все они были включены по воле автора в книгу придворно-церемониальной поэзии «Рифмологион» (1680)²⁵.

Придворная поэзия в той форме, в какой предложил ее царю впервые Симеон Полоцкий, была известна европейским литературам Возрождения и барокко, но в России представляла собой явление небывалое. Созданный с типично барочным размахом сборник стихотворных приветствий Симеона «Рифмологион» включает многообразие жанров панегирической поэзии, в том числе упомянутые церемониальные «книжницы», оснащенные государственной символикой, геральдикой, эмблематикой, языческой мифологией в сочетании с христианской. Отсюда берут начало мотивы, которые впоследствии стали общим местом панегирических од XVIII в. Ощущая новизну своего литературного предприятия в условиях России, поэт считал необходимым освятить его авторитетом древности. В прозаическом предисловии к «Гусли доброгласной» он рассказывает о происхождении обычая приветствия: «Внегда торжество нѣкое свѣтлорадостное славным мира совершати, обычай имут и устными знамения того изъявляти органы, ово друг другу привѣтство дѣюще усердное, ово радостнѣ восклицающе, и орудийными свѣтлая радостно играти». Так праздновалось в ветхом Израиле помазание на царство Соломона (3 Цар 1:38—40); такие торжества совершались и в «солнечном емпирийстем градѣ», когда в день рождения Христа небесные силы воспели ему славословие (Лк 2:13—14). Симеон заявляет о своем намерении

²⁵ Из пяти подносных «книжниц» сохранились подарочные экземпляры «Орла Российского», переплетенного в малиновый шелк [П I A 1], и «Гласа последнего» [П I A 4] (описание этих рукописей см.: [Лебедева 2003, 24—25, 28—29]). Можно предположить также, что хранящаяся в собрании А. Д. Черткова парадная рукопись поэмы «Гусли доброгласная» в современном событии кожаном переплете цвета бордо, с подписью-автографом Симеона [Ч-248, л. 54] также является подносной (описание см.: [Черниловская и Шульгина 1986, 62—63]). Две другие «книжницы» до сих пор не найдены.

следовать примеру небожителей, которые, имея в руках «гусли и фиалы золоты, полны фимиама», славят Творца (ср.: «двадцать четыре старца пали пред Агницем, имея каждый гусли и золотые чаши, полные фимиама» [Апок 5:8]); достойно и нам «подражати небесныя граждане и в день Радости настоящия и гласы преподобными восклицати привѣтственная, и орудии мусикийскими играти ликовственная. Космицы убо да ликовствуют космическо». И о своей панегирической музе поэт выразился, используя библейскую образность: «Имам же в руках моих гусль и фиалу в персѣх» [Симеон 1953, 109—110]. Предметная реалья «золотой фиал» переводится в образ духовный: «фиал в персех» (в груди, в сердце) — это вдохновение. Высказывание Симеона заставляет вспомнить эмблему из «Орла Российского» с рисунком сердца, говорящего от избытка чувств. О себе как о придворном поэте Симеон писал: «Аз привѣтствия благая вѣщаю, / гуслию сею любезнѣ звяцаю. / В небеси многи старцем гусли бяху, / вси же едину всѣми пѣснь пояху. / Аз единою многи пѣсни пою / по числу гуслей их в честь царску твою» [Симеон 1953, 121—122]. Теория панегирического творчества, апеллирующая к авторитету Библии, подчинена интересам светской литературы, выражавшей государственные идеалы.

Похвальные и поздравительные оды демонстрируют повышенный интерес авторов к использованию художественных возможностей, предоставляемых учением об изобретении. Сарбевский в своем трактате «Характеры лирические, или Гораций и Пиндар» пишет, что «ода творится двояким способом. Первый есть натуральный и описательный», когда мысли излагаются просто, без какой-либо инвенции, другой — образный, иносказательный, живописный, он требует «большого таланта и искусства» [Сарбевский 1958, 22—23]. Последний способ разворачивает перед поэтом целый верер художественных средств. Как наиболее впечатляющий прием Сарбевский предлагал использование аллегорических фигур и в качестве примера привел оду Горация, где бессмертная лава поэта лебедем летает над всеми частями света [Там же, 23, 28].

Вслед за рекомендациями теоретиков поэты-панегиристы в изобилии вводят аллегории в свои тексты. Новорожденного царевича Симеона поздравляют в «Благоприветствовании» планеты Луна, Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн. А в «Плаче и утешении» Сильвестра Медведева над телом покойного царя Федора причитает «Белая Россия» (Белоруссия) в образе белого лебедя, плавающего в слезных струях и юющего свою последнюю печальную, но прекрасную песню. Сарбевский похвально отзывался о такого рода художественных вымыслах, которые содержат в себе «дела по природе своей возвышенные, редкие, ротивные природе, но уместные» [Там же, 27—28].

Привлекательным и исполненным обаяния считается вымысел, когда поэт не сам хвалит кого-то, но призывает к воспеванию Аполлона, муз, размышляет над тем, как надо петь. Самым ярким примером такой инвенции является поэма Симеона «Орел Российский». Среди способов изобретения существовал «вымысел строительства», применявшийся к деянию, по своей природе «большому и великолепному», к такому, как «возведение огромного дворца, колонны или пирамиды в чью-либо честь» [Там же, 28]. Воплощение его можно видеть в приветствии Симеона царю по случаю окончания строительства нового царского дворца в селе Коломенском, удивляющего «предивною хитростию, пречюдною красотою». Теория поэзии различает также вымысел лирический и эпический. Первый выводит на сцену личность поэта, размышляющего о том, как надо действовать, в эпическом же нечто вымышленное исполняют другие персонажи [Сарбевский 1954, 28—30]. Пример последнего типа вымысла являет поэма Кариона Истомина «Вразумление умнаго зренья», построенная как ансамбль монологов Христа, Богородицы, царя Петра Алексеевича и его матери Натальи Кирилловны.

В придворно-панегирической поэзии, может быть, полнее и нагляднее всего выступает эстетическая природа русского литературного барокко. Поэзия, обслуживавшая государственный быт, должна была обладать приличествующими ее функции художественными формами, достоинством стиля, высоким риторическим языком. Отсюда такая концентрированность в ней барочных средств художественного выражения. Придворно-панегирические оды XVII в. отличает торжественная репрезентативность, создаваемая сочетанием искусства слова и изображения, синтезом лирического и драматургического компонентов, использованием элогиарного стиля, допускающего двойное и даже тройное прочтение текста введением многообразия форм курьезной поэзии (эхо, макаронические стихи, акrostихи и др.). Эстетика декоративности, охватившая все виды искусства барокко, властно вторгается в поэзию, привнося декоративно-орнаментальное начало, обладающее, однако, при всей своей зательливости семантической значимостью.

Излагать высокие идеи, сочинять панегирические поэмы великим мира сего можно было лишь высоким, «совершенным» языком. Словесную ткань придворно-церемониальной поэзии пронизывают стилистические фигуры, потоки звучных эпитетов, редкостных, сложносоставных (двух- и даже трехосновных) или новосоставленных слов: «Орле всероссийскородный», «Российскородный Орел», «скипетродержавче», «скипетровладый», «всезлатопернатые крылья», «честнокаменный венец», «славоплодные перья», «снежновидные власы», «златолучное солнце», «росо-

тучное облако», «нить шелкоцветная», «скипетродержавная десница», «мир колесовидный», «трисолнечный свет», «кристалловидный камень», «медоточные речи», «мысли красноточные», «златозарные дщери», «белопозлащенный феникс». Поэтический восторг передают прилагательные в превосходной степени: «преобилнейша», «преудобреннейша», «предобрейший», «всеблагочестивый», «преукрашенный»²⁶.

Непременной принадлежностью величественного стиля панегирической оды XVII—XVIII вв. стало слово «россы», «росс», впервые употребленное в поэзии Симеоном Полоцким: «Ты россом глава, несть ин под луною» [Син-287, л. 372]²⁷. Высоким риторическим словом, «отрешенным от реального быта» [Гуковский 1936, 14], создается торжественный стиль, своим великолепием и узорочьем соответствовавший эстетике придворного церемониала.

Придворно-панегирическая поэзия подчас именуется сервильной. Однако взятая в исторической перспективе, она предстает как важный компонент культурно-идеологической жизни общества. В ее барочных формах разворачивались монументальные апологетические темы, решались идейные задачи, актуальные по политическому содержанию и национальные по значению. Триумфальная поэзия русского барокко соединила в себе феодально-абсолютистскую целеустремленность и оптимистический пафос, панегирическо-нравоучительный тон и гиперболически-напряженный стиль. Монументализирующей точке зрения отве-

²⁶ Примеры взяты из «Орла Российского» [Симеон 1915], «Похвала и привет... высокопарному Орлу» [Чуд-301, л. 191—191 об.], декламаций Симеона из венской рукописи [Cod. slav. 174]. Торжественная официальная поэзия пользуется «ораторским типом» силлабического стиха, для которого характерно «скандирование, силовое выравнивание слога», «подчеркивание конца стиха», «резкая паузировка», «упоение согласными» [Панов 1990, 414, 416].

²⁷ Следует отметить, что несвойственное русскому языку слово «росс» представляет собой искусственное образование от среднегреческого *οἱ Ῥῶς*, происходящего «из языка патриаршей канцелярии в Константинополе» [Фасмер 1987, 505]. Восточным славянам это слово могло быть известно также из латинской традиции. В контексте рассуждений о славянской истории Цезарь Бароний обращает особое внимание на этимологию слова «россы» (Rossi), производя его от «роксоляне» / «россоляне» (Roxolani, Rossolani) [Бароний 1598, 678]. Выражение «росский народе» встречается в украинской поэзии уже в XVI в. (см. стихи на герб в львовской «Грамматике» 1591 г.), а также в последующих украинских изданиях: «в грецких и *росских* давних писмах и друках», «мы, *россове*, маємо науку евангелскую...», «народ *росский*» [Книга о вере 1620, л. 107, 158, 163, 164]. Первую словарную фиксацию слова «росс» находим в словаре И. Гейма [Гейм 1802].

част статическое содержание панегирических од: в разных произведениях этого жанра, рассмотренных в протяженности традиции, обнаруживается сходство тем и мотивов, одна и та же символика и топика, одинаковые сюжетные линии и поэтические приемы, заранее заданное идеологическое и морально-дидактическое резюме.

В панегирической поэзии отложилась своеобразная «грамматика идей» (термин В. В. Виноградова), а вместе с ней — целый комплекс «готовых формул», «общих мест» и соответствующая им поэтическая фразеология. Понятие «общее место» получило в Новое время негативный оттенок. Однако в словесности риторического типа «общее место» «есть нечто абсолютно необходимое, а потому почтенное» [Аверинцев 1981, 16]. Следует также иметь в виду, что похвальная топика лучше всех других топик способствует распространению элементов образования, «свидетельствует об образованности самого говорящего и ставит того, к кому она обращена, на уровень такого образования» [Лахманн 1989, 163]. «Общие места» в панегирических жанрах, связанных с государственно-патриотической тематикой, относятся к топике официальной идеологии и культуры, выразившей определенные ценностные представления эпохи национального подъема.

Похвальная поэзия барокко и преемственно связанная с ней ода классицизма выразили пафос формирования русской нации и Российской империи нового типа, становления и утверждения русской национальной культуры. Поэты пропагандировали идею богоизбранности русского народа, непосредственно зависящую от идеологических концепций «Москва — Третий Рим» или «Россия — Новый Израиль»: «Мы, род российский, от Бога избранный, / во православной вѣрѣ воспитанный» («Стихи внегда чашу государеву пити» [Син-287, л. 392]). На первое место придворная поэзия выдвинула государственные идеи абсолютизма, священнодержавства, в ней прививались гражданские идеалы, понятие общего блага нации. Панегирическая ода оказалась именно таким жанром, в котором поэт получил возможность влиять на формирование общественного мнения в принципиально важных для прогресса страны вопросах. Социальные и культурные условия функционирования эпидейктической поэзии существенно повлияли на ее статус, повысив идеологическую значимость этого вида искусства. Панегирики адресовались в России главным образом лицам, наиболее тесно связанным с государственной, политической и общественной жизнью страны. Поэтому сферой этой литературы никогда не была частная жизнь. В то время, например, как Сильвестр Медведев и Карион Истомина убеждали царевну-правительницу Софью учредить в Москве высшее учебное заведение

(Академию), их старший современник в Нидерландах, Виллем Годсхалк ван Фоккенброх, пел «хвалебную оду... вязальщице чулок»; другой нидерландский поэт — Симон ван Бомонт, посвятил «приветственную оду поэтессе Анне Румер на ее переезд в Зеландию лета 1622». Русская поэзия раннего Нового времени наполняется государственно-публицистическим содержанием.

Ее идеологическая концепция зиждилась на представлениях современного ей европейского абсолютизма, выразившихся в знаменитом изречении «короля-солнца» Людовика XIV: «Государство — это я». В сознании придворных поэтов понятия «царь» и «благо государства» представляли в неразрывном единстве. Восхваляя царя, они славили Россию: «Царство, твое царю, едино днесь в мирѣ», «Россия токмо сим нынѣ сияет», излучая «трисолнечный свѣт». Власть монарха несет подданным лучезарное счастье.

Замечено, что «вся идеология и политическая символика новоевропейского абсолютизма немыслима без династического принципа, обосновывавшего “легитимность” каждого данного государя» [Аверинцев 1977, 17]. Религиозно-политическая идеология, обусловившая восприятие Москвы как Третьего Рима, культивировала имперский миф о происхождении российских государей от римского кесаря Августа²⁸. Выражением актуальной династической легенды стали стихи (на латинском языке и в славянском переводе) митрополита Газского грека Паисия Лигарида на рождение «багрянородного младенца» царевича Ивана Алексеевича (27 августа 1666). В генеалогическо-календарную игру вовлекается имя римского императора Августа и название месяца, происходящее от этого имени. Рождение царевича в августе должно было восприниматься как особый знак, как перст Божий:

От Августа кесаря Августи речени
Кесарева римстии скиптры украшени,
От него месяц Август прежде серпень званный
Согласием сигклита всего есть прозванный (...)

²⁸ О генеалогических амбициях русских монархов свидетельствует интересный политический, официальный документ — второе послание царя Ивана розного шведскому королю Иоганну III (1573): «А то правда, истинная, а не ожь, что ты мужичей род, а не государской (...) ты скажи, отец твой Густав, ей сын и как деда твоего звали, и где на государстве сидел, и с которыми государи был в братстве, и которого ты роду государского? Пришли родству твоему нсмо, и мы по тому розсудим...». И далее: «Мы от Августа Кесаря родством едемся...» (цит. по: [Лихачев, Лурье 1951, 153, 158]). Ту же династическую тему обосновывала и баснословная историография «Степенной книги».

Даде Бог Иоанна Алексиевича
Цареви Алексию праваго дѣдича
От царя бо Августа он миру рожденный (...)²⁹

Идеология крепнущего российского абсолютизма потребовала законодательного закрепления генеалогической истории русского царского рода. На 1672—1675 гг. приходится настоящий генеалогический бум, когда составляются и роскошно оформляются лучшими мастерами Оружейной палаты и Посольского приказа главные книги царского родословия³⁰. По личному указу царя Алексея Михайловича изготовлен знаменитый «Титулярник» («Большая государственная книга»). Государственный свод, включающий портреты русских князей и царей от Рюрика до Алексея Михайловича, служил идеологическим обоснованием актуальной династической идеи о том, что «монархия великого Российского царствия великих князей российских корень изыде от превысочайшаго цесарскаго престола и прекрасно цветущаго и пресветлаго Августа кесаря, обладающего всею Вселенною» [Портреты 1903, л. 2].

К генеалогическому обоснованию возвышающей престиж русского монарха легенды приложили руку также иностранные герольдмейстеры. Основная идея «Родословия» Л. Хурелича состояла в том, чтобы доказать родство почти всех европейских домов XVII в. с царем Алексеем Михайловичем. Политический жест со стороны императора Священной Римской империи объясняется стремлением к объединению европейских монархов перед лицом реальной турецкой опасности. Историко-генеалогический подарок призван был напомнить русскому царю, что он издревле принадлежит к семье европейских государей. «Родословие» содержит «показание имеющегося посредством браков сродства между Россиею и осьмью европейскими державами, то есть цесарем Римским и королями Аглинским, Дацким, Французским, Гишпанским, Польским, Португальским и Шведским и с изображением оных королевских гербов...» [Др-27, л. 1]. Это была попытка воплотить в своеобразной форме весьма актуальную в сложившихся условиях идею «общеевропейского дома». Она выражена также графически, в виде генеалогических схем (частично легендарных).

²⁹ Текст стихотворения на латинском языке и в славянском переводе находится в рукописи, содержащей в основном сочинения Симеона Полоцкого как в автографах, так и в писарских списках [F.XVII.83, л. 36 об.]. Не исключено, что Симеон перевел эти стихи Паисия Лигарида, так как именно в период церковного собора 1666—1667 гг. состоял при нем переводчиком.

³⁰ См. раздел «Рукопись в придворной культуре».

Предлагая «зрелище царския чести и крови», «Родословие» в наглядной форме воплощает идею о родстве европейских королей — через русского князя Владимира I Святославича — с царем Алексеем Михайловичем. Сочинение имеет великолепное обрамление в виде эмблем, помещенных в начале и в конце рукописи. Книга открывается портретным изображением князя Владимира, основателя, по представлениям Хурелича, русской династии, в окружении гербов европейских монархов. Портрету Владимира сопутствует надпись: «Великий царь московский Владимир Первый»³¹. Под изображением — стихотворная подпись:

Tot, Wladimire, tuo veniunt de Sanguine Reges;
Hinc merito Magni Nomina Czaris habes
[Др-27, л. 14. об.].

В русском переводе:

Столь королей от твоей крови, Владимире,
тѣм достойно рцешися велий царь в мирѣ
[Др-26, л. 14 об.].

В конце книги помещен портрет царя Алексея Михайловича с атрибутами власти — скипетром и державой (в латинском оригинале они отсутствуют). Девиз над изображением гласит: «Munde Prudentia Rectrix» [Др-27, л. 32] — «Мира правитель разум» [Др-26, л. 32]. Под портретом — эмблематическая эпиграмма:

Vive dies longos Alexi Maxime Princeps!
Deque Mahometis clara Trophoea refer
Sic Tibi semper erunt laudes; tua Famaque vivet
occasus donec Solis et Ortus erit
[Др-26, л. 32].

В русском переводе:

Здравствуй, долголѣтний Алексий велий царю,
побѣждай магметяны славно, государю.
Сице ти выну слава и хвала превзыдет,
донде же солнце запад, восток мимо идет
[Др-27, л. 32].

³¹ Историко-генеалогические труды той эпохи содержали немало легендарных сведений. К их числу относится именование великого киевского князя Владимира «царем московским». Владимир умер в 1015 г., первое упоминание Москвы — 1147 г.

Яснее всего иерархический ранг владельца выражался в его титуле, откуда огромное значение, приписываемое титулатуре правителя. Титул русского царя присутствует не только в деловых документах, но он вводится в литературные произведения, зарифмовывается в стихах: «Велика князя Малы, Великия, / Бѣлы России самодержца всея» [Карион 1989, л. 8]. Полную «титлу» российского государя, состоящую из перечисления более чем 30 подвластных ему «царств, княжеств и земель», Симеон Полоцкий встроил в «Гусли dobroglasnoj» в «Приветство 8», посвященное теме, знаменательно озаглавленной в первоначальном варианте — «Держава» [Муз-1705, л. 73]. В стихотворное повествование с описанием необъятной России вклинивается занимающая несколько строк имперская формула титулования, призванная воплотить «сокращеннѣ» образ страны, простирающейся «во странѣ Еуропстей, в далецей Азии» [Симеон 1953, 141].

Представляя царя как «символ Российской державы, живое воплощение ее всесветной славы» [Еремин 1953, 245], русская поэзия пользовалась, начиная с Симеона Полоцкого, вплоть до Ломоносова и даже до Радищева, устойчивым запасом готовых идей и форм.

В качестве идеологического ядра ценностных представлений в ней функционировала символика герба России — двуглавого орла³² и солнца. Там, где возникает эта репрезентативная государственно-панегирическая топика, закономерно отмечается повышенная концентрация художественно-образительных средств, безграничная изобретательность в использовании литературной техники, потоки эпитетов и синонимов, символические графемы, богатство стихотворных форм, изысканные строфические композиции, особая стилистическая изощренность.

³² Русский двуглавый орел, как и другой знаменитый двуглавый орел — герб Священной Римской империи германской нации, имеют своим прототипом орла Восточной Римской империи (Византии). У обоих государств двуглавый орел становится гербом в XV веке. Впервые новый герб Русского государства — с двуглавым орлом — появляется в 1497 г. на печати Ивана III. Современный исследователь отмечает прямую зависимость в оформлении орла на российской печати от изображения орла на печатях императоров Священной Римской империи, особенно Максимилиана I (1486—1519), см.: [Кучкин 1999, 18—19]. Принимая герб, Иван III давал понять императору, что Русское государство и его правители в не меньшей степени являются наследниками обеих частей Римской империи, чем императоры Священной Римской империи. Эта же идея через полвека была окончательно закреплена в «Степенной книге», где царский род возводился к императору Августу. По указу царя Михаила Федоровича от 1625 г. в государственной печати над головами у орла появляется «коруна» и титул царя — «самодержец» [Законодательные акты 1986, 123].

Образ орла — основной концепт в придворно-церемониальной поэзии Симеона Полоцкого. Уже в ранних стихах (1656), приветствуя русского царя как освободителя православного белорусского народа, поэт представил его в образе орла: «Витай, Алексею, славный над небами, / Надею России межы монархами (...) / Орел тыло неба пиорми узлетает / Леч мысль твоя, царю, неба превышает...» («Приветствие по случаю взятия Дерпта»)³³. Тексту сопутствует авторская помета «Łacinskich tłumaczenie» («с латинского перевод») [PMCT-1800, л. 6 об.]. Она относится к двум стихотворениям Симеона, написанным первоначально на латинском языке под заглавием «Latina», в составе панегирика на возвращение царя из-под Риги (опубликовано [Берков 1968, 20—21]), и означает, что латинские стихи переведены самим поэтом на старобелорусский язык [Либуркин 2000, 27].

Успехи в русско-польской войне и претензии Дома Романовых на польскую корону представлены как великая победа одного из двух геральдических орлов: «Ликуй, орле Российский, под небо взнесенный, / твоей власти ест Полский орел порученный» («Приветствие по случаю избрания королем польским») [PMCT-1800, л. 6 об.].

В панегирических декламациях (1660), известных по венской рукописи [Cod. slav. 174, л. 75—95]³⁴, Симеон постарался придать символике орла, удовлетворявшей государственно-абсолютистским идеалам, глубокое идеологическое обоснование. Разрабатывая концепт *царь* — *Орел*, поэт разыграл все возможности метафорического переосмысления образа орла, предоставленные культурной традицией — библейско-мифологической, эмблематической, геральдической. Орел — это и царь, и Россия, и государство вообще. Уподобление царя орлу — «Ты еси, царю, орлу подобнейший, златокрыльнейший» — имеет своим источником, как указал сам поэт, Книгу Ездры: «Мы же послѣдствуем орлим тѣм печатем, в Ездрѣ реченным» [Cod. slav. 174, л. 83, 87]. В ней трехглавый орел символизирует три могущественных царства, которые, однако, доведут

³³ Похвальная топика орла применена к царю Алексею Михайловичу тогда же в приветственной декламации «Метры на пришествие во град отчистый Полоцк...» (1656), являющейся плодом коллективного творчества ученых монахов, учителей-поэтов «братской школы» при Полоцком Богоявленском монастыре, среди которых находился и Симеон. Декламация впервые издана [Прашкович 1965, 32—38] по рукописи РГАДА [PMCT-1800]. Вариант текста декламации имеется также в списке второй половины XVII в. [Тих-249, л. 283 об. — 285 об.].

³⁴ См. раздел «Иверские декламации Симеона Полоцкого» и публикацию текста в «Приложении 1».

беззаконие до такой степени, что погубят себя (3 Езд 12:22—25). Поэт так искусно одухотворил библейскую образность новой семантикой, что отрицательное значение символа переменялось на положительное. В трактовке Симеона Россия предстает единственной наследницей трех великих европейско-азиатских империй — Персидской, империи Александра Македонского и Римской — и над нею парит новый орел: «Нам же ты, о царю свѣтлаго востока, / Орел обновися быстрый без порока» [Там же, л. 87 об.]. Поэт напутствует: «Гряди златокрыльнѣ в парении силнѣ» [Там же, л. 88 об.]³⁵. Увенчивающие двухголового Орла «три диадемы» символизируют подвластные монарху три «царства»: «Се же Казанска и Астраханска, / К сему Сибирска, власть же христианска... Едину носиши, но три твоя царства» [Cod. slav. 174, л. 90 об.].

Семиотическая операция переименования царя Орлом заявлена уже в заглавии панегирика Симеона Полоцкого на именины царя Алексея Михайловича «Похвала и привѣт многих вѣков высокопарному Орлу превысочайшего парения славою имени его в день святаго праведнаго Алексѣя чловѣка Божиа аггела его великаго государя царя и великаго князя Алексѣя Михайловича всеа Великия и Малыя и Бѣлыя России самодержца» [Чуд-301, л. 185—196]³⁶. Тот же прием присутствует и в названии стихотворения Паисия Лигарида «На двоеглавнаго Орла всевеличайшаго царя нашего Алексея Михайловича»³⁷, где государственный герб воспринимается как личный герб монарха, и царь напрямую отождествляется с двуглавым орлом.

Уже в зачине «Похвалы...», обращаясь к царю, поэт называет его «Орле пресвѣтлый восточныя страны»; заметим, что такое обращение имеет у Симеона характер поэтической формулы — сходно начинается и «Орел Российский»: «Пресвѣтлый Орле Российския страны» [Симеон 1915, 14]. В первой строфе, составляющей предмет риторического экскурдиума, поэт, испытывая смирение перед темой, перед которой немеют, как «рыбы безгласни», даже великие риторы Цицерон, Платон и Аристотель, дерзает все же петь, хвалить и величать «Орла-света» — главный источник своего поэтического вдохновения. Материалом ему служит Библия, античная мифология и эмблематика.

Вторая строфа «Похвалы...», развивающая тему царь-Орел, содержит стихотворную интерпретацию апокалиптического видения, открывшегося Иоанну Богослову в Патме, когда ему явилась облеченная в солнце

³⁵ См. подробнее в разделе «Иверские декламации Симеона Полоцкого».

³⁶ Публикацию текста см. в «Приложении 2».

³⁷ А. И. Соболевский опубликовал две строки стихотворения [Соболевский 1903, 364], полный текст четверостишия см.: [Бел-140/1, табл. 1].

Жена в венце из двенадцати звезд. В Библии это описание связано с важнейшим сюжетом преследования Жены (толкуемой как Церковь) драконом (змием), отождествляемым с Сатаной (Апок 12:1—14). Из своего источника Симеон выбрал те знаковые моменты, которые необходимы ему для метафорических сравнений через систему соотнесений. «Орла-света» он сопоставил с облеченной в солнце Женой, которой в знак покровительства Господня даны были два крыла великого орла, уносящие ее в пустыню от лица змия. Так же, как «невѣста вѣнчанна звѣздами», сияет Орел «звездами доброт». Библейский рассказ о войне, случившейся на небесах, когда архангел Михаил и ангелы его победили великого дракона (древнего змия) и настало царство Бога и власть Христа, поэт представил как «знамя чудно»: «подобнѣ тако ж наш Орел являет». Сопряжение разных значений и их нюансов, вытекающих из символично-аллегорической интерпретации библейского текста, дало в «Похвале...» синтезирующий образ: «О Орле, в солнцѣ Христа облеченный». Определения причудливо соединяются, переплетаются, перетекают друг в друга, порождая характерный для панегирической поэтики символ — царь — Орел-солнце:

О Орле, в солнцѣ Христа облеченный,
о селение в челоуѣцѣ положенный.
Не токмо в солнцы, но ты солнцем знаю,
о солнце россом, внегда всмотриваю,
Како сияешь на небѣ Российском,
негли як солнце в небѣ емпирийском
[Чуд-301. л. 187].

Царь-Орел, покровительствуемый «Небесным Орлом», имеет мощную державу, он «силно мужественный», никто не дерзнет с ним «ратовати», все враги расточатся, как дым, услышав шум его крыльев.

Образ Орла-солнца обретает зримую наглядность, когда в третьей строфе приветствия, посвященной двуглавному орлу, он изображается с крыльями, распростертыми подобно солнечным лучам. Значение впечатляющей картины, все больше обретающей черты миниатюры из поэмы «Орел Российский», поэт истолковывает, расширяя семантический план через поэтическую интерпретацию библейских мотивов: распахнутые крылья Орла покрывают «гнездо царства», храня благонадежно «вѣрну державу»; они же «знаменают» «чаяние» Орла устремиться в небо, вознося на «раменах» к Богу своих «чад»: «Ей, бодрый Орле, бодрствуеш без мѣры, / вся содеваеш для истинной вѣры».

В образах и системе их значений просматривается также аллегорическая эмблематика. Похоже, что источником послужил сборник героиче-

ских эмблем С. Нойгебауэра, имевшийся в библиотеке Симеона, — орел в клубящемся вокруг него облаке смотрит на солнце; девиз «*Saluti publicae*» («Во благо общества»); подпись «Круглое облако, на вершине которого солнце, а под ним (солнцем) возносящийся орел с надписью: Во благо общества. Солнце — это Бог. Орел — знак империи и императора. Император ради общественного блага Богу жизнью жертвует. Ведь единственная обязанность властителя — оберегать подчиненных и заботиться об общественном благе. Так это и у Гомера (...). И император Адриан имел обыкновение часто говорить в Сенате: Императору следует вести себя так, что понимает разницу между делом общественным и личным» («*Nubes rotunda, in cuius summitate Sol, inferius aquila subuolans cum epigraphe: Saluti publicae. Sol est Deus. Aquila signum Imperij et Imperatoris. Imperator pro salute publica vota Deo reddit. Principis enim munus est unicum subditis prospicere, publicisque consulare commodis. Sic & ille apud Homerum (...) Et Adrianus Caesar in Senatu frequenter dicere solebat: Sic se gesturum Principatum, ut sciret, rem populi esse, non suam privatum*»³⁸).



27. Изобразительная часть эмблемы «Во благо общества» из сборника С. Нойгебауэра «*Symbolorum Heroicorum Centuria gemina enotata atque enodata*» (Франкфурт, 1619), с. 47. Эж. из библиотеки Симеона Полоцкого [БМСТ / ин. 1576].

³⁸ Nrugebauer S. *Selectorum Symbolorum Heroicorum Centuria gemina enotata atque enodata*. Francofurti, 1619. P. 47—48 [БМСТ / ин. 1576]; на книге — запись Сильвестра Медведева «Симболы ироики латинския».

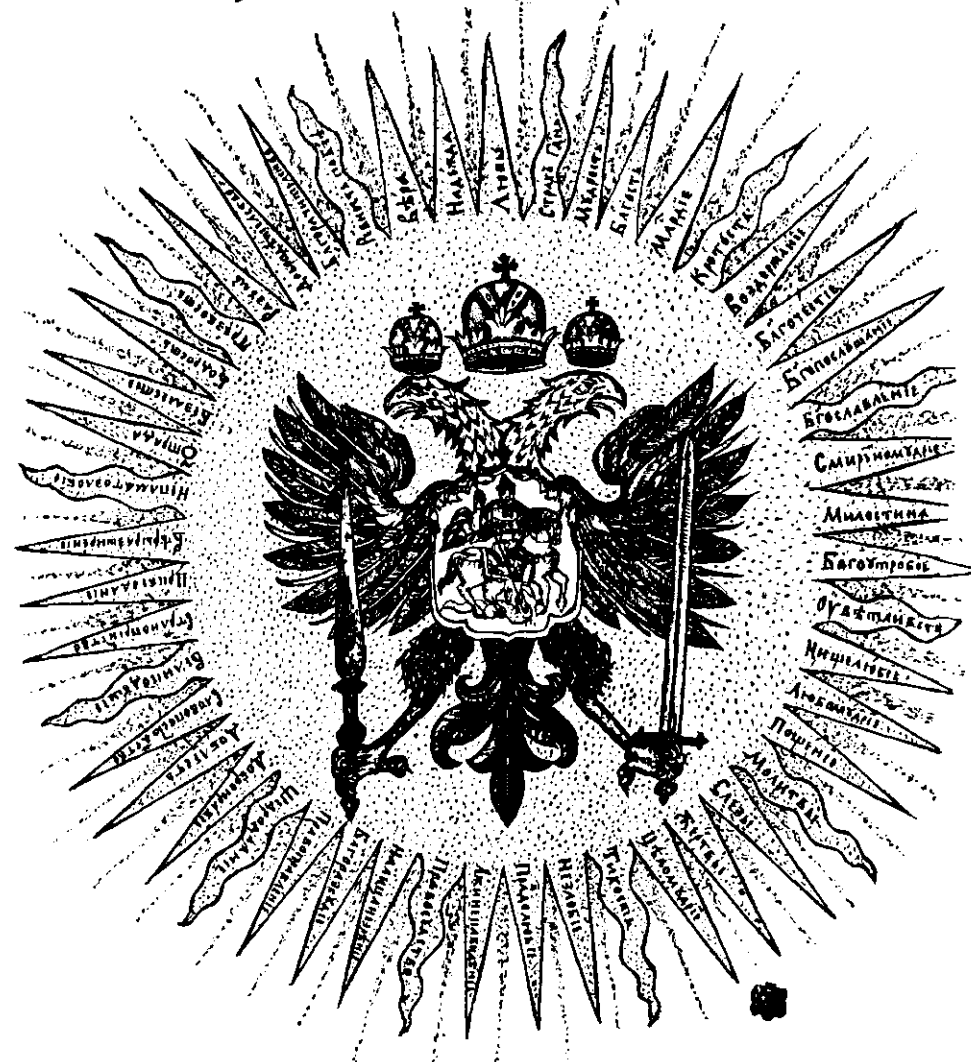
России радость днѣ, въ дождѣ
 иже въ Царствѣмъ снѣ псалмидѣ.
 Англии Россіи Скарматцевъ плѣмя,
 радѣися, мошѣи Ахетовѣ сѣмя.
 Пыли, шило, Орле, въжстрѣиши,
 рѣдѣиши, шиломъ Аерѣ прѣшрѣиши.
 Давай Глагоу жѣи Фрѣны, тѣмъ жѣиши,
 да-деи познѣиши днѣмъ прѣдѣишиши.
 Ахетѣи, да-снѣи, прѣдѣишиши Снѣи,
 Снѣи со-снѣи, пои-иши МНОГА АЛѢИ.



Бѣиѣ знома иногда днѣиши,
 въ бѣиши днѣиши днѣиши,
 бѣиши бѣиши и пѣиши снѣиши,
 Нѣиши пѣиши днѣиши снѣиши,
 снѣиши пѣиши днѣиши снѣиши,
 снѣиши пѣиши днѣиши снѣиши,
 снѣиши пѣиши днѣиши снѣиши.

28. *Набросок рисунка эмблемы для поэмы Симеона Полоцкого «Орел Российский» (1667). На фоне контурного рисунка запись: «Здѣ орел двуголовый с скипетромъ и с мечемъ изобразился». Надпись: «Во солнцѣ положи селение свое» [Син-287, л. 446].*

Вослѣицѣ полѣиши селѣиши свое. Уало мѣ. вѣи. ѣ



29. *Симеон Полоцкий. Эмблема «Во солнцѣ положи селение свое» из поэмы «Орел Российский» (1667) [П I A I, л. 17].*

Поэт нашел, таким образом, еще один источник для создания поэтического образа, и теперь уже двуглавый Орел (герб и одновременно олицетворение царя) обрел черты солнечного Орла — образ, совместивший в себе важнейшие поэтические символы русского абсолютизма:

Ты — наше солнце, о присно свѣтило,
простерше крыль держиш нерушимо.

Солнечный Орел парит в пространстве вселенной. Поэт советует Орлу не очень спешить «вогнездиться» в небе, ибо и на земле ему предстоит еще многое совершить: «но здѣ ти нужда вперед многа лѣт жити, / Да ж и невѣрных страны пролѣтиши / и волк безбожных в агнцы претвориши».

Центральная идея четвертой строфы — благочестивый царь-философ на «престоле мудрости». Если в античных Дельфах такой престол учредил Дий-Зевс-Юпитер (названный на всякий случай «планита») на месте, где соединились воедино два Орла, выпущенные им один с востока, другой — с запада, то «россом» Господь послал двуглавого Орла, дабы посреди государства, в столице — новых Дельфах — посадить его на «престол Соломонов». Двуглавый Орел обращается в царя, помазанника Божия. Это Орел — «милосерднейший», исполненный семи даров Святого Духа, премудро управляющий государством. С образом царя-Орла поэт соединил одну из излюбленных своих идей, античную по происхождению и обработанную в христианском духе, о необходимости для правителя быть благочестивым философом на троне:

Ей, блажен Орле, блаженное царство,
блаженно всюду твое государство,
Наипаче град сей, в нем же царствуеш,
царь благочестив, и философствуеш.

Образ царя-Орла обретает геральдическую завершенность в двух заключительных строфах, когда венчающемуся на царство Орлу вручаются атрибуты власти и силы: в десницу вкладывается скипетр, в шуйцу — меч.

Именно таким предстает двуглавый Орел на миниатюре из «Орла Российского»³⁹. Эмблематические значения, соединяющиеся с геральдическими толкованиями символа двуглавого Орла, образуют те начала,

³⁹ Изображение государственного герба России не только до официального утверждения его при Алексее Михайловиче, но и после того имело различные варианты, относящиеся к тому, что вкладывалось в лапы Орла. Меч появляется как до установления изображения скипетра и державы в качестве официальных атрибутов власти, так и после; он присутствует, например, вместе со скипетром, в правой лапе Орла, держава — в левой на гравюре в «Арифметике» (1703) А. Магницкого. На флаге одного из потешных полков юного Петра I был изображен двуглавый орел с мечом.

которые обусловили жанрово-стилистическое своеобразие этой величественной панегирической поэмы Симеона, написанной в 1667 г. по случаю официального провозглашения царевича Алексея Алексеевича (1654—1670) наследником престола. Символика двуглавого Орла получила и ситуативное истолкование:

Един Орел, а двѣ главѣ,
отец с сыном едно в славѣ
[Симеон 1915, 32].

Барочной гиперболизацией создается образ, обладающий внушительностью и импозантностью, Орел Российский заполняет собою весь горизонт славы:

Глава ти небес самых достизает,
простертость крилу весь мир окривает
[Там же, 14].

Художественные средства барокко — геральдическую и эмблематическую поэзию, символический потенциал образов Орла и Солнца и др., поэт ориентирует на превознесение славы русского оружия, воспевание величия России. Русский двуглавый Орел парит над Орлом Польши, он сильнее красного льва Швеции⁴⁰.

Без геральдической топики не могла обойтись и другая поэма Симеона — «Гусли доброголасная» (1676), посвященная еще более важному государственному событию — восшествию на престол царя Федора Алексеевича (1661—1682). В многосоставной композиции текста концепт *царь-Орел* является темой «Приветства 3», которое в черновом автографе знаменательно озаглавлено «Орел» [Музей-1705, л. 69 об.]. На языке поэтической символики здесь выражен тот же самый смысл, какой имеет известный западноевропейский девиз, провозглашающий переход власти после кончины монарха к его наследнику: «Король умер. Да здравствует король!» Смерть царя Алексея Михайловича представлена как гибель Орла и одновременно как его возрождение в сыне, который и есть теперь обновленный Орел Российский. «Тако со Орлом нашим сотворися, / ветхий во млада Орла претворися»; «Пал есть и умре, но паки воскресе / во своем сынѣ»; «Живет наш Орел в тебѣ и лѣтает», — звучит в обращении к Федору. Царский Орел подобен воскресающей из пепла птице феникс. В ранних декламациях (1660) поэт так и назвал царя —

⁴⁰ Подробнее об «Орле Российском» см.: [Хитислав 1985, 45–48].

«финикс орел свѣта» (см. в разделе «Иверские декламации Симеона Полоцкого»).

Источником поэтического мотива обновления послужила та же цитата из Псалтири «Обновится, яко орля, юность твоя» (Пс 102:5), которую Симеон использовал ранее в панегирике Алексею Михайловичу «Похвала и привет... высокопарному Орлу» в качестве эпиграфа и рефрена. Уместно напомнить также известную по бестиариям, «Физиологу», азбуковникам легенду, согласно которой «орел, егда состарѣется, отягчают ему очи и ослѣпнет. Обрѣт же источник воды чисты и возлетит выспръ на воздух солнечный и изожет крылы свои и мракоту очей своих сниде же долу и погрузится в оном источницѣ трикраты и тако паки юность приемлет» («Алфавит» [Тих-249, л. 251 об. —252]).

В приветствии обыгрывается также эмблематический мотив орла, взирающего на солнце («Бодрый бо свѣтло на солнце глядет»). На молодого Орла, полного новых сил, подданные возлагают надежды на процветание державы. Он явит пример парения «к солнцу мысленну» — Христу, ведь, как известно знатокам «естества», орлу свойственно «предптѣнцы лѣтати, да ся научат на аер дерзати. / И ты, наш Орле, чаем, сотвориши, / вся твоя люди к небу возбудиши / Вѣры и благих дѣл крылы лѣтати». Царя-Орла страшатся враги так же, как все птицы боятся орла. В когтях его найдут свой конец те, кто замышляет «ковы» (зло).

В «Гусли доброгласной» развивается намеченная в «Орле Российском» тема. В духе идеологической концепции «Москва — Третий Рим» Симеон видит в России, вступившей в решительную борьбу с Оттоманской Портой, наследницу Византии, призванную освободить православные земли от турецкого ига. «Ты, Византию, узриши от России / Орла, расторгша главу лютой змии», — прорицает муза высокой поэзии Полигимния [Симеон 1915, 37]. И в «Гусли...» в приветствии «младому Орлу» звучит напутствие покорить «агарян» и обратить их в христианство. Тема воплощается в символической картине противостояния турецкого полумесяца и солнца: «Агарян гордых луна свои роги / да сложит кротко под орла ти ноги». Орел, терзающий полумесяц, согнет его рога «во круглость», которая исполнится светом солнца, светлыми лучами благодати, и бывшие враги «друзи будут с нами». Приветствие завершается молебствием: «агаряны» да будут «орлом российским к небеси ведоми», Орел научит их «зрѣти к солнцу истинны» [Симеон 1953, 129—132] (о символике орла см. также в разделе «Иверские декламации Симеона Полоцкого» (1660)).

В текстах двуглавый орел не только воспевается, но и изображается, как, например, в поэме Симеона на государственный герб «Орел Россий-

ский» [П I A 1, л. 17], в траурных одах на кончину царя Алексея Михайловича: «Вечер водворился плач...» Лазаря Барановича [П I A 3, л. 1 об.] и «Плач и утешение...» Сильвестра Медведева [П I A 6, л. 3 об.].

Изображение государственного герба России — двуглавого орла под тремя коронами и с атрибутами власти, стало принадлежностью поэзии, обслуживавшей государственный быт. Эта символическая графема идеологического содержания, отвечавшая духу и задачам укрепляющегося российского абсолютизма, широко применялась в придворной культуре. Уже в царствование Михаила Федоровича складывается комплекс «Большого наряда», включивший изображение двуглавого орла в декор царских регалий. Без этой государственной эмблемы не обходится отныне ни облачение монарха, ни парадная одежда дворцовых служб (например, сокольничих), ни торжественные выезды царя, ни живопись и стенная роспись, ни посуда государева обихода, не говоря уже о воинских знаменах, вооружении и доспехах. «Орлом» именуется и его изображением украшается первое русское парусное судно постройки 1668 г.

Начиная с Симеона Полоцкого, символика орла станет в истории русской поэзии яркой приметой одического стиля вплоть до предсмертного стихотворения Радищева «Осьмнадцатое столетие». Она вошла в поэзию с уже готовыми, выработанными традицией значениями. Но только в пределах творчества Симеона эта символика получила идеологическое обоснование, а «образ Орла Российского достиг таких космических масштабов, какие впоследствии никогда не смогли превзойти великие одописцы классицизма» [Робинсон 1981, 80].

Образ Орла как символ царя и государства — обязательный атрибут всех жанров панегирической литературы Петровского времени. В заключительной части поэмы «Вразумление умнаго зрения» (1683), озаглавленной цитатой из Псалтири «Обновится, яко орля, юность твоя» (Пс 102:5), образ Петра-Орла испытал явное воздействие «Орла Российского» Симеона Полоцкого и, в еще большей мере, его же именованного панегирика царю Алексею Михайловичу «Похвала и привет... высокопарному Орлу». Так, например, прямой цитатой из «Похвалы...» являются стихи Кариона «Орле пресвѣтлый, орле пречестнѣйший, / над орлы орле славою первѣйший. / Твоя пресвѣтлы крылѣ распростерты, / аки от солнца лучи испущенны»⁴¹. В поэме «Вразумление...» Карион Истомин говорит о царе Петре Алексеевиче, возведенном на престол в де-

⁴¹ Здесь и далее поэма «Вразумление...» цит. по парадной рукописи [F.I.905, л. 1—22]. Подробнее о зависимости текста «Вразумления...» Кариона от «Похвалы...» Симеона см. в «Приложении 2».

ситиелетнем возрасте. — «Российск царь Орел над всѣх вознесеся» [F.I.905, л. 16 об.]. Та же метафора — в «Книге любви знак...»: «Успѣвай царствуй, простирай си криль» [Карион 1989, л. 14 об.].

Стихи на герб России из «Арифметики» Л. Магницкого (1703) предлагают следующее толкование геральдического образа: две главы Орла «являют разум нѣкий тайны», его тело символизирует «силы и крѣпки власти», распростертость крыльев обещает «милость в безсмертие». Под свои крылья Орел собирает разьединенное, охраняет бедствующих, противостоит враждебным силам.

Символика борьбы двух орлов (польского и русского), предложенная Симеоном Полоцким, была преобразована в духе времени в победу Орла над геральдическим Львом (Швеция) и «анзынским» змием (Турция). В песне о взятии Азова басурманы убегают от Орла, как от палящего огня [Позднеев 1954, 353—357]. В «Славе торжеств» И. Копиевского «Змия Орел растерза двуглавный» [Копиевский 1700, 12].

Изображение Орла, поражающего огненными стрелами Льва «Свейского», — излюбленная эмблема триумфальных врат. Другая эмблема в их росписи представляла Орла защитником своего гнезда и призвана была символизировать заботу Петра о «Российской державе», которую он «от нашествия вражия соблюдену творит и, сию разширяя и множайшими торжества прославляя, неизреченно украшает» (цит. по: [Гребенюк 1979, 145]). Интересно, что именно этот образ Ломоносов рекомендовал в «Риторике» писателям для панегирического восхваления: «Если кто хочет похвалить славного владетеля, который для пользы и благополучия своих подданных сносил великие труды», то следует изобразить «монарха или орла, малых птиц хранителя и питателя» [Ломоносов 1952, 71]. К этому образу возвращают знаменитые строки из пушкинской «Полтавы»: «Птенцы гнезда Петрова».

Новый импульс теме дала Полтавская победа. «Стихи победительные над Карлусом королем свенским и воинством его, еже бысть под Полтавою», канты и виваты [Протопопов 1973, 23—45] содержат аллегорическое изображение Петра как Орла Российского, а Карла XII как льва. Этот аллегорический образ, соотношенный с реальными событиями, выражал противостояние орла и льва как основных гербовых персонажей воюющих стран — России и Швеции⁴². Государственная символика была включена даже в представление — фейерверк, устроенный в ознаменование Полтавской победы, где получила эффектную зрелищную форму: во время «огненного» спектакля появлялся Орел, мечущий огненные

стрелы-молнии в Льва, тот вспыхивал пламенем и разлетался на куски с «великим громом» [Изъявление фейерверка 1709].

Уже начиная с изображения на триумфальных вратах 1703 г., Петр уподобляется библейскому Самсону: «Паче Сампсона сильнейший» («Торжественная врата, вводящая в храм безсмертных славы»). Самая известная победа над шведами — Полтавская — свершилась в день памяти святого Сампсона-Странноприимца (27 июня 1709), имя которого восходит к ветхозаветному герою. Официальная государственная апологетика с энтузиазмом воспользовалась столь знаменательным совпадением, и образ Петра-Самсона триумфально прошествовал через все литературные жанры, от проповеди до драматургии, и увенчался сценой одоления льва Самсоном-Петром в монументальной патетической композиции фонтана большого каскада в Петергофе.

Оды Ломоносова восприняли символику Орла в ее героическо-панегирической функции⁴³. Так, русско-шведский конфликт 1741 г. отражен в символике борьбы Орла со Львом, характерной для произведений о Северной войне: «Младой Орел уж Льва терзает». Обязательность этой устоявшейся формулы для изображения военной русско-шведской ситуации считалась столь непреложной, что ни автора, ни его августейших читателей не смущало, что «младому Орлу» всего лишь десять месяцев. Наследника престола Петра III Ломоносов именует «младым Орлом» («младого шум Орла паряща»), варьируя формулы, введенные в русскую придворную поэзию Симеоном Полоцким, — «орел младолѣтний государь царевич Алексей пресвѣтлый» [Cod. slav. 174, л. 85], «орленок». Очередного монарха (Петра III) Ломоносов представляет как обновившегося Орла: «Орел великий обновился, / На высоте своей явился / И над Европою парит» [Ломоносов 1959, 752].

Исторические обстоятельства правления Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны потребовали модификации символики, и Ломоносов ввел в оды Орлицу. Однако обновление символики не изменило ее идеологической сущности: как Орел символизировал одновременно ца-

⁴³ Исследователи неоднозначно оценивают принадлежность Ломоносова к тому или иному литературному направлению; см.: [Сазонова 1986, 230—233]. Г. А. Гуковский рассматривает поэзию Ломоносова в системе барокко и даже Возрождения [Гуковский 1939, 108]. А. А. Морозов также считает Ломоносова представителем поэзии барокко [Морозов 1965]. Г. П. Макогоненко констатирует «выпадение» ломоносовской оды из поэтики классицизма [Купреянова, Макогоненко 1976, 130]. Согласно еще одной точке зрения, в поэтическом наследии Ломоносова-классициста признается «наличие элементов барокко» [ИРА 1980, 531].

⁴² См. также раздел «Панегиристы о гетмане Иване Мазепе».

ри и государство, так теперь Орлица обозначала не только императрицу, но также империю. Удачное совпадение в одном (женском) роде понятий Орлица — царица, Орлица — империя / Россия позволило этой символике удержать высокий государственный смысл. Ломоносовская «Российская Орлица» унаследовала от панегирического Орла воинственные черты. В «Оде на взятие Хотина» (1739) пред нею трепещут турки. Имея в виду победы, одержанные при Елизавете Петровне над королем прусским в 1759 г., Ломоносов пишет: «Парящей слыша шум орлицы, / Где пышный дух твой, Фридерик?» [Ломоносов 1959, 650].

Другой главный символ абсолютизма — царь-солнце⁴⁴. На миниатюре из поэмы «Орел Российский» изображение орла знаменательно помещено на фоне солнца, испускающего лучи добродетелей: соединены оба символа абсолютизма.

Солнечным светом залита вся триумфальная поэзия эпохи барокко и классицизма. Уже в белорусских (витебских, а затем в полоцких) «метрах» Симеон Полоцкий окружил образ монарха ореолом блистательности и светоносности:

Днесь праведное солнце нам сияет,
в Российской странѣ лучи разсыпает
[РМСТ-1800, л. 3 об.; Пузиков 1957, 76].

В следующей декламации (1660), исполненной «отроками» — учениками Симеона перед Алексеем Михайловичем в Кремле, поэт прямо заявил: «Ты, царю, солнце»⁴⁵. А. Н. Робинсон отметил, что «эта метафора появилась как некий символический девиз абсолютизма на Востоке Европы даже чуть-чуть раньше, чем она утвердилась на Западе, во Франции. Там юный Людовик XIV еще боролся с аристократической Фрондой и только после 1661 г. был именован придворными льстецами как «король-солнце» [Робинсон 1982, 13].

В разработке этой символики у Симеона Полоцкого явственно присутствует риторический принцип, выступающий как основа метафорического развертывания идей. Выступление каждого из «отроков» вносит

⁴⁴ Употребление солярного символа выходит за рамки поэтических контекстов. Примечательно в этой связи письмо Лазаря Барановича, в котором он так пишет о положении Симеона Полоцкого в Москве: «взираю «на спокойное житье твоей пречестности близь солнца — близь его величества царя» [Лазарь Баранович 1865, 51].

⁴⁵ Сакральное наименование «праведное солнце», характерное для литургических текстов, еще раньше употреблено применительно к Акедмгрии [Живов, Успенский 1986, 57].

дополнительный смысл в раскрытие символического образа. Первый ученик сравнивает царя с солнцем; второй — со «светлой денницей», оправдывая сравнение тем, что царь прогнал «мрачны з Руси еретики», что ему подобает быть «светом» для людей, гибнущих в «смертной сени». В речи третьего появляется метафора — «солнце твое нам зрится лице быти». Четвертый ученик предлагает еще один вариант той же метафоры: царь — «второе солнце»; пятый «отрок» говорит о славе царя, наполняющей весь мир, уподобляя ее разливающемуся во все концы свету солнца. В речи шестого отрока содержится обоснование солнечной символики: «Без тебе тма есть, як в мирѣ без солнца, / свѣти ж нам всегда...». В стихах седьмого ученика «лучи царской благодати» — подданные. Восьмой отрок заявляет, что если царь — солнце, то царица — луна. В выступлении девятого создается обобщающая символическая картина: Россия — небо, иерархия небесных символов поставлена в прямую зависимость от придворной иерархии, распространяющейся и на членов царской семьи: царь — солнце, царевич — денница, царица — луна, царевны — звезды. Этой метафорической символике сопутствуют мотивы света и сияния: «лучами Россия премного свѣтла», «сияют» ее города, все граждане отечества, а также «князи, бояре не мрачно сияют», как «зари свѣтлы»; «свѣтлость» украшает наследника — царевича Алексея, «полата царска сияет царевен лѣпотами», сами они подобны звездам, а все члены царской семьи — «суть свѣт»; настали «дни пресвѣтлые» [Симеон 1953, 97—102]. Таким образом, путем развития «вторичных» и «третичных» идей образ царь-солнце разрастается рядами значений, создается развернутая символическая картина.

Символику света и солнца Симеон продолжал усиленно разрабатывать и в следующем московском цикле декламаций того же (1660) года — «Стихи сложные и меротворные» [Cod. slav. 174, л. 75—91 об.]. В них царь сравнивается со «светом», благодатно пролившимся на землю, слава его «в солнце облеченна / и звѣздным окрест свѣтом окруженна»; «свѣтлѣет дом сей солнца царским свѣтом», повсюду распространяется «солнца царский свѣт» — «свѣт славы». Поэт постоянно варьирует словесное оформление метафоры *царь-солнце*: «Россискому языку солнце украшено»; «Мнѣ мнится, дом есть, в солнце одѣянный, / идѣ же солнце, царь Богоизбранный» (см. также раздел «Иверские декламации Симеона Полоцкого»).

В «Орле Российском» монарх обряжен в антично-мифологический наряд и предстает как «наш Фаэтон». Поэта привлекла, разумеется, не судьба несчастного возницы, но солнечность его облика. Царь Алексей Михайлович вместе с сыном, царевичем Алексеем, объявленным наследником

ником престола, воспринимаются как два солнца, силой сияния превосходящие златолучного Феба:

Седмижды свѣтлше свѣт наш возсияет,
не же Фои в златыи миру лучи дает.
Тѣм паче, яко днесь усугубися,
наш Фаeton в негда в сынѣ обновися.
Рекл бых един свѣт, но два созерцаю
солнца, обаче едним нарицаю,
Ибо единым качеством сияют,
аще количеством числ ся различают
[Симеон 1915, 20].

В «Гусли доброгласной» граждане России созерцают царя «солнцеобразна».

Вслед за Симеоном Полоцким, впервые обратившимся к царю Алексею Михайловичу — «Ты, царю, солнце», Карион приветствовал Петра:

Здравствуй, о солнце Росско пресвѣтлейшо,
под солнцем в царѣх солнце изряднѣйшо
[Карион 1989, л. 10 об.].

Карион, как и Симеон, включил в поэму «Книга Любви знак...» и другие образы «космического ряда». В картине мироздания, возникающей в воображении поэта, небо — царский дворец, солнце — царь, луна — царица, звезды — царевны: «Небом палату в россах нарицаю, / ибо свѣтила вся в ней усмотряю. / Солнце вы, цари, во свѣтлости славны, / луна — царицы в Христѣ благодравны, / Звѣзды пресвѣтлы царевны сияют» [Карион 1989, л. 16 об.].

Метафорическое сравнение *Россия* — *небо* унаследовала ода Ломоносова: «И небу равная Россия / Казала дел, коль много звезд» [Ломоносов 1959, 749]. Излюбленные придворно-церемониальной поэзией мифологические сравнения обладали столь прочной устойчивостью традиции, что нашли отражение в гимне, написанном В. А. Жуковским в 1834 г.: «Слава на небе солнцу высокому — / На земле государю великому! / Слава на небе утру прекрасному — / На земле государыне ласковой! / Слава на небе ясному месяцу — / На земле государю наследнику! / Слава ярким светилам полуночи — / Сыновьям, дочерям государевым...» [Жуковский 1909, 209].

Русское солнце, как символ царя и государя, противопоставлено турецкому полумесяцу в поэтических контекстах, связанных с разработкой антиосманской темы. В «Орле Российском» при свете солнца угасает «бусурманская луна». В обширном панегирике И. Копиевского «Слава торжеств»,

посвященном военным успехам Петра I под Азовом, победа России над магометанской Турцией и установление 30-летнего мира передается в образе Солнца, затмевающего свет Луны: «Такожде и солнце великоросийское / Свѣтлѣи свѣтит нежли свѣтило Азыиское» [Копиевский 1700, 19]. Государственная эмблема Турции повержена к ногам: «Спустив турецка луна в землю свое роги, / Снижися у престола твоего под ноги» [Там же, 3].

Солнечный апофеоз российской государственности воссиял у Ломоносова в цикле, состоящем из оды 1752 г. «На восшествие на престол Елисаветы Петровны», надписи на иллюминацию, устроенную по тому же поводу, и в рисунке иллюминации, выполненном самим поэтом, где изображены восходящее солнце и «вазы с чувствительными цветами» (сад). Нельзя не заметить соответствия с определенной традицией барочной живописи XVII в.: в частности, наблюдается композиционная близость рисунка Ломоносова с изображением сада на иконе Никиты Павловца «Вертоград заключенный» (1670). Перед нами не только два похожих друг на друга, обнесенных оградой регулярных сада. Существенно, что и на иконе, и в рисунке сад соотносится со своим идейным центром: у Н. Павловца — это Богоматерь, у Ломоносова — солнце. Место символически религиозной заняла у Ломоносова символика государственная: сверкающее солнце иллюминации — монарх. В зримом образе рисунок является аллегорией, содержащуюся в надписи на эту иллюминацию:

Подобен солнцу Твой, Монархиня, восход,
Который осветил во тме Российский род.
[Ломоносов 1959, 495].

Лирический сюжет оды из того же цикла панегирических приветствий основан на риторическом развертывании образа солнца. Поэт как бы стремится исчерпать его символический потенциал и подчиняет каждую строфу сюжетному движению, возникающему на пути извлечения и накопления все новых и новых оттенков значений. В первой строфе представлена символическая картина восхода солнца — восшествия на престол императрицы: «Российско Солнце на восходе». Во второй строфе правительница сравнивается с лучами солнца — «что часто солнечным сравняем / Тебя, Монархиня, лучам», она «сияет» красотой своих «доброт», ее «щедрота» проявляет в себе «ясность солнечну». В следующих двух строфах движение солнца по небосклону сопоставляется с сиянием, распространяющимся от императрицы-солнца «в концы державы»: «От славных вод Балтийских края / К востоку путь Свой простирая, / Являешь полдень над Москвой».

В процессе развертывания образа солнца варьируется тема света: «Течет Двина, Днепр, Волга тише, / Желая Твой увидеть свет». Свет метафорически обозначает те или иные государственные начинания и их воздействие на жизнь страны. Образ получает все большую глубину и многозначность; он соотносится уже не только с Елизаветой: сияют «Российски Героини» — княгиня Ольга, Елена Глинская (мать Ивана Грозного), Н. К. Нарышкина, мать Петра, — кто «свет открыл России всей». Свет конкретизируется в образах «зари», «светлого полдня», «светила», «светлого зора» [Ломоносов 1959, 498—506].

Символика солнца, начиная со стихов Симеона Полоцкого, включается в антитезу *свет-тьма*. Монарх-светило «весь мир просвещает», рассеивая мрак [Симеон 1953, 97]. В оде Ломоносова 1746 г. солнце «прогоняет тень, / Являя, что Елисавета / В России усугубит света» [Ломоносов 1959, 150].

Символическая метафора *царь-солнце*, воспринимавшаяся вначале как авторский концепт и потому поразившая воображение царя и его окружения, превратилась со временем в обязательный атрибут — «общее место» панегирической оды барокко и классицизма. Но ее нельзя не признать смелой в поэзии Симеона Полоцкого, так как несколькими десятилетиями раньше русский книжник настойчиво советовал не употреблять такую метафору, предостерегая от смешения разных рядов символики — религиозной и государственной: «...неведением и неразумением мнози человецы благодатное слово в ласкательных словесех возлагают на тленнаго человека. О сих же скажу вам, братие: понежь бо глаголют человецы во лстивых и в ласкательных словесех и во оном некотором прошении един ко другому глаголет: "Солнце праведное!" От сего же человеческого неразумия велми ужасается душа моя и трепещет во мне дух мой (...) понеже бо солнце праведное именуется божие имя (...) Како бо человецы скареднии и смертни славу Божию на ся возлагают и христовым именем, рекше праведным солнцем, друг друга нарицают (...). Разумейтежь о сем, любовная братия: никакоже не нарицайте друг друга праведным солнцем, нижь самого царя земнаго, никогожь от влас[ти]телей земных не мозите нарицати праведным солнцем: то бо есть божие имя, и не тленнаго человека (...). Выжь, земныя власти, накажитесь от Господа и работайте Господеви со страхом, приметежь наказание о таком словеси и велми храните себе от нарицания праведнаго солнца и простое чади не повелевайте себе нарицати праведным солнцем»⁴⁶.

⁴⁶ «Повесть глаголет от избранных слов о праведном солнце и не внимающих божиих заповедей, иже людие друг друга зовуще солнцем праведным, льстящи себе» [Тихонравов 1863, отд. III, 90—93].

Именно в поэзии барокко мы наблюдаем переломный момент, когда на царя и членов его семьи переносится образность, связываемая традиционным культурным сознанием с Христом. Механизм барочной риторики позволяет совмещать, идентифицировать символы государственной власти и христианства. Семантическое переосмысление отвечало идеологическо-политической концепции имперской власти, восходящей к теократической теории средневекового христианства, согласно которой царь есть «земной бог». В. М. Живов и Б. А. Успенский указывают на более конкретные политические предпосылки сакрализации монарха: «С одной стороны, это перенесение на московского царя функций византийского василевса, что может реализоваться как в концепции Москвы — Третьего Рима, который противопоставляется Византии, так и в последующей византизации русской государственной и церковной жизни (начиная с царствования Алексея Михайловича). С другой стороны, это усвоение царем функций главы церкви (начиная с царствования Петра I). Само совмещение этих двух — в сущности, противоположных — тенденций становится возможным только в условиях барочной культуры, поскольку в рамках барокко авторитетные для культурного сознания тексты могут переосмысляться в любом направлении» [Живов, Успенский 1986, 142].

Сакрализация монарха не ограничивается присвоением ему символической метафоры солнца. Явственно ощутимо желание придворных панегиристов уподобить державное мироустройство, с одной стороны, организованному, иерархизированному космосу (о чем уже упоминалось: солнце, луна, звезды и т. п.), с другой — христианскому мирозданию. Царь воплощает в своей особе священное миродержавство, на него как на «земного бога» переносится вся атрибутика Бога небесного: порфиры российского монарха «боготканны», «церковь и царь есть в Христа облекися» [Cod. slav. 174, л. 80 об., 81 об.]. В похвальную топику преобразуется библейская образность.

Подобные семантические соотношения вошли в практику придворного церемониала. Царя и двух его сыновей стали называть божественной Троицей. В качестве примера можно привести описанную Н. Витсенем ситуацию, когда на приеме у царя дьяки, определяя порядок тостов, «сравнивали царя вместе с его двумя сыновьями со Святой Троицей, которая состоит из трех лиц в одном существе: Его Царское Величество — господин, Алексей — господин и Федор — господин, и все трое едины. "Как же вы хотите разделить их и между ними втиснуть другие тосты?"». Повторно то же самое определение прозвучало из уст «латинского дьяка» Лукьяна Голосова (25 апреля 1665 г.), когда он привез голландскому

послу ответ царя. Тогда «по просьбе дьяка пили за здоровье царя и его сыновей; при этом дьяк привел сравнение Святой Троицы с царем и его сыновьями» [Витсен 1996, 108, 164]; новорожденный царевич Симеон (13 апреля 1665 г.), еще некрещеный к тому моменту, в расчет не принимался. Царившая в Москве атмосфера давала иностранцам повод заметить, что русские «почти обожают» царя [Там же, 150]⁴⁷.

В литературе интертекстуальная цитация сознательно использовалась как прием, позволявший автору удерживаться на грани рискованного сравнения царя с Богом, избегая при этом прямого отождествления. Поздравляя царя Федора Алексеевича с восшествием на престол, Симеон ссылается на пример «старцев небесных» из Апокалипсиса, которые, имея в руках «гусли и фиалы златы, полны фимиама», славят Агнца-Христа (Апок 5:8—9). Память об этом контексте хранит название произведения «Гусли доброголасная» (1676). Для автора важна внешняя сторона описанной в Апокалипсисе ситуации предстояния старцев перед Агнцем в момент готовности снять печати со свитков судов Божиих. Если в себе поэт видит «старца»-прославителя, то в царе Федоре — «агнца за кротость, агнца за незлобие, агнца ко своим подданным». Аллюзия очевидна: как Христос-Агнец есть Судия мира, так и царь — судия своих подданных. Текст «Во солнцѣ положи селение свое» (Пс 18:5), славящий в Псалтири Бога как создателя вселенной, переадресован в «Орле Российском» царю Алексею Михайловичу, который в символических связях нового контекста предстает как создатель великой державы. Та же цитата обращена вновь и к наследнику престола: «Положи во солнцѣ селение свое / еже готует родитель твой тебѣ» [Син-287, л. 432].

Таков один из излюбленных придворными поэтами способов панегирического прославления, основанный на переосмыслении библейских контекстов. Нигде впрямую не называя царя Богом, поэт, тем не менее, завораживает аудиторию перипетиями литературной игры, которую ведет на поле интертекстуальных связей, сближая предельно, почти до отождествления, образ царя земного и Царя небесного. Сакральная символика имеет комплиментарную функцию.

Барочное использование библеизмов проявляется в их метафорическом употреблении, в отнесении сакральных текстов к земным правителям. Приветствуя царя Алексея Михайловича как освободителя белорус-

⁴⁷ В Западной Европе «привнесение в преклонение перед монархом чисто религиозных представлений» приходится на XV в.: Людовик XI сопоставлялся с Иисусом, а император Священной Римской империи Фридрих III, его сын, будущий император Максимилиан, и внук — будущий король Кастилии Филипп I, сравнивались с Троицей [Хейзинга 1988, 208].

ских земель, Симеон Полоцкий называет его царем, «пришедшим от востока». В определении можно узнать литературную реминисценцию из Апокалипсиса: «И видел я иного Ангела, *восходящего от востока* солнца и имеющего печать Бога живаго» (Апок 7:2). «Отроки», пришедшие в Кремль приветствовать царя, надеются, что по возвращении домой они будут «изрядно сияти» лучами его благодати, как «сиял» Моисей, спустившись с Синайской горы после встречи с Богом. Источник сравнения — Книга Исход (34: 29—35): «...лице его стало сиять лучами от того, что Бог говорил с ним». В интертекстуальных отношениях выявляется дополнительный смысл, вынесенный поэтом за скобки текста: если отроки уподоблены сияющему Моисею, следовательно царь есть Бог, излучающий свет. Таким образом, появление на свет авторского концепта *царь-солнце*, сопрягавшего сакральную символику с земным правителем, было поддержано библейскими коннотациями.

Старая литературная традиция соединяется с новым идеологическим содержанием в московской декламации Симеона (1660), где разрабатывается символика небесных знамений. Здесь «светоносная радуга», «предобная туча», «росотучное облако», «эфир, прорезанный радужным лучом солнца», «свет», благодатно пролившийся на землю, «громове благии», «молнии духовныи» — символы, взятые из Библии, где они сопрягались с Богом, применяются к царю. Цитата «Во солнце положи селение свое» (Пс 18:5), которая в Псалтири славит Божие величие, переадресована Симеоном в «Орле Российском» русскому монарху. Этот библейский текст использован в качестве девиза к эмблеме с изображением государственного герба [Симеон 1915, 17], содержание символа поясняется также в стихах, рисующих Россию как вселенскую монархию. Поэт обращается к наследнику престола царевичу Алексею Алексеевичу:

Взыди высоко, усматрай половы,
се твои раби служити готовы.
Положи в солнци селение себѣ,
еже готует родитель твой тебѣ

[Симеон 1915, 35].

Дочерей царя — Марфу, Софью, Евдокию, Екатерину, Марию, Феодосию — Симеон уподобил мудрым девам из евангельской притчи (Мф 25:1—13), ожидающим пришествия Христа с зажженными светильниками:

Шесть же даде ти дочерей благородных
премудрым дѣвам в мудрости подобных.
Оны бо в нощи мира премятежна
чают небесна от сердца надежна

Жениха Христа з свѣгилники плоти,
исполненными едем доброты,
Возжгше огнем любви к Богу выну,
бдят, да в невѣстник внидут Богу-Сыну
(«Благоприветствование» [Син-287, л. 429 об.]).

Поэта не смущает, что царских дочерей больше, чем евангельских героинь, — шесть, а не пять, — ведь смысл уподобления не в соблюдении формальной точности, а в усвоении высоким адресатам тех же самых достоинств, какими обладают «мудрые девы» из Священного Писания. Семантический перенос служит способом создания панегирического образа.

Примером барочного, игрового использования библеизмов является наименование царского престола в «Книге Любви знак...» Кариона Истомина «престолом судным», что подразумевает уподобление царя Христу: «Хвалите Бога присно в гласѣ трубиѣм, / царь в России Петр на престолѣ судиѣм. / Царству, гражданству в нем многа украса, / держится бо он законнаго гласа» [Карион 1989, л. 5 об.]; в поэме «Вразумление...», обращаясь к Петру, поэт говорит: Господь «посадил тебе на судном престолѣ» [F.I.905, л. 10]. Здесь обыгрывается библейская образность — «Ты возсел на престол, Судия праведный» (Пс 9:5); «Правосудие — основание престола твоего» (Пс 88:15); «Правда и суд — основание престола его» (Пс 96:2). Изображению молодого царя-орла здесь сопутствует девиз: «Обновится, яко орля, юность твоя» — это цитата, выражающая в Псалтири идею божественного покровительства («Обновляется, подобно орлу, юность твоя» — Пс 102:5).

Парад излюбленных в придворно-церемониальной поэзии мифологических сравнений не исчерпывается сакральными образами, традиционно соотносимыми с Богом, с Христом. Богатейший материал для поэтического изобретения предоставляли ветхозаветные предания о земной жизни человечества, героических войнах и царствовании великих правителей древности. Как мастера аналогий, авторы ставят читателя перед бесконечностью зеркальных отражений. Человек помещен в произведение на правах отражающего устройства и предстает то в образе одного, то другого библейского лица.

Имена библейских персонажей, так же, как и античных, включены в состав барочных гипербол. На царей примериваются костюмы героев, воителей, мудрецов ветхозаветной истории. Героический облик русского монарха украшают ставшие постоянными сравнения с Давидом, поразившим гордого Голиафа, Самсоном, растерзавшим льва, с великими полководцами Самуилом, «заклавшим» царя амаликитян Агага (1 Цар

15:32), и Иисусом Навином (4 Цар 19:35). Государственный ум правителя прославляется через сравнение с царем Соломоном. Атмосфера торжественной ритуальности создается включением описываемой ситуации *hic et nunc* в мифологическую ретроспективу. Возведение на престол царя Федора, сопровождаемое пастырским благословением патриарха Иоакима, сравнивается в поэме «Гуль dobroгласная» с помазанием Соломона на царство священником Садоком (3 Цар 1:45), Иоаса — жрецом Иодаем (4 Цар 11:12), Саула — пророком Самуилом (1 Цар 10:24). Библейские параллелизации разворачиваются вокруг атрибутов власти. Скипетр, вручаемый царю, окружен в поэме библейскими контекстами, в которых рассказывается о чудодейственном могуществе жезла Моисея, о жезле Артаксеркса, простертого к Эсфири в знак милости (Есф 5:2), о двух жезлах пророка Захарии (Зах 11:7), о «бдящем» жезле пророка Иеремии (Иер 1:11—12).

Библейские реалии, образы, цитаты изымаются из их исторической взаимосвязи и получают фигурально-аллегорическую трактовку соответственно новому художественному замыслу поэта, который превращает их зачастую в образы значений, идей. Геральдическую застылость обретают фигуры мудреца Соломона, Давида, который предстает скорее как победитель Голиафа, чем как псалмопевец. С уже готовыми, выработанными традицией значениями эти образы-знаки вошли в панегирики и оды XVIII в.

Поэзия барокко дает многочисленные примеры игрового использования молитвословных текстов. В той же поэме «Вразумление...» царица Наталья Кирилловна обращается к Петру: «Любезный сыне сладчайший» [F.I.905, л. 11], употребляя эпитет «сладчайший», применяемый в литургических текстах к Христу (см., например, «Канон ко Господу нашему Иисусу Христу», «Акафист сладчайшему Господу нашему Иисусу Христу»). В стихах Симеона дочь царя, Мария Алексеевна, получает на основе омонимии своего имени образное определение, сопутствующее обычно Богородице: «прекрасный цвѣте вертограда царска» [Син-287, л. 404 об.]. «Красными цвѣтами российского рая» названы остальные царские дочери [Син-287, л. 386].

Приспособление сакральной символики к задачам светского панегирического искусства наблюдается в эмблематическом портрете царевны-правительницы Софьи. Изображение и стихи С. Медведева представляют ее как средоточие даров Святого Духа. В христианском искусстве семь даров Святого Духа не являются исключительным атрибутом Христа, они относятся также к Богородице, хотя преимущественно семью дарами Святого Духа окружается младенец Христос, сидящий на руках

Богоматери [Твайнинг 1885, 63]. Такое свободное, игровое отношение к сакральным текстам «вполне закономерно в рамках барочной культуры», в которой «механизмы барочной риторики оказываются инструментом сакрализации монарха» [Живов, Успенский 1986, 70].

Риторическая условность похвальной топики проявляется не только в ее устойчивости и повторяемости, но и в том, что она свободно прилагается к разным лицам, легко переносится от одного персонажа к другому, от божественного к небожественному, от бессмертного к смертному. И Христос, и царь предстают как кормчие: «Днесъ же имат крест за кормило себѣ, / кормчия Христа, власть имуща в небѣ» [Син-287, л. 211 об.]. Смерть царя Алексея Михайловича оплакивается как утрата «преискуснѣйшаго кормчия корабля Российскаго царствія» [Син-287, л. 518]. О благодеяниях царя лучше молчать, ведь легче пересчитать звезды и морские песчинки, чем «изславити» его «доброты». Те же идеи и образы соотносятся с Богородицей. Солнечная символика применяется не только к Христу и царю, но и к апостолу Петру, патриарху. Орел / орлы — царь и святые отцы; небо — Дева Мария, царский дом, Россия; звезда / звезды — Богородица, дочери царя, архиереи; луна — царица и апостол Павел; камень — Христос, царь Петр I и его патрон — тезоименный апостол, и т. д.

Семиотическое переименование — прием, весьма характерный почти для каждого приветствия из рождественского и пасхального циклов «Рифмологиона», где соотносятся сферы божественного и земного. Именования, сопровождающие Христа, путем параболического толкования переводятся в иной план, становясь определениями членов царской семьи. Описывая праздник Рождества, поэт в первой части приветственного поздравления называет Христа «цветом», вторая часть зеркально воспроизводит эту образность, но уже в применении к царевичу: «И ты цвѣтъ еси, цвѣти ж с Христом, святым свѣтом, / он даст доспѣти юным твоим лѣтом» [Син-287, л. 82].

Риторическая культура, укорененная текстами Симеона Полоцкого и писателями его круга, вызывала протест протопопа Аввакума. Использование сакрального текста Библии применительно к царю и членам его семьи, выполнявшее комплиментарную функцию, воспринималось им как кощунственная сакрализация монарха. Аввакум не принимал искусства панегирического, тем более такого, какое использовало в своих интересах Священное Писание, и резко выступал против употребления придворной этикетной формулы с пышным именованіем царя, введенной в церковное словословие и в литературу: «А мир-от слепой хвалит: государь такой-сякой, миленькой, не бывал такой от веку!... Благочести-

вейшаго, тишайшаго, самодержавнейшаго государя нашего, такова-сякова, великаго, — больше всех святых от века!» [Аввакум 1960, 153—154]. Осуждалась эта новая манера прославления мирского человека «в лице»: «А ныне у них (никониан. — Л. С.) все накомь да поперег: жива человека в лице святым называй». Аввакум фактически повторяет суждение русского книжника начала XVII в., запрещавшего применять сакральные образы к человеку, хотя бы им был сам царь. Жесткая регламентация, на которой настаивал Аввакум, основывалась на средневековой традиции: «А во Отечниках написано: “егда-де человека в лице похвалишь, тогда сатане его словом предаешь”» [Аввакум 1960, 154—155]. Протест по соображениям идейным сочетался у Аввакума с возражением против риторического способа организации похвалы, о чем красноречиво свидетельствует ироничная критика им поэтики канона: «В каноне пишет: “Исусе сладкий, Исусе пресладкий, Исусе многомилостиве”, да и много тово. “Исусе пресладкий”, “Исусе сладкий”, а нет тово, чтоб горький» [Аввакум 1960, 224].

Сам Аввакум ограничивается лишь именованіем царя Алексея Михайловича «равноапостольным», что, впрочем, не выходит за рамки русской средневековой традиции, — так называли уже со времен Илариона князя Владимира. Обращением к царю Федору Алексеевичу «сыне Давидов» Аввакум воспользовался, возможно, по примеру своих оппонентов — придворных писателей, употребить такое именованіе его принуждала позиция челобитчика. Других комплиментарных определений, восходящих к Библии и соединенных в ряды образов, подобных тем, что «прошивают» тексты придворно-церемониальной поэзии, мы у Аввакума не найдем. Это была эпоха борьбы между сторонниками конвенционального и неконвенционального отношения к тексту.

К концу XVII в. в русской литературе сформировалось единое метафорическое пространство, в котором соседствовали церковные и светские источники иносказательных уподоблений. В духе европейского барокко библейско-литургическая образность в творчестве русских поэтов сочеталась с античными реминисценциями. Библейские авторитеты — царь Давид, Соломон, Самсон, Моисей — оттеняли моральные и религиозные добродетели прославляемых особ. Античные же боги и мифологические герои — Марс, Геркулес (Геракл), Нептун, Персей — подчеркивали воинственность правителей; Феб — «солнечность» их облика. В одном из кантов Петр I «Свѣтлым оружіем предивно украшен, / яко Феб, егда по дождѣ, сияет» [Q.XIV.141, л. 218].

Героизация облика достигалась путем сравнения российских монархов с выдающимися деятелями мировой истории. Римские, византий-

ские и европейские монархи являли пример государственного правления. Конструирование образа монарха на основании риторической модели приводило к созданию некоего нормативного идеала и изображению деятельности царей как деяний героев. Напутствуя Федора Алексеевича на царствование, Симеон Полоцкий желает ему в «Гусли доброгогласной» стать «вторым Константином» (Константином Великим), сравниться в силе с Александром Великим, в доброте — с Титом Римским, в кротости — с Давидом, в мудрости — с Соломоном, в благочестии — с Иезекиилем [Симеон 1953, 111]. Поэт вспоминает также основателей русской церкви — княгиню Ольгу и князя Владимира — как героев, соединивших в себе благочестие и государственную мудрость, и советует царю Федору стать «новым Владимиром». В подписи к портрету Софьи Медведев сравнивает ее с историческими и мифологическими женщинами-правительницами: Семирамидой, имя которой связано с одним из семи чудес света — висячими садами Вавилона, византийской царевной Пульхерией, взявшей, по свидетельству хронографов, власть из слабых рук своего брата Феодосия, и английской королевой Елизаветой I: «Такова Семирамис у Ефрата жила, / яже в веки памятно дело сотворила. / Елисавет Британска скипетродержащи, / Пулхерия таковым умом бе смыслящи» (цит. по: [Панченко 1970, 202]). Карион Истомин ставит в пример юному царю Петру Алексеичу мудреца Соломона.

Теоретическое обоснование символично-аллегорического иносказания дает префект Славяно-греко-латинской академии и учитель философии Иосиф Туробойский, разъясняя художественный язык изображений, украшавших «триумфальную махину» (врата). Ссылаясь на освященный авторитетом «писаний божественных» метод представления одной «вещи» через посредство другой («инем, чуждым образом вещь вообразати»), он призывает благочестивого читателя и зрителя не считать «буйством неким и кичением дмящегося (надменного. — Л. С.) разума» стремление выразить «мирскую вещь мирскими образы», ибо аллегорические персонажи «эмблематичне» изображают «лице его пресветлаго величества» («Преславное торжество свободителя Ливонии», 1704; цит. по: [Гребенюк 1979, 155, 170]).

«Монократор всея России» Петр предстает Самсоном, растерзавшим льва; Давидом, поразившим гордого Голиафа; Геркулесом, умертвившим семиглавую гидру; Персеем, освободившим Андромеду; Улиссом (Одиссеем), поразившим циклопа Полифема. Петр — «Российский Марс», «новый Российский Александр Македонский». На триумфальных вратах (1703) он изображен как «Российский Геркулес» — «ужрашитель всея вселенныя». «Храбрый воин» — Петр I — равен своими воинскими под-

витами Марсу (пьеса «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», 1705; песня о Ништадском мире). Он, освободитель Ижерской земли, подобен Язону, добывшему золотое руно — «Ливонскую Колхиду».

Необычное сравнение содержит изысканная аллегория, изображающая Петра I Пигмалионом, ваяющим статую новой России. Образ был принят «самим Петром в качестве личной эмблемы и символа всех его преобразований» [Матвеев 1981, 35—36]. Как писал Феофан Прокопович в «Слове на похвалу... памяти Петра Великого» (1725), «Россия вся есть статуя твоя, изрядным майстерством от тебе переделанная, что и в твоей эмблеме неложно изобразуется» [Феофан Прокопович 1961, 144].

Формировавшая мифо-поэтический Олимп официально-государственная апологетика венчалась широко разработанной сетью метафорических уподоблений Петра Великого. В «Слове на погребение Петра Великого» (1725) Феофана Прокоповича — каскад подобных фигур. Повторим приведенную в другой части нашего исследования цитату: «Се оный твой, Россие, Сампсон... Се твой первый, о Россие, Иафет... Се Моисей твой, о Россие! Се твой, Россие, Соломон... Се же твой... и Давид, и Константин...» [Там же, 126—127]. В «Слове на похвалу... памяти Петра» Феофан восклицает: «Нам и Ромул, и Нума, и Давид, и Соломон — един Петр» [Там же, 137]. «Нашего века державнейшим Нептуном» называет Петра I Дмитрий Кантемир. Те же самые библейские и античные образы служат источником панегирических гипербола и в одах Ломоносова. Поэт окружает императора Петра ставшими уже обязательными при изображении монарха уподоблениями: «Сампсон, Давид и Соломон / В Петре тобою обладают / И Голияфов презирают» [Ломоносов 1959, 759].

Поскольку восхваляемые были лицами государственными, то панегирические оды, им посвященные, неизбежно приобретали черты политической программы. Пронизывающая произведения идея государственности переплеталась с идеями назидательно-морализирующими. Изображая царя как носителя государственной власти, придворные поэты-просветители утверждают идеал деятельного правителя. В их поэзии, выразившей новые представления о царской власти, о царе-преобразователе, царе-просветителе, царе-труженике, «мы могли бы встретить многие идеи Петра и образцы его поведения» [Лихачев 1985, 387]. Наследнику престола в «Орле Российском» дается завет принять на себя: «Труд учения, правоправления, / труд в миръ, в брани, мудросуждения. / Сих трудов мзда есть Вънец, Скиптр, Порфифра / в земной державъ и небесна мира» [Симеон 1915, 45].

Нормативный идеал правителя создается по извечным риторическим правилам. В перечне добродетелей, требуемых от монарха, на первый

план выдвигаются качества, относящиеся к общественной жизни, — мудрость, справедливость, милосердие, щедрость, благочестие, трудолюбие, неустанная забота о подданных и о защите страны. Избранный на царство призван: «Не празден быти, но труд полагати, / о всѣх безбѣдстве людей промышляти, / Хранити правду, бѣдных защищати, / на супостаты мечь остр извлекати» [Симеон 1953, 137]. Идеальный монарх осуществляет правый суд, воздавая каждому по его делам: «заблуждым» указывает «истинны путь наставления», законопреступников казнит «язв наложением», обиженным дает щедрую награду. Долг государя, учит Симеон своих высоких покровителей, — истребить в мире «мрак неверия», «вся ереси», «веру же святую» распространить. Поэт обещает благополучное царствование монарху, если он сумеет прогнать лесть и утвердить правду. Варьируя словесное оформление этих заветов, Симеон использует окказиональное словообразование: «потребно есть давидствовати», так как известно, что «враг голиафствует» [Там же, 129]. Поэт не забывает напомнить правителям, что предмет особых забот должно стать утверждение на земле мира: «Да мечы на рала будут преклованы, / сулицы на серпы будут предѣланы» [Там же, 116] — строки воспроизводят известное библейское выражение: «И раскуют оружия своя на рала и сулица своя на сръпы» (Мих 4:3).

Идеалы государственного правления, выдвинутые придворными поэтами второй половины XVII в., не утратили своей притягательности и в последующую эпоху. В одах Ломоносова одна из главных добродетелей монарха — милосердие и справедливость. Поэт пропагандирует идею мирного процветания страны под руководством мудрых и справедливых монархов: «Да всех глубокий мир питает: / Железо браней да не знает, / Служа в труде безмолвных сел» [Ломоносов 1959, 216].

Государственно-политическая программа абсолютистского правления, излагаемая в праздничных панегириках, не ограничивалась общими призывами к осуществлению и защите гуманистических идеалов. Она содержала и конкретные предложения. В качестве положительного элемента культурно-политических начинаний Симеон Полоцкий и поэты его круга выдвинули идею просвещения и создания Академии в столице русского государства. Эта идея доказывалась не путем научных исследований, а выражалась в литературе, доступной лишь верхам феодального общества.

Осознавая необходимость просвещения общества, начиная с самых высших его кругов, как одну из наиболее острых проблем своего времени, придворные поэты-просветители страстно убеждали представителей царствующей династии Романовых насаждать «свободные науки». Это конкретное пожелание являлось составной частью их более широкой

государственно-политической программы, включавшей в себя представление о просвещенном монархе. В русской поэзии XVII в. можно обнаружить влияние тех же просветительских идей, которые активно обсуждались в Европе начиная с эпохи Возрождения. В стихотворении «Наставление к возведению... монарха Карла IX в королевское достоинство» Пьер Ронсар, придворный поэт, провозглашал: «Все должен знать король, когда король велик!» Для монарха — «мало овладеть лишь ремеслом военным», необходимо «знание искусств, принадлежащих Музам»:

Им Музы придают почтенное обличье
И от невежества спасают их величье,
И милосердые им небесные несут
Так, чтобы короли вершили правый суд
(Перевод В. Орла [Поэзия Плеяды 1984, 157, 159])⁴⁸.

Русские придворные поэты XVII в. залогом общественного блага считали «мудрость», понимая ее широко, в том числе и как синоним понятия «свободные художества», «свободные науки», «совершенные науки». Симеон Полоцкий наставлял Федора Алексеевича: «Ты соломонски царствуй, солнце наше, / Мирно и мудро...» [Симеон 1953, 154]. Поэт внушает царю, что слава государства распространяется «не мечом только», но «скоротечным типом», т. е. книгопечатанием [Там же, 159].

Представление о «мудром управлении» связывается с необходимостью для государя быть философом на троне. Известное изречение Платона Симеон Полоцкий перефразировал в христианском духе: «Блаженно есть царство, в нем же царие философствуют или философе царствуют. Того блаженнее — в нем же царие богословствуют или богословие царствуют» [Син-229, л. 464]. Эту идею, как мы уже показали, поэт выражал и в стихотворной форме — в упомянутом панегирике «Похвала и привет... высокопарному Орлу». В «Книге Любви знак...» Карион напутствует царя Петра Алексеевича: «Народы в царствѣ мудрѣ управляя, / церковь святую крѣпцѣ защищая, / Философствуяй, вѣру да держиши» [Карион 1989, л. 14 об.]. И Симеон, и Карион использовали «античную идею о государе — “философе”, ставшую актуальной в период образования европейского абсолютизма и содержащую новые для России требования “просвещенного абсолютизма”. Эти представления явно опережали условия времени и среды» [Робинсон 1974, 89].

⁴⁸ Такие идеи высказывались и раньше, например, в кругу неаполитанских гуманистов во второй половине XV в. Поэт Марулл писал в «Похвале Рагузе»: «Нельзя страную править силой. Мудрость одна лишь царить достойна» [ИВЛ 1985, 115].

игры: «умудренна премудростию», «мудра явися», «тобою мудрость вельми возлюбися», «мудрой премудрость ти в век созерцати» и т. д. В таком контексте комплиментарные определения Софьи как «премудрой», ее брата царя Федора как «мудростилюбца» выглядят продолжением этой же игры.

В дидактической поэме «Вразумление умиаго зренья» (1683), написанной в форме драматизированного увещания, многократно повторяется просьба: «Паки молю тя, царя благородна, / да устроится наука свободна». Вслед за Симеоном Полоцким Карион Истомина делает попытку вывести поэзию из узкого придворного обихода и обратить внимание монарха на «российский народ». Мудрость, говорит бабушка-царица, «поистине ты имать просвѣтити, / учащагося имать умудрити, / Будеши в славу в российском народѣ, / тою твориши суд, правду в свободѣ». В пример Петру I Карион ставит его отца, царя Алексея Михайловича: «Строил государь ко Божией воли / в научение восхотѣвшим схоли». Вспоминает и царя Федора Алексеевича, он «тщася науку в царствѣ вкоренити, / Хотящим людям разумы острити». «Мудрость» сопрягается с «духовным веселием», она противостоит неразумию, как свет — тьме [F.I.905, л. 1—22]. В «Изъявлении кратком...» (1682) по случаю венчания на царство братьев Петра и Ивана Алексеевичей Карион Истомина вновь настойчиво убеждает: «Поставте наук мудростных трапезу» [Чуд-302, л. 51 об.].

Образ Академии, разрабатываемый в просветительской поэзии раннего Нового времени, включает в себя также идею о пользе и значении наук в жизни людей. Карион Истомина пытается исчислить все положительные последствия заведения в России высшего образования: «свободные науки» будут способствовать совершенствованию государственного управления, юриспруденции, воспитанию нравов, а также развитию философии, кораблевождения, астрономии, медицины и т. д. Гимном «мудрости» звучит третья строфа из «Книги желателно приветство мудрости...» Кариона Истомина, где, не без влияния библейских притч царя Соломона (Притч 8:15—18), мудрость предстает как созидательная воля, действующая в мире как благоразумная правительница:

Мудростию бо вси цари царствуют,
и вси велможи добрѣ началствуют.
Мудростию же вся управляются,
и о том люди вси утѣшаются,
Ею здравствуют удобь челоуѣцы,
и счисляются времена и вѣцы,
Ею по морю плавают удобно
во время люто и зѣло безъгодно,

Ею живуще люди благоуѣстно,
к Богу очима смотрят непрелестно (...)
Ею в мирѣ вся блага бывають,
разум, богатство люди обрѣтають (...)
(цит. по: [Браиловский 1909, 17—18]).

Как прямая параллель к стихам Кариона Истомина воспринимаются строки из последней оды Ломоносова (1764), где Премудрость, также выступающая как олицетворение державопорядка, «законы вечные гласит»: «Цветут во славе мною Царства, / И пишут правой суд Цари...» [Ломоносов 1959, 794].

XVIII в. начинался с идеи пользы наук «ко гражданству». Автор стихов на герб России из «Арифметики» (1703) Л. Магницкого ставит в пример древних греков, процветавших в науках, ссылаясь на нынешних «немецких» правителей, принимающих науку и управляющих с ее помощью царством. Доказывая, что развитие наук служит гарантией общественного благоденствия — царь будет правильно управлять, граждане — правильно жить, и в государстве наступит мир и покой, — поэт перечисляет достоинства всем полезных наук:

Сия же польза ко гражданству,
требна каждому государству.
В древних бо лѣтах цари грецки
и нынѣшни вси немецки
Единако се принимают
и царство свое управляют.
Такожде и людей учат выну
в жительство имѣть все по чину,
Любить же мудрость и науки,
чем богатство им придет в руки.
А иже людей обогатит,
убо и царство распространит,
Грады укрѣпит и построит
и всю землю си упокоит.

Говорится, в частности, и о пользе арифметики:

И хотяй быти морской пловец,
навигатор ли или гребец,
Да зрит си пользу здѣ от части...⁵⁰

⁵⁰ Публикацию текст см. в «Приложении 8».

Образ Академии и наук в литературе XVIII в. по-прежнему неразрывно связан с идеей международного престижа нации; он раскрывается в русле доктрины «просвещенного абсолютизма». Просвещенным монархам теоретически приписывается роль носителей прогресса. Апофеозом темы мудрости и наук стали знаменитые строки о российских «Платонах» и «Невтонах» из оды Ломоносова, написанной «...на день восшествия на... престол» племянницы Софьи и дочери Петра I — Елизаветы [Дембски 1979, 47]. Заботу о развитии наук Ломоносов считал, вслед за своими предшественниками, поэтами-просветителями XVII в., одним из главных достоинств идеального монарха: «И выше, как военной звук, / Поставить красоту Наук» [Ломоносов 1959, 749], — таково призвание государя. Понятия «знание», «наука», «мудрость» полностью освобождены от теологического смысла. Похвала «счастливым наукам» сопряжена у Ломоносова исключительно с идеей научно-промышленного прогресса страны. Традиционным в русском искусстве XVIII в. стало аллегорическое изображение императриц в образе «российской Минервы», царствование которой открывает наукам «золотой век».

Другая программная идея оформилась в литературе, когда Россия столкнулась в последней четверти XVII в. с необходимостью дать отпор османской экспансии. Проблема сохраняла актуальность на протяжении всего XVIII в. Поэтому антитурецкая тема стала одной из постоянных в русской поэзии, начиная с Симеона Полоцкого и до Державина. Русско-турецкий конфликт воспринимается поэтами XVII в. как война «верных» (православных) и «неверных» (магометан). Идеи необходимости борьбы с Оттоманской Портой особенно охотно развивали при русском дворе греки. В духе концепции «Москва — Третий Рим» Паисий Лигарид напомнил царю Алексею Михайловичу, что тот призван защитить народы от турецкой экспансии как преемник «знамени Палеологов». Эти идеи получили распространение с расширением османской экспансии и на Украине. В виршах на смерть царя Алексея Михайловича и воцарение его сына Федора Лазарь Баранович вспоминает о союзных действиях России и Польши против Турции: «Полским собособствовал всѣм бити турка, / побѣждают турчина не без его курка» [П I А 3, л. 5].

Прямой долг государя, по мысли Кариона, «благочестие всюду страняти, / царство Российско от враг защищати». Он предлагает царю: «иновѣрных всѣх к Богу обратиши», т. е. в православную веру [Карион 1989, л. 8 об., 14 об.]. Стихи с пожеланиями Петру побед над Блистательной Портой звучали особенно актуально в связи с вступлением России в 1686 г. в антитурецкую «Священную лигу» (куда, кроме России, входили Австрия, Речь Посполитая, Венеция) и походами русских войск

в Крым (1687, 1688—1689). Поэты развивают тему, используя характерный для литературы барокко риторический прием: этимологическое обыгрывание значения собственного имени: Петр — от греч. *πέτρος* — камень⁵¹. М. Ф. Ртищев, сочиняя «виват» Петру, уподобил его Давиду, поразившему камнем гордого Голиафа, а также соотнес его имя с апостольским: «соименник» царь прославится вскоре в своих делах с «церкве основателем» — апостолом Петром, ибо «наш христианский царь Петр — камень твердый, / вѣры и церкве защитник усердый», «Византиа со Иерусалимом, / Антиохиа, Египт с Македоном» мечтают о православной империи во главе с Петром, который есть камень веры [Барсов-1531, л. 86—86 об.]⁵².

Антиосманской теме посвящена первая ода Ломоносова. Взятие русскими войсками в 1739 г. турецкой крепости Хотин поэт представил в устойчивом образе посрамления государственного герба — турецкого полумесяца: увидев бегство турок, «Луна стыдилась сраму их / И в мрак лице, зардевшись, скрыла» [Ломоносов 1959, 24].

В панегирической оде нашли выражение гражданский пафос, вера в творческую мощь державы. Мажорную тональность определяют восклицания: «Ликуй, Россию, сарматское племя, / радуйся, Москва, Афетово сѣмя» («Орел Российский» [Симеон 1915, 23]), торжественные лозунги: «Россие Великая, славная державо! Россие Великая, всем Россиям славо» [Медведев 1790, 107]. Понятие «Россия» помещается в семантическое поле, образуемое словами «радость», «веселие», «слава», «ликование». В торжественном финале поэмы «Вразумление...» К. Истомина обращается к «россам»: «Грядите, россы, в радости грядите, / Се царя Петра в вѣнцѣ его зрите». И. Копиевский прославил военную победу России над Турцией: «Ликуй, государство Великоросииское, / Паде уже иго велико Азыиское» [Копиевский 1700, 29]. Даже неудача Прутского похода Петра I не изменила оптимистической тональности. Директор петербургской типографии М. П. Аврамов воспел возвращение Петра I в столицу в тонах восторженного ликования: «Торжествуй, торжествуй, торжествуй, Россия, / Воспой, веселися, ликовствуй и славная Ингрия» [Аврамов 1712]. В панегирическом канте, приуроченном к встрече императора Петра II в Москве, студенты Славяно-греко-латинской академии трижды восклицают «сердцем и усты ученическими»: «Торжествуй, о Россие, торжествуй цвѣтуща», «Торжествуй всенародно, ликуй торжественно,

⁵¹ См. раздел «Nomen est omen: имя в риторике и поэзии».

⁵² Тексту сопутствует приписка: «Сии wirszy spisany u Michaila Fedorowicza Rtiiszewa ewo tworenia w 1700 roku henvaria v 18 den» («Сии вирши списаны у Михаила Федоровича Ртищева, сво творения, в 1700 году генваря в 18 день»).

стяжавши веселие днесь неизреченно», «Торжествуймо и вси днес торжеством великим»⁵³.

С темой величия русского государства в панегирическую поэзию входит грандиозный географический образ России. Описание ее необъятных просторов, беспредельности пространства включает компонент, которому Л. В. Пумпянский дал удачное обозначение «империальной формулы». Литературное значение этой формулы в истории русской поэзии определяется, по мнению ученого, тем, что она «осталась сигнатурой национально-государственной темы Ломоносова», и на пути от Ломоносова до Пушкина и Лермонтова ей суждено превратиться «из комплиментарного общего места в серьезный элемент русской политической поэзии» [Пумпянский 1983, 25, 24]. В поэзии Ломоносова она появилась на год раньше, чем в стихах немецких поэтов-одописцев, служивших при императорском дворе в Петербурге. Ученый связывает «империальную формулу» с западноевропейской линией жанра, отрицая ее существование в русской силлабической поэзии.

Однако формула «протяжения России» имела и в национальной литературной традиции, являясь, по-видимому, компонентом, присущим панегирическому жанру вообще. Истоки ее находим уже в древнерусской литературе («Слово о Законе и Благодати», «Житие Александра Невского», «Слово о погибели Русской земли»). Стихотворные тексты XVII в., введенные в научный оборот во второй половине XX в., позволяют установить существование «империальной формулы» и у русских силлабиков. Симеон Полоцкий в первой московской декламации (1660) желает процветания русскому государству: «Царствуй, пресилен, преславен повсюду, / гдѣ солнца запад и встает откуда!» [Симеон 1953, 98]. В «Гусли доброгласной» поэт выводит «империальную формулу» из царского титула, включающего полный перечень подвластных монарху «многих государств и земель». Государственная символика соединяется с религиозной: «Восток и Запад, Юг, Сѣвер являют / крест, да ты знают» [Симеон 1953, 136]. В «Надписи на венец» царя Алексея Михайловича грек Паисий Лигарид применил формулу восточных и западных границ:

Начинает восходящее солнце от твоего царства,
Грядет западающее в твою паки страну
(цит. по: [Соболевский 1903, 364]).

⁵³ «Песнь, ею же августейшаго Петра Втораго императора (...) во время (...) в царствующий град Москву вхождения (...) московская академия приветствоваше (...) 1728 года генваря в (...) день» [МДА-142, л. 258 об.—259].

«Империальная формула» закономерно соединилась с государственной символикой. Сильвестр Медведев прославляет благочестие царя-орла:

От востока свѣт вѣры приемлещи,
ею же тайны церкви объемлещи,
Даже до запад просвѣтишся ею
(цит. по: [Дурново 1912, 27]).

Карион Истомина обещает царю «молебствовать к Богу»,

Дабы от всѣх стран скипетры в десну
вручил ти, свѣту, и всю поднебесну
[Чуд-301, л. 191].

В панегирике И. Копиевского «Слава торжеств», посвященном покорению Азова Петром I, формула четырех стран выражает мысль о расширении пределов Русского государства:

Государем сѣвера, востока странами
Есть и обладателем, видите то сами:
В западѣ же морския предѣлы кончают,
Ко югу Таврицыи врата начинают
[Копиевский 1700, 21].

В стихах Иоанна Максимовича на изображение государственного герба России четыре стороны света находятся под покровительством двуглавого орла:

Криле простер, обемлет всего мира конца
Север, юг, от востока аж до запад солнца
[Иоанн Максимович 1705, л. 2 об.].

«Империальная формула», выраженная синтаксической конструкцией «от — до», обладала, как отметил Л. В. Пумпянский, особой емкостью.

Панегирическо-одическая топика включает также образ «славы», не знающей пределов, разлетающейся во все концы вселенной. Симеон Полоцкий писал, что царь Алексей Михайлович «в кончинах земли ужасна славимый» [Симеон 1953, 99]; своим «правдолюбием» он известен в «Америцких странах», «праведностью» же прославился всюду, «гдѣ токмо земля солнцем освѣтится» [Симеон 1915, 17]. Поэт выработал поэтическую формулу, в которой мотив славы имеет не только пространственное, но и временное измерение: «Буди ж прославлен во мира концы / здѣ, и в будущий вѣкъ буди в солнцѣ» [Там же, 30].

С присущим барокко «космическим» масштабом образов Сильвестр Медведев осмыслял перспективы распространения наук в России: «Вся вселенная о том удивится», а имя Софьи прославится в мире, «иде же солнце лучи разсыпает, / воды океан своя разливает» [Панченко 1970, 197]. Интересно, что Сильвестр воспользовался как готовой формулой текстом Симеона, где речь идет о славе Христа, обтекающей весь мир: «идѣ же солнце лучы разсыпает, и луна свѣтом в тмѣ ношнѣй блистает / Гдѣ заря всходит и гдѣ западает, / гдѣ бреги море слано омывает» [Син-287, л. 263].

«Весь мир» — «грады и страны, и царствия» — призываются в свидетели великой победы Петра I под Полтавой, «громогласная слава» о храбрости русского царя и его воинства облетает всю «подсолнечную» («Слово похвальное», 1709 [Феофан Прокопович 1961, 30, 32, 36]); в «Епиникионе» Феофан Прокопович обращается к славе:

Ты рци, славо гласная! По всей же вселенной
Разсѣй велегласие вѣсти торжественной!

[Феофан Прокопович 1961, 209].

Слава — аллегорический персонаж школьной драматургии: она восседает «на Орле Российском со трубою» («Божие уничижителей гордых уничижение», 1710), выходит на сцену «в ликах, в трубах и тимпанах» («Образ победоносия», 1728); слава российская «перната» и «крылата» («Слава Российская», 1724). На триумфальных воротах (1703) Слава «с трубами и тимпанами» открывает торжественное шествие победителя-Геркулеса, восседающего на квадриге, запряженной львами. В одах Ломоносова слава также не знает границ, она летает, «звучит трубою», простираясь, устремляется «на запад солнца», везде рассыпая «слухи громки» о победах «славных дел российских».

Другой постоянный топос панегириков и од — мотив невыразимого: поэты постоянно сетуют на свое неумение выразить всю силу лирического чувства, которое они испытывают по отношению к воспеваемым им героям и событиям. И тогда в помощницы своей лире они призывают великих поэтов античности, муз и их предводителя Аполлона. Именно такой прием рекомендовал М. Сарбевский как один из способов лирической диспозиции. Примерами поэтических гипербол изобилует «Орел Российский». Божественный Олимп немеет, созерцая славу новоявленного «солнца» России — царевича Алексея. Ее не в силах воспеть ни стихотворцы Омир (Гомер), Вергилий, Овидий, ни риторы — Демосфен и Кикерон (Цицерон). Эта задача превышает возможности Еврипида, и даже талант Аристотеля. Такое под силу только певцам «от небесна лика». Вос-

парив умом на вершину Геликона, поэт обращается к Аполлону и его музам с просьбой «стиховѣцати». Аполлон призывает также «игреца Орфея з стърунами своими, да поет нынѣ з Мусами моими», велит «И Амфиона привлеци з собою, да в струны бьет своею рукою» [Симеон 1915, 39].

Миф об Орфее и Амфионе, обладавшем божественным даром игры на кифаре, под звуки которой камни складывались в стены, включил также Карион Истомина в эпиталаму «Книга Любви знак...». И. Копиевский жалеет, что нельзя воскресить Орфея — певца, который мог бы достойно воспеть силу русских, сокрушивших оплот Турции на Азове. Упоминание об Орфее стало настолько обязательным в панегириках, что оно присутствует даже в приветствии на Рождество патриарху Адриану: «Се в трубу лѣтъ бо Орфею здѣ пѣти». Осознавая, по-видимому, неуместность имени языческого певца в церковном панегирике, авторы заключают: «но дѣл Господних не может он зрѣти», и зовут на помощь «псалмиста» («Приветства стихосочиненная на Рождество (...) кир Адриану (...) в поздравление определенная» [БАН-16.14.24, л. 507 об.]). На торжественных воротах был изображен «начальник стихотворцев» Аполлон, уговаривающий парнасских муз воспеть «достолѣпно похвалу» Петру I; они же указывают на Гомера — «паче всех славнейших у древних стихотворца» (цит. по: [Гребенюк 1979, 147]). Панегирик А. Д. Меншикову «Венец победы» (1709) содержит обращение к «красным музам» оставить Парнас и Геликон и спеть стихи, ударяя «в струны, в тимпаны, в гусли». Македонец Анастасий Михайлов из Наусы считает, что деяния Петра I, равные подвигам Агамемнона, под силу прославить только Гомеру. Ломоносов вспоминает об Орфее в эпиталамической оде, мечтая соединить в своей лире волшебный дар Гомера, Пиндара, Овидия и Орфея. В использовании античных реминисценций в целях панегиризма, как и во многих других отношениях, поэты раннего Нового времени выступили предшественниками одописцев классицизма.

Риторика предписывала: содержание вступления должно идти «от времени, места, обстоятельств и от лица самого ратора». Риторический эксординум посвящен в панегирической оде теме лирического восторга — главному источнику поэтического вдохновения. Первая московская декламация Симеона Полоцкого (1660) открывается признанием: «Радости сердце мое исполнися, / яко предстати тебѣ приключися» [Симеон 1953, 97]. Карион Истомин признается в своем смущении перед панегирической темой: «Не вѣм откуда повѣсть мне начати, / от радости бо не могу вѣцати» [Чуд-302, л. 250]. Тот же мотив в приветствии Ф. Поликарпова и Н. Головина патриарху: «Что в первых повѣм и начну откуда, / чудес глубина обстоит мя всюду» [БАН-16.14.24, л. 507 об.]. Мотив невыразимого сочетается с типично средневековым топосом «худоумного

автора». И. Копиевский и даже Феофан Прокопович начинают панегирики с признания, что муза их недостойна и неспособна описать и прославить победы Петра I, но они все же должны обратиться к слову, ибо «радость не терпит в нас молчания» [Феофан Прокопович 1961, 23]. Теме творческого вдохновения, восторга и радости, питающих лирическое чувство поэта, посвящены первые строфы од Ломоносова. Завершаются панегирические оды, как правило, молитвенным обращением автора с просьбой благословить адресата и Россию.

Позиция автора по отношению к адресату определялась в панегирической оде феодально-корпоративными условиями творчества, а также риторикой, устанавливающей иерархию коммуникативных ситуаций. Посвящая монархам свои «приветства», Симеон Полоцкий неизменно отмечал: «и раболѣпный поклон мой ти даю», «а сам под ноги главу преклоняю», «раб смиренный пред сѣнь крил твоих припадает», просил принять стихи милостиво: «на мою худость свѣтло приизирати». Называя себя «рабом», Карион Истомина также умолял о снисхождении: «Не положите вашего мнѣ гнѣва», применял этикетную формулу авторской скромности: «се величеству твоему вѣщая, главу худейш аз к стопам приклоняя». Преподаватели и студенты Славяно-греко-латинской академии, устроившие триумфальные врата на торжественный въезд Петра I в Москву (1704), именуют себя «вѣрнии рабы и подножие ног твоих». Созданные Симеоном формулы «закрепились надолго. Со времени приезда в Петербург и до конца жизни великий ученый и поэт М. В. Ломоносов, посвящая оды сменявшим друг друга царям и царицам, не забывал печатно засвидетельствовать, что их «всенижайше приносит всеподданнейший раб Михайло Ломоносов» [Робинсон 1973, 307]. Все элементы топоса «худомного автора» — уничижительное определение поэзии как «некрасной стих», просьба о снисхождении, именование себя «рабом» — присутствуют в последней строфе хотинской оды: «Прости, что раб твой к громкой славе, / Звучит что крепость сил Твоих, / Придать дерзнул не красной стих / В подданства знак Твоей державе» [Ломоносов 1959, 30].

Связь между поэзией государственных идеалов XVII — начала XVIII в. и ломоносовской одой⁵⁴ покоится на более широких основаниях, чем общность отдельных тем и стилистических признаков. Их близость обусловлена многими общими конструктивными принципами,

⁵⁴ На связь Ломоносова с русской виршевой поэзией XVII — начала XVIII в. впервые указал А. И. Соболевский [Соболевский 1890], затем О. Покотилова установила общность отдельных тематических и образных мотивов в одах Ломоносова и в поэзии его предшественников [Покотилова 1911, 66—92]; см. также: [Сазонова 1987а, 103—126; Гребенюк 1989, 188—200].

имеющими опору в государственной идеологии, условиях и самих основах творчества придворных поэтов XVII—XVIII вв. Истоки параллелей и аналогий заключены также в риторической культуре. Рассмотрение панегирической оды в протяженности традиции позволяет выявить в поэзии раннего Нового времени те идейно-художественные начала, которым суждено было получить дальнейшее творческое применение и стать достоянием литературы Нового времени.

Укрепляющийся российский абсолютизм так же, как абсолютизм во многих других европейских странах, обращался к эстетике барокко. На данном этапе исторического развития поэзия барокко в основном и прежде всего явление придворной культуры. В отличие от европейского барокко, где панегирическая струя составляла одну из многих и отнюдь не всегда ведущих линий, панегирическая поэзия заняла в России место особое и заметное. С одной стороны, поле ее применения сузилось, за рамками жанра осталась сфера частной жизни. С другой стороны, принадлежность панегирической оды к придворной культуре не только повысила ее идеологический статус, но и позволила стать этому виду творчества одним из самых значительных и масштабных явлений московского поэтического барокко. Воспевая высшую аристократию, многочисленных членов царской семьи, самого абсолютного монарха и его деяния, панегирическая ода барокко функционировала как поэзия государственных идеалов.

Соотношение политики и поэзии на разных этапах новой русской истории было различным. Но когда эта тема рассматривается применительно к одам Ломоносова, к «Фелице» Державина, «Стансам» и «Клеветникам России» Пушкина, — рассматривается уже культурная привычка. Но ее завел у нас как раз Симеон Полоцкий.

Восточнославянская Алексиада

- А младенчика твоего помяну за упокой, как звали-то?
- Алексеем, батюшка.
- Имя-то милое. На Алексея человека Божия?
- Божия, батюшка, Божия, Алексея человека Божия!
- Святой-то какой!

[Достоевский 1976, 46—47]

В царствование Алексея Михайловича особую популярность получила легенда об Алексее человеке Божием, который рассматривался как покровитель, патрон царя. Предание о раннехристианском праведнике,

прославившемся своими аскетическими подвигами, относится к числу наиболее популярных сюжетов средневековой литературы. Записанная впервые в Сирии в V в., легенда вызвала многочисленные литературные фиксации сначала на греческом языке, затем на латинском, в переработках с которого вошла во все основные европейские литературы.

Алексей, сын римского сенатора Евфимиана, решивший избрать в жизни путь добродетели и возлюбивший нищету больше богатства, оставляет в день своей свадьбы невесту и покидает родительский кров во имя служения Богу «в девстве и нищете». Прибыв в Месопотамию, он поселился в притворе храма Богородицы в городе Эдессе, раздав нищим взятое из дома богатство, сам же остался в ветхом рубище. Рабы Евфимиана, посланные на розыски, не узнали Алексея в изможденном нищем и подали ему на паперти как убогому милостыню. 17 лет он живет на чужбине, творя благодеяния. О его святости разнеслась молва и, желая избежать мирской славы, Алексей направляется в Лаодикию. Буря заносит корабль в Рим, где долгие годы родители и супруга неутешно скорбят об исчезнувшем муже и сыне. Не узнанный родными, Алексей поселяется в отчем доме на положении нищего. Вопреки наказам Евфимиана слуги плохо обращаются с ним. Не жалуясь и не сетуя, Алексей смиренно переносит их унижения и притеснения. В свой предсмертный час он описывает историю своей жизни и умирает, сжимая в руке «хартию», из которой родители и весь Рим узнают его тайну, открывая в ней величие добровольного отречения от земных помышлений, суетных утех и святость его жизни.

Житие Алексия, представляющее собой один из вариантов легенды о блудном сыне, имеет своим источником новозаветную традицию. Любимое чтение у европейских народов на протяжении многих веков, Житие известно в многочисленных переводах и литературных обработках — в прозаической форме и стихотворной, в повествовательной и драматургической.

Бытованию популярного на русской почве Жития Алексея человека Божия, насчитывающего сотни списков, посвящена монография В. П. Адриановой-Перетц (см.: [Адрианова-Перетц 1917]). Бродячий сюжет о святом Алексее стал известен на Руси в конце XI столетия. Древнейший славяно-русский перевод Жития Алексея находится в Златоусте XII в. В продолжительной истории бытования легенды об Алексее человеке Божиим у восточных славян есть примечательная черта — проявление пристального интереса к ней в эпоху барокко, в частности, во второй половине XVII — начале XVIII в., когда имя Алексея пользовалось особой популярностью в царской семье.

В династии Рюриковичей правителей с именем *Алексей* не было. Это имя приобрело особое значение у первых Романовых. 19 марта 1629 г. в царской семье родился мальчик, названный по святцам в честь Алексея человека Божия. Как свидетельствует Н. Витсен, «здесь обычай называть детей по имени святого того дня, когда родился ребенок, либо дня накануне или следующего после рождения, какое больше нравится» [Витсен 1996, 157]. Вскоре после рождения царевича Алексея была написана в «меру его роста» икона (высота 48,3 см) с изображением святого, в честь которого он был наречен⁵⁵.

Имя будущего царя, рожденного вблизи дня памяти Алексея человека Божия — 17 марта, попало в традицию церковного предания, и в результате семантического расширения ауры имя *Алексей* стало именем-концептом, а Житие святого Алексея оказалось в новом — идеолого-политическом, культурном и литературном контексте, стимулирующем обращение к теме Алексея человека Божия и появление все новых и новых текстов.

Кроме царя Алексея Михайловича (1629—1676), вступившего на престол в 1646 г., еще дважды в XVII — начале XVIII в. наследники престола (так и не ставшие царями) носили имя Алексей: это царевичи Алексей Алексеевич (5 февраля 1654—1670), умерший в юности, и Алексей Петрович (18 февраля 1690—1718), приговоренный к смерти по воле своего отца Петра Великого. Выбору имен для царских детей придавалось существенное значение. Имя учитывало родовую традицию, а вместе с именем выбирался и небесный патрон. Любопытно отметить, что царевич Алексей Алексеевич, родившийся 5 февраля, назван в честь святого Алексия, митрополита московского (1354—1378), день памяти которого приходится на 12 февраля [Дворцовые разряды 1852, стб. 714—715]. Росту популярности святого Алексея на Руси способствовал авторитет соименного ему митрополита Алексея. Безусловно, это имя выбрано для царевича неслучайно. В своем имени Алексей Алексеевич объединил имена отца и двух небесных патронов: собственного — митрополита Алексия, и отцовского — Алексея человека Божия.

Наречение сына Петра I — пример, подтверждающий особое внимание к выбору имени. Петру пришлось выбирать между двумя святыми Алексеем, потому что его сын родился 18 февраля, спустя шесть дней

⁵⁵ Икона хранится в музеях Московского Кремля. Такие «иконы с первых дней жизни сопровождали нового члена царской фамилии и находились в личных молельнях дворца. Даже после смерти «владелец» не расставался со своей иконой — вслед за ним она переносилась в усыпальницу Архангельского собора и занимала место над его гробницей» [Царь 2005, 140, № 8].

после дня памяти святого Алексея, митрополита московского. Однако назван он был в честь Алексея человека Божия: именины царевича праздновались в день памяти этого святого (17 марта), из чего следует, что Петр I дал сыну имя своего отца вместе с его святым покровителем.

Попутно заметим, что обе Екатерины, русские императрицы иностранного происхождения, получили при переходе в православие отчество *Алексеевна*. Марта Скавронская стала Екатериной I Алексеевной (на престоле 1724—1727) по отчеству мужа Петра Алексеевича и имени наследника престола Алексея Петровича. Екатерина II (Софья Фредерика Августа; на престоле 1762—1796) именовалась *Алексеевной* — вслед первой. Один из детей Анны Леопольдовны, регентши при малолетнем императоре Иване VI, также был назван Алексеем (родился 27 февраля 1746). Первая жена императора Павла I Вильгельмина Гессен-Дармштадтская при переходе в православие получила имя Наталья с отчеством *Алексеевна*. Жена Александра I Луиза Баден-Баденская стала Елизаветой *Алексеевной* (1793) — последняя *Алексеевна* среди императриц.

Популярный святой рассматривался как небесный покровитель царя Алексея Михайловича и членов царской фамилии, поэтому день памяти святого Алексея — 17 марта — праздновался церковью и в царской семье с особой торжественностью (тем более, что в царском быту не было принято отмечать день рождения). Почти всегда в день именин царь «слушал обедню и потом молебен в Алексеевском девичьем монастыре», на царских именинных трапезах благоговейно читалось Житие Алексея человека Божия [Забелин 1915, 30, 342].

В год восшествия Алексея Михайловича на престол кремлевские художники создали тезоименную икону «Алексей человек Божий», ставшую впоследствии надгробной. Вскоре после бракосочетания царя с Марией Ильиничной Милославской (1648) иконописец Оружейной палаты Яков Казанец написал по царскому заказу патрональную икону «Алексей человек Божий и Мария Египетская», которую установили в Успенском соборе Кремля [Царь 2005, 146, № 28]. В середине XVII в. царские мастера украсили Богородице-Рождественский собор Звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря, одну из любимых обителей царя, которой он щедро покровительствовал, фреской и иконой с изображением небесного патрона царя [Глазунов 1914]. В царствование Алексея Михайловича была создана также тезоименная икона «Алексей человек Божий в житии» (с использованием барочной формы картуша в качестве клейма)⁵⁶.

⁵⁶ Икона хранится в настоящее время в историко-архитектурном и художественном музее «Новый Иерусалим» (г. Истра). Исследователи отмечают, что

В 1668 г. царица Мария Ильинична распорядилась изготовить с лицевой рукописи, содержащей Житие Алексея человека Божия, Марии Египетской, царевича Иоасафа, два новых списка для царских детей. Заказ исполнили мастера Оружейной палаты: иконописцы Федор Матвеев, братья Владимировы Иван и Борис рисовали («знаменили») миниатюры, а текст уставным письмом написал Иван Афанасьев. Эти лицевые рукописи сохранились [Музей-3436; П I A 26⁵⁷], они были изготовлены с общего протографа — с рукописи, предназначавшейся специально для двухлетнего царевича Федора [Забелин 1915, 171—172, 609; Грибов 1989, 83]; «в царской семье существовала традиция “потешных” книг для наглядного обучения и воспитания... за два года царевич Федор так “зачитал” или “заиграл” книгу, что ее в 1665 г. пришлось отдать в реставрацию» [Лебедева 1989, 88; 2003, 47—49]. Хранившаяся в библиотеке царя Федора Алексеевича лицевая рукопись «в бархате, застежки серебряные резные» [Забелин 1915, 604] с житиями небесных покровителей его отца (Алексея человека Божия) и матери (Марии Египетской) и была, вероятно, тем самым протографом для лицевых рукописей, написанных по заказу царицы Марии Ильиничны.

Во имя патронов царя Алексея Михайловича и царевича Алексея в новоосвоенных землях Сибири строились церкви. В частности, миссионерской экспедиции в Даурию знаменитого воеводы Пашкова, которому был выдан под надзор сосланный протопоп Аввакум, предлагалось построить острог и устроить в нем «настоящую церковь» с двумя приделами «во имя Алексея митрополита, да Алексея человека Божия» [ДАИ 1851, 17].

В 1674 г. к именинам царя был составлен и напечатан новый текст «Службы Алексию, человеку Божию»⁵⁸ максимальным для своего времени тиражом — 1200 экземпляров⁵⁹. Когда небесный патрон царя приобрел необычайную популярность у «калик перехожих», сложился духов-

иконы с *Житием* Алексея человека Божия являются редкостью и не встречаются ранее XVII в. [Успенский, Воробьев 1906, 11].

⁵⁷ По данной рукописи опубликовано Житие Алексея человека Божия [Успенский, Воробьев, 1906].

⁵⁸ В РГАДА имеется корректурный («кавычный») экземпляр «Службы Алексию» с записью: «182-го (1674) году марта в 3 день сию Службу дѣлал наборщик Федор Яковлев с товарищи» [Каталог 2003, 179—180].

⁵⁹ Таким же тиражом был издан важнейший государственный документ — правовой кодекс «Соборное Уложение» царя Алексея Михайловича (1649); для сравнения: книга «Служба и Житие Саввы Сторожевского» (1649), святого, особо почитаемого царской семьей, вышла тиражом 200 экземпляров [Царь 2005, 154, № 54; 158, № 63].

ный стих об Алексее человеке Божиим [Адрианова-Перетц 1917, 431—432]. К слову сказать, осознававшаяся обществом тесная связь имени царя и его небесного патрона привела к тому, что старообрядцы — противники царя и патриарха — отказывались отмечать день памяти Алексея человека Божия [Юхименко 1998, 243].

Тождество имени царя и святого стало толчком для возникновения в XVII — начале XVIII в. своего рода «восточнославянской Алексиады», призванной создать лестный для царя аллюзийный образ. Легендарный сюжет разрабатывался в литературе в разнообразных жанровых формах — в поэзии, проповеди, драматургии, а также в фольклоре и иконографии. Метафорическая ассоциация святой Алексей — тезка-царь придала теме Алексея человека Божия дополнительное измерение и стала средством восхваления «земного Бога».

Тема святого Алексея становится чрезвычайно продуктивной. Расцвет ее приходится на период царствования Алексея Михайловича, к этому времени относятся лучшие литературные обработки Жития⁶⁰. В Москве возникли новые редакции Жития Алексея человека Божия. Одна из них — точный перевод Жития из польского текста «Римских деяний» — появляется в середине XVII в. в русском рукописном тексте «Римских деяний». Другая, более популярная редакция, представляет собой перевод Жития, выполненный Арсением Греком с венецианского издания на новогреческом языке [Адрианова-Перетц 1917, 123—124]. Эта редакция была издана в 1660 г. в сборнике переводов Арсения Грека, носящем заглавие «Анфологион: си есть Цветословие: страдальчества и мучения св. великомученицы Екатерины, Феодора Стратилата и Житие Алексея человека Божия». Все последующие литературные обработки не остались без влияния Жития в редакции «Анфологиона».

Усиленный интерес к теме Алексея человека Божия с конца 1650-х — до середины 1670-х гг. XVII в. отразился и на литературной эволюции житий Алексея в изданиях Пролога XVII в. Если во втором издании Пролога (1643) Житие имеет вид краткой новеллы, передающей только основную канву событий, то уже в следующем издании 1660 г. перед краткой версией помещено полное пространное украшенное Житие в редакции «Анфологиона». На связь с нею указывает примечание, выделенное набором красного цвета и присутствующее во всех последующих изданиях Пролога XVII в.: «Сие Слово преведесе с еллинска языка на славенский монахом Арсением Греком, лета...1659» [Пролог 1662, л. 84].

Выход в свет четвертого издания Пролога был приурочен к именинам царя: в выходных сведениях книги значится дата — 17 марта 1662 г. В послесловии к этому изданию в традиционных формулах торжественного официального стиля царь Алексей Михайлович прославляется как «любитель» и «ревнитель» «всякого богодухновенного писания», как инициатор данного издания: «И тако по повелению его великаго государя царя и великаго князя Алексея Михайловича... начата бысть печатати сия книга Пролог». Следует особо отметить, что, кроме царя, упомянуты и его сыновья: старший — Алексей и только что родившийся Федор (30 мая 1661 г.) — будущий царь. Из этого послесловия становится очевидной политико-идеологическая ориентация Пролога на правящую династию.

Здесь почти без изменений перепечатан сложившийся в тексте Пролога 1660 г. комплекс житий Алексея человека Божия. Незначительной правке подверглось лишь краткое Житие Алексея. В отличие от предшествующих изданий (1643 и 1660 гг.), в него под влиянием Жития в редакции Арсения Грека вставлен мотив плаванья Алексея: «Ишед же оттуду (из Эдесса. — Л. С.)... и хотя снити в Тарс Киликийский, в храм святого апостола Павла. Сего убо желания не получи: кораблю ветрами сопротивными привлечену инде...» [Пролог 1662, л. 97—97 об.]. Есть разница и в языке: в проложном тексте 1662 г. язык подчинен тенденции, от издания к изданию все усиливавшейся, — к упрощению, подновлению, уточнению смысла фраз.

Следующее издание — 1677 г. — фиксирует еще один этап в развитии Прологом темы святого Алексея: в соответствии со специальным указом от 1677 г. в него включено «новопреведенное похвальное Слово Алексею человеку Божию» (переведено незадолго до смерти царя или вскоре после нее). Оно вставлено между пространным Житием Алексея в переводе Арсения Грека и кратким проложным.

В остальных изданиях — 1685, 1689, 1696 гг. — проложные тексты об Алексее человеке Божиим печатались в том объеме и в той последовательности, какую получили в Прологе 1677 г. Итак, существенные изменения в проложные тексты Жития Алексея были внесены дважды — в третье и пятое издания Пролога (1660, 1677).

Именно идеологическими причинами объясняется включение в печатный Пролог новых редакций Житий Алексея человека Божия и Феодора Стратилата в переводе Арсения Грека, который, кстати, сам был в числе редакторов издания 1662 г. Примечательно, что из трех житий, «новопреведенных» им от «греческаго языка во славенский» для «Анфологиона» 1660 г., именно эти два названных Жития были введены в

⁶⁰ В текстах отмечается вариативность написания имени: Алезій, Алезїй, Алезїи, Алезей.

Пролог: в издание 1660 г., как упоминалось, вошло Житие Алексея человека Божия, а в Пролог 1662 г. добавлено, кроме того, Житие Феодора Стратилата. Их пространные, риторически украшенные редакции дополнили уже имевшиеся в Прологе краткие рассказы об этих святых. Не было использовано Прологом лишь Житие Екатерины-мученицы в редакции «Анфологиона». Во всех изданиях Пролога в день ее памяти — 24 ноября — читается только Житие в кратком виде. Таким образом, очевидно, что, подготавливая Пролог 1660 г. и 1662 г., его редакторы особое внимание уделили дням памяти святых-покровителей царя Алексея Михайловича и его сыновей — царевичей Алексея и Федора.

Увеличение в Прологе литературного материала об Алексее человеке Божиим связано не с тенденцией к усилению церковности и религиозности. Оно находится в русле тех идеологических и литературных процессов XVII в., которые привели к обогащению древней легенды дополнительным содержанием и художественным смыслом. На примерах других, более «свободных» жанров, таких, как стихотворство и драматургия, можно видеть, как легенда об Алексее Римском, не утрачивая своего религиозно-нравоучительного значения, обретает новый светско-государственный смысл.

В сборник придворно-церемониальной поэзии «Рифмологион» Симеон Полоцкий включил обширную композицию из 12 частей — приветствие царю Алексею Михайловичу «*в день тезоименного защитника его святого Алексея человека Божия. Месяца марта в 17 день*» [Син-287, л. 365—371]. В сочинениях такого рода имена со-отражаются друг в друге, образуя комплиментарную символику. В тезоименном приветствии параллелизм подчеркивает уподобление адресата текста святому, который выступает уже не только как самостоятельный персонаж, но и как аллегория⁶¹. Введение префигураций — один из характерных для риторики барокко способов раскрытия темы, обогащающий смысловой план ассоциативной образностью. Поэтика двоящегося образа берет начало в

⁶¹ Литература не изолирована от культурного контекста. Принцип тезоименитства распространялся и на другие виды искусства, он проявлялся, например, в посвящении икон небесным патронам членов царской семьи. Так, на иконе, написанной в Оружейной палате в 1681 г., изображены святые великомученик Феодор Тирон и мученица Агафия — покровители царя Феодора Алексеевича и его первой жены царицы Агафии Семеновны Грушецкой. Икона прочитывается как аллегория. Известно, что в комнате царевны Натальи Алексеевны висели в трех позолоченных рамах «персона брата ея» царя Петра Алексеевича и живописные изображения его небесных покровителей — апостолов Петра и Павла [Забелин 1895, 219].

принципе отражения, который ценился в эпоху барокко чрезвычайно высоко, «на этом принципе основывались сложные сюжеты, в которых герои зеркально повторяют действия друг друга, утонченные описания, ставящие целью не прямую передачу объекта, а косвенную, через впечатление, которое он создает» [Софронова 1979, 178] (см. также: [Софронова 1982, 78—101; Михайлов 1984, 95—128]).

Царь, наделенный волею Бога именем святого Алексея, призван чтить и прославлять это имя: «Достоинством ти имя то славиши». Являясь источником риторического изобретения, имя выстраивает текст стихотворной похвалы. Прием этимологического обыгрывания имени предоставляет поэту материал для основного мотива, переходящего из строфы в строфу: во всех начинаниях царя святой Алексей — «помощник»⁶², «защитник», «хранитель» и «ходатай»: «Есть он *ходатай* к Богу непрестанный». Молитвами Алексея человека Божия царь Алексей Михайлович станет непобедим, враги будут повержены к его ногам, пределы владений распространятся, и в них воцарится мир. Именно мотив заступничества составляет содержание заключительной строфы с обращением к Алексею человеку Божию:

Российским воем буди пособитель,
на супостаты от стрѣл их хранитель.
Умоли в бранех им одолѣние,
буди от скорбей всѣх избавление.
Наконец, весь род Росиискія страны,
храни от всѣх бѣд и вся христианы,
Заступай род наш до кончины свѣта,
да живем кромѣ всяческа навѣта
[Син-287, л. 371].

Тождество имени святого и царя служит поэту отправной точкой для изыскания дальнейших аналогий между ними. Алексею Михайловичу присваиваются качества, которыми обладает Алексей человек Божий: «С именем *благость свята Алексея / проявляеши* в днех жизни твоя»; «С именем *его ты приял и нравы, / здѣ и в небеси достойныя славы*».

Преодолевая явную несопоставимость фигур царя и нищего святого, поэт проявил изощренную изобретательность в поиске оснований для их сближения. Царь объявляется «подражателем» Алексея человека Божия в совершенном житии, в отношении к Богу, богатству и всем земным благам. «Злато есть блато и прах — сокровища, / вся лица красна

⁶² То же значение зафиксировано в «Лексиконе» Памвы Берынды: «Алексий: пособителси, помощник» [Берында 1961, 174].

червию суть пища», — Алексей, осознавший мысль о тленности всего земного сущего, презрел богатства, принял нищету, «тече во след Христа», чтобы получить вечные ценности, которых «тля не может тлти».

Причудливый параллелизм, устанавливаемый между персонажами, обнаруживает, что, оказывается, и для царя Алексея Михайловича земные богатства не имеют значения — «злато и сребро ни во что суть тебе», «злато» в его мысли, «яко блато», оно «нескупо» раздается нищим. Царь «держит» царствие не для себя, но чтобы послужить Царю Небесному, который и есть истинная ценность. Долг христианского государя — хранить державу, принадлежащую Богу: «Державу Его от врагов спасая, / от волков хищных овцы избавляя».

Обсуждаются в приветствии и такие моральные качества прославляемых персонажей, как свобода от страстей. Алексей человек Божий «от огня страстей пребысть неврежденный», избежал свадебного чертога ради небесного, не дал себя погубить «мирским сластям», стал «аггелозрачен» и «прошед огонь, воду, в рай почивает». Поэтическая фантазия сопрягает образы Алексея человека Божия и царя Алексея Михайловича на основе евангельской мысли «Блаженны нищие духом; ибо их есть Царство Небесное» (Мф 5:3). Царь «нищ еси духом, аще богат в злато»; эта мысль варьируется:

...Царствие держа, духом нищ живеши,
красоты мира в ничто вмѣняеши.
Кроток во силѣ и смирен во власти,
и укротитель яростныя страсти.
[Син-287, л. 366].

Сближая образ царя и его тезоименного покровителя, поэт характеризует их религиозные чувства одной и той же барочной метафорой — *алтарь сердца*:

Олтарь избра Бог в Алексии себѣ,
в его бо сердци живе, яко в небѣ (...)
Подобный олтарь сердце твое, царю,
Богу в жилище, велий государю.
[Син-287, л. 369 об.].

Наконец, в цепь параллелизаций вовлекается еще один аргумент, позволяющий обобщить изображение царя и святого, — совершенное житие того и другого. Для прославления святости, идеальности образа Алексея человека Божия поэт приспособил апофтегму о Диогене, тщетно пытавшемся найти днем со свечой достойного человека. То, что не удалось осуществить в языческие времена, свершилось в христианском

Риме: «В Римѣ человекъ Божии обрѣтенны / Алексѣй с небес человекъ реченны / Жития ради во всем совершенна, / всѣми доброты свѣтло украшенна». Тому же, кто ныне захотел бы найти подобного ему, следует знать, что «...между всѣми един совершенный / ты, царю свѣтлый, Алексѣй реченный» [Син-287, л. 370].

Итак, царь и его небесный покровитель сопоставлены в главном — в том, что составляет суть их духовных устремлений. Исполняя свою собственную миссию, и Алексей, святой подвижник, и царь Алексей Михайлович, хранитель державы, с одинаковым рвением служат Богу.

Симеон неоднократно писал приветствия Алексею Михайловичу ко дню его ангела. Он включил в «Рифмологион» еще одно стихотворение «К государю царю на именины», развивающее мысль о том, что имя Алексея человека Божия, «помощника», «защитника» и «хранителя», обязывает царя к государственному служению во благо подданных:

То имя тебѣ в лѣпоту дадеся,
именем дѣйство твое профечеса.
Ты бо всѣм помощь, вси стоим тобою,
ты россом глава, нѣсть ин под луною
[Син-287, л. 372]

Молитвами святого Алексея царь Алексей Михайлович будет «крѣпко держати скипетр Руси всея».

На принципе отражения и символической аллегоризации основан цикл двустихных подписей к иконам с изображениями патронов царской семьи («Подписания икон», 1670—1671), включенный Симеоном в «Вертоград многоцветный». Знаменательно, что на первом месте — подпись к иконе Алексея человека Божия. Этимологическое значение имени, вынесенное в заглавие «Алексий — Помощник», раскрывается также в подписи, представляющей собой разновидность курьезной эпиграммы. Имя *Алексий* складывается из букв, выделенных в первой строке киноварью и прописным написанием:

Аггел нѣсти Крест СИИ мИ пособляет,
помощь во скорбѣх от Бога являет
[Симеон 2000, 519, 626].

Симеону же принадлежит стихотворное приветствие царю Алексею Михайловичу под заглавием «Похвала и привѣт многих вѣков высокопарному Орлу превысочайшего парения славою имени его в день святого праведнаго Алексѣя человекъ Божия аггела его великаго государя царя и великаго князя Алексѣя Михайловича всеа Великия и Малыя и

Бѣлыя России самодержца». Текст сохранился в списке в бумагах Карiona Истомина [Чуд-301, л. 185—199] (публикацию см. в «Приложении 2»). Это торжественно-восторженный панегирик царю в день его имени: «Тя, свѣта, пою, хвалю, величаю»:

О радость свѣтла, радость превелика
в день Алексиа Божия человекѣка,
Во нь же сей свѣт наш есть проявленный,
свѣт пресвѣтлѣйший Алексий реченный.

Алексей человек Божий присутствует в «Похвале...» только как небесный патрон. В ее первой части прославлению царя служит та же система панегирической топики, что и в поэме «Орел Российский», из строфы в строфу переходят метафорические уподобления: царь — Орел, царь — Солнце. Перед его неизреченной славой, «как рыбы безгласны», немеют Цицерон, Платон и Аристотель.

Вторая часть приветствия «Грядите, россы, в радости, грядите» открывается серией библейских эпиграфов-цитат, славящих имя Божие, но в данном контексте они легко прочитываются как обращение к имени царя: «Вся земля да поклонит Ти ся и поет Тебе да поет же имени Твоему, Вышний» (Пс 65:4); «Во свете лица Твоего пойдем и о имени Твоем возрадуемся» (Пс 88: 16—17); «И возвеселюся, и возрадуюся, поя имени Твоему» (Пс 9:3); «Пойте Богу, пойте цареви нашему, пойте» (Пс 46:7). Эпиграфы предопределяют мотивы похвалы царю через имя Алексея человека Божия:

Радуйся же, росо, свѣтло веселися,
Велия с Малой, Бѣла просвѣтися,
И вся премноги страны свокупите,
лики, тимпаны в пѣснѣх составите.
Свѣту своему оной привѣтствуйте
и о ней к Богу усердно молебствуйте,
Да ему, свѣту, даст торжествовати
в день Алексиа лики составляти.

Воспеть именины царя поэт призывает и «Амфисона» (Амфиона) — постоянный персонаж панегирических приветствий, он — «игрец прекрасный», под сладкогласные звуки его волшебной кифары камни сами складывались в стену:

Играй, не медли в день сей Алексиа
царя пресилна Руской земли всеа.

Обыгрывая приходящийся на весну день памяти святого Алексея, поэт изобретает метафору: царь Алексей Михайлович — «наша весна»:

Днесь весна красна в Росии сияет,
она же свѣтлу память совершает
Богу человекѣка свята Алексия
наша весна есть царь Россы всеа.

Только «еретицы злы дерзнут нѣмствовать», —

но камене будут вопияти
С нами пречестно великолѣтное
о, Алексие, сладко имя твое,
Его же ради духом днесь играеш,
сим землю, море, аер исполняешь.

Имя Алексей вовлекается в «духовную игру». Завершающие строки призывают царя наслаждаться данным ему именем: «Играй, радуйся», хочет взаимно и «твой аггел с тобою играть в небѣ». Рай Алексею Михайловичу уготован, но с переселением туда нужно повременить, а пока пусть небесный покровитель — святой Алексей — испросит для царя «многа лета» до того, как тот причастится вечности:

Играй, радуйся, яко взаем тебѣ
тщится твой аггел с тобою играть в небѣ,
Но впред, аггеле, молебствуй многа лѣта
да же причастится невечерня свѣта.

Симеон Полоцкий написал также похвальное слово Алексею Римскому, включив его в сборник панегирических проповедей на дни памяти святых, соименных членам царской семьи, — «Словеса похвалная купно же и нравоучительная на двадесять и един праздник угодников Божиих... ползы ради всех христиан правоверных» (1675). Поднесенная в 1675 г. царю книга [Татарский 1886, 134] не сохранилась, но тексты ее вошли в новый сборник проповедей на годовичные праздники «Вечеря душевная», составленный в 1676 г. [Симеон 1683, л. 281—288]. Детальный анализ похвального Слова святому Алексею выполнен В. П. Адриановой-Перетц [Адрианова-Перетц 1917, 204—212]. По ее наблюдениям, Слово, написанное с использованием жития в редакциях «Анфологиона» и Петра Скарги, «настолько полно исчерпывает все существенное из содержания жития, что наряду с последним служит между прочим и прекрасным средством для ознакомления со всеми главными фактами жития», «по

простоте и ясности изложения оно принадлежит к числу лучших слов «борника», «украшения, которые рассыпаны по житийной канве, составляющей основу поучения на день св. Алексея, лишь оживляют время от времени строго фактическое изложение жития, фиксируют внимание слушателей на особо трогательных или поучительных моментах», закрепляя в их сознании «образ юного подвижника — Алексея человека Божия» [Там же, 204, 205, 209—210, 212].

Следует подчеркнуть, что Симеон Полоцкий создавал похвалу святому, имея в виду соотносительность образа святого Алексея с царем Алексеем Михайловичем, что явствует из фрагмента, сохранившегося от книги «Словеса похвалная» — стихотворного цикла «Еленхос, или Оглавление слов в книзѣ сей содержимых». Выдвинутая на первое место эпиграмматическая подпись сопрягает обе фигуры:

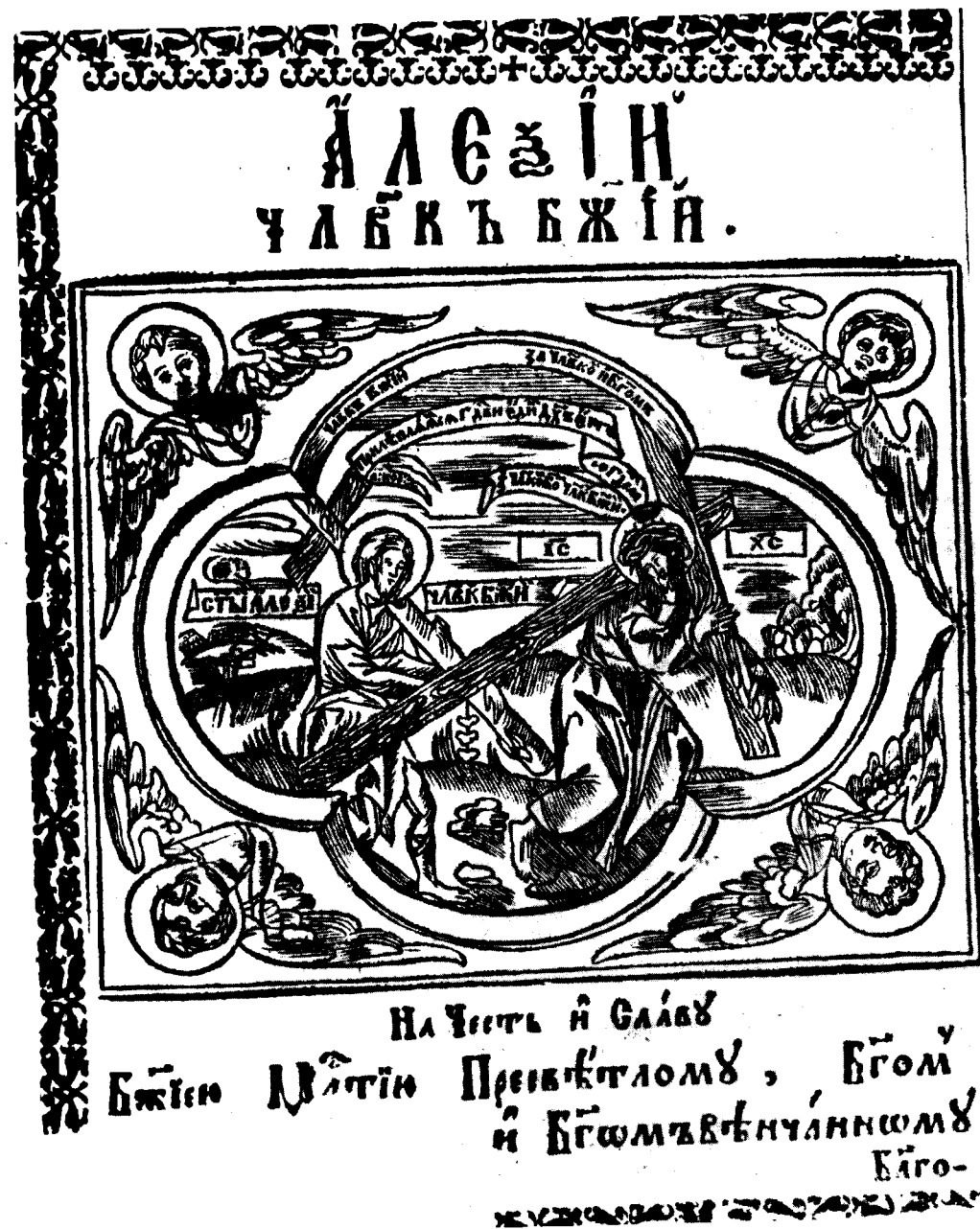
Первое слово тому написася,
иже человекъ Божий съвыше звася.
Сей есть АЛЕКСИЙ, то есть пособитель
царя нашего присный защититель
[Син-130, л. 231].

В те же 1660—70-е гг. на Украине составлены в честь царя Алексея Михайловича южнорусские переделки Жития Алексея человека Божия. К идеологической и литературной параллели — святой Алексей и русский царь Алексей Михайлович — прибег Лазарь Баранович в стихах «На его пресветлаго царскаго величества знамение», напечатанных на обороте титульного листа его книги «Меч духовный» (Киев, 1666):

⟨...⟩ Аще корень свят, то и ветви святы.
⟨...⟩ Корень Владимир свят от его рода,
свята есть царю вся ваша порода.
Алексий, Божий человекъ названный,
Богом за царя нам Алексей данный.

В книге «Żywoty świętych» (Жития святых, 1670) Лазарь Баранович писал жизнь святого в стихах на польском языке «O świętym Alexim człowieku Bożym», посвятил ему Слово в книге проповедей «Трубы словес проповедных» (1674). В поэме на смерть царя «Вечер водворися ялач, а завтра радость» (1676) Лазарь Баранович прямо назвал царя «человеком Божиим»:

По времени том з земли и человекъ Божий
Пренесеся до неба Алексѣй царь гожий...



31. Театральная программа «Алексей человек Божий»
(Киев, 1674), л. 1 об. РГБ, Музей книги.

Оставил нам Алексѣй царь — человекъ Божий
Феодора, иже сѣт дѣр Божий, дар гожий!

[П I А 3, л. 2 об.—3].

Перестановка акцентов с церковно-дидактического момента на государственный особенно заметна в драматургическом комплексе, возникшем на Украине во время правления царя Алексея Михайловича. Он состоит из пьесы «Алексей человек Божий» (1673)⁶³, интермедий к ней и театральной программы, напечатанной в виде книжицы (Киев, 1674), с текстом которой истории литературы и театра долгое время не были знакомы.

Хотя пьеса и программа отражают сюжет, взятый из агиографии, они имеют пересечения с современностью, располагая данными, проливающими свет на конкретные историко-культурные обстоятельства появления драматургического комплекса. Создание его связано с политической ситуацией на Украине 70-х гг. XVII в. В прологе к пьесе есть намек на начало военных действий с «неприятелями креста Христова» — с Турцией (1672):

Будет то и на славу пресвѣтлому и благочестивому царю Алексѣю,
Который и в Бозѣ, и в святых маючи надѣю,
З неприятелем креста Христова дѣло зачинает,
Але, яко Костянтин, нигды не проиграет

(цит. по: [Тихонравов 1874, 3]).

В заключении пьесы Алексей человек Божий, обращаясь к царю, желает ему побед в борьбе с турками:

Антихристом южь правым войну хочеш мати
И з оным ся потужне мыслиш пасовати.
Пасуйся. Бог ти в помощь! Я при тобѣ стану,
Яко при православном монарсѣ и пану,
Буду горячо Бога о тое благати,
Бы побѣду рачил ти над врагами дати

(цит. по: [Тихонравов 1874, 74]).

Политическую актуализацию сюжета удостоверяет и текст программы: в 7-й сцене «на небесах» появляется Алексей человек Божий и шлет пожелания царю «на земли долгие лѣта и побѣды на враги креста Господня». Начинается же текст программы с посвящения царю Алексею

⁶³ Текст опубликован [Тихонравов 1874, 3—75], исследование и текст пьесы см. также: [Резанов 1928, 4—187].

Михайловичу со строго выдержанной формулой титулования: «На честь и славу, Божию милостию пресвѣтлому, Богом (...) и Богом вѣнчанному благочестивому государю царю и великому князю Алексею Михайловичу всея Великия Малыя и Бѣлыя России самодержцу и многих государств и земель восточных и западных и сѣверных, отчичу и дѣдичу и наслѣднику, и государю, и обладателю, его царскому пресвѣтлому величеству православному монарсѣ».

И драма, и программа посвящались русскому монарху: все театральное действие было задумано в его «честь и славу». В прологе и заключении пьесы звучат похвалы и комплименты московскому и украинскому повелителю — царю Алексею Михайловичу, благодаря чему пьеса из жизнеописания святого обращалась в панегирическое действие. Изображение жизни святого служило одновременно средством для восхваления царя.

В тексте программы содержатся важные сведения об участниках, месте и времени представления пьесы «Алексей человек Божий», в ней есть указание на главное лицо в организации всего театрального мероприятия. Инициатором его явился входивший в ближайшее окружение царя князь, киевский воевода, боярин Юрий Петрович Трубецкой. В конце программы сказано: «Сие дѣло по желанию его царскаго пресвѣтлаго величества боярина и намѣстника Нижьгородского и воеводы Киевскаго благороднаго князя Георгия Петровича Трубецкого».

Характерно, что во фразе отсутствует глагол-сказуемое с указанием конкретного действия, осуществленного Ю. П. Трубецким. Обобщенность формулировке придают и слова «сие дѣло». Если бы речь шла исключительно об *издании* данной программы, то в послесловии был бы использован глагол с конкретным значением, например, «напечатася», как в выходных сведениях (возможны варианты: «издадеся» и др.), или же имя Трубецкого было бы вынесено в выходные сведения, как это и бывало в издательской практике данного периода. Кроме того, программа хотя и имела самостоятельное значение, она все же рассматривалась лишь как часть театрального представления, всего «дела». Таким образом, смысл послесловия заключается в том, что «по желанию» Ю. П. Трубецкого была не только издана программа пьесы, им была предпринята организация всего царю удобного мероприятия — создание спектакля в целом. По его же инициативе была написана пьеса, осуществлена ее постановка на сцене, составлено и напечатано к представлению либретто.

В сложной и интересной судьбе Ю. П. Трубецкого, и вообще рода Трубецких, есть обстоятельства, объясняющие желание «воеводы», «наместника» обратиться к литературной теме и выступить в роли мецената.

Ю. П. Трубецкой по своему происхождению связан с той ветвью рода, которая в Смутное время встала на сторону поляков и переселилась в Польшу. Тогда в роде князей Трубецких произошел раскол: один из братьев — Алексей Никитич — поступил на службу новому роду русских царей Романовых и сделал блестящую карьеру, другой — Юрий Никитич — переселился в 1611 г. в Польшу вместе с двумя сыновьями [Указатель 1888, 358]. Юрий Петрович Трубецкой, внук преуспевшего в Польше Ю. Н. Трубецкого, родился в Польше от брака Петра Юрьевича Трубецкого с полькой, получил там воспитание и образование, служил, имел владения.

После смерти отца (1644) Юрий Петрович остался единственным молодым представителем всего рода Трубецких, так как его двоюродный дед Алексей Никитич Трубецкой, крупный государственный деятель, сподвижник царя Алексея Михайловича, наследников не имел. Царь, заинтересованный в продолжении в России рода Трубецких, а также желая отсечь возможные притязания польской ветви рода на «русское наследство», решает вернуть Юрия Петровича Трубецкого на родину его отца и деда. В условиях напряженности русско-польских отношений вопрос о возвращении князя Трубецкого имел определенный политический смысл. Присутствие представителя знатного русского рода на службе державы, с которой у России в XVII в. были непрерывные конфликты, могло стать дополнительным источником обострения, тем более, что еще памятливы были события Смутного времени. Переговоры о возвращении Юрия Петровича в Россию царь поручил вести своему доверенному лицу и ближайшему советнику по международным вопросам, искусному и тонкому дипломату Алексею Никитичу Трубецкому [Трубецкие 1891, 143].

А. Н. Трубецкой не любил польскую ветвь своего рода. Исторически сложилось, что в то время, как его близкие родственники выступали на стороне интересов Польской Короны, он верно и преданно служил русскому царю, особенно возвысившись в царствование Алексея Михайловича. А. Н. Трубецкой принимал участие в русско-польской войне середины XVII в., он же выработал статьи договора о воссоединении Украины с Россией (1654), которые были утверждены царем без изменений. О том, что Алексей Никитич помнил давнюю распрю с братом Юрием Никитичем, свидетельствует тот факт, что он не пожелал завещать свои владения его потомству и, «будучи приглашен в 1672 г. на крестины царевича Петра Алексеевича в качестве его крестного отца, отдал ему Трубецк со всеми землями и угодьями» [Трубецкие 1891, 137]. Когда же А. Н. Трубецкой вел переговоры с матерью Юрия Петровича о воз-

вращении своего внучатого племянника в Россию, он выполнял волю царя и выступал от его имени.

Предположительно Юрий Петрович переселился в Россию в середине XVII в. Служебная карьера его сложилась успешно. Известно, что в 1658 г. он занимал должность чашника за царским столом, а в 1660 г. был пожалован стольником. В Чине бракосочетания царя Алексея Михайловича с Н. К. Нарышкиной 1671 г. он фигурирует в свадебном кортеже: «в поезде столники», среди них — «князь Юрья княж Петров сын Трубецкой» [Др-29, л. 9 об.].

Постепенно возвышаясь, Ю. П. Трубецкой получил в 1671 г. сан боярина, стал нижегородским наместником. Еще через два года, во время очередного обострения русско-турецких отношений, он получил высокий пост: царь назначил его в Киев воеводою [Трубецкие 1891, 143—144]. Эта должность имела военно-политический характер. Киевский воевода являлся фактически главнокомандующим всеми русскими войсками на Украине и был обязан руководить борьбой с внешними врагами России на южнорусских границах — с Речью Посполитой и Оттоманской Портой [Щербина 1892, 1]. Свои обязанности Ю. П. Трубецкой исполнял исправно, заботился о вооружении войск, укреплении Киева. При нем были построены мощные оборонительные сооружения, превратившие Киев в конце 1670-х гг. в первоклассную крепость⁶⁴.

По-видимому, Ю. П. Трубецкой был именно таким воеводой, какой был нужен русскому царю. За верную службу престолу он снискал себе такое же доверие, каким пользовался его дед-дипломат Алексей Никитич Трубецкой. Высокое положение при дворе Ю. П. Трубецкой сохранил и после смерти Алексея Михайловича: при коронации на царствование Федора Алексеевича он «исполнял важную обязанность, ему поручен был скипетр, и он стоял рядом с царем по правую руку» [Трубецкие 1891, 144]. В 1677 г. Ю. П. Трубецкой возглавлял Иноземский приказ (существовал с 1624 по 1680 гг.) [Лаптева 1994, 114].

⁶⁴ Сохранился любопытный факт, что повелением Ю. П. Трубецкого была отлита такая большая и тяжелая пушка, что в Киеве не нашлось подходящих весов, чтобы ее взвесить: «У приказной избы пицаль мѣдная, мѣроу 4 аршина; а сколько пуд, того невѣдомо, для того что в Киевѣ таких терезей нет и привѣсить было не на чем». На пушке надпись: «Повелѣнием великого государя царя и великого князя Алексѣя Михайловича, всея Великия и Малыя и Бѣлыя России самодержца при бытии в Киевѣ боярина и воеводы Киевского и наместника нижегородского князя Юрья Петровича Трубецкого, вылита пушка сия в Киевѣ лѣта 7183 (= 1677) мес. генваря в 30 день» [ДАИ 1859, 168].

До таких высот поднялся покинувший Польшу ради России князь Юрий Петрович Трубецкой⁶⁵. Приведенные сведения из его жизни позволяют глубже осмыслить комплекс обстоятельств, повлиявших на создание театрального действия: это и особое доверие к нему царя, и желание Ю. П. Трубецкого соответствовать его художественным увлечениям, и польская образованность князя, и культурная среда, в которой он оказался на Украине.

Издание программы пьесы относится к периоду воеводства Ю. П. Трубецкого в Киеве. Он прибыл туда 13 февраля 1673 г. [Соловьев 1961, 453]. В том же году на Украине ожидался приезд царя. Обеспокоенный тем, что в 1672 г. турки под начальством самого султана Мехмеда IV взяли город «Каменец-Подольский — оплот Польши с юга, подобного которому не имела Россия» [Соловьев 1961, 449], и замыслами турецкого султана весной 1673 г. идти на Киев, Алексей Михайлович не только назначил в Киев нового воеводу, но и «объявил о своем намерении выступить лично к Путивлю со всеми силами..., для чего в Путивле велено строить царский дворец» [Соловьев 1961, 450]. Дата 1673 г. имеется и в записи на последнем чистом листе рукописи с текстом пьесы: «дѣялося в лѣто 1673 года».

Сопоставление этих фактов ведет нас к следующему выводу. Ю. П. Трубецкой, готовясь к встрече царя, в благодарность за оказанные ему царские милости и желая выразить верноподданнические чувства, а также, возможно, стремясь отличиться особым образом, решает устроить в честь приезда монарха театральное представление.

Задумывая спектакль, Ю. П. Трубецкой мог учитывать, что царь любил приветственные речи и стихотворения. Прецедент литературной встречи царя уже был. Когда в 1656 г. во время русско-шведской войны Алексей Михайлович двинулся в поход на Запад и стал приближаться к Полоцку, «монашествующие учителя-поэты игумен Игнатий Иевлевич, Филофей Утчицкий и Симеон (Полоцкий. — Л. С.) сочинили и устроили силами своих воспитанников-«отроков» 5 июля 1656 г. приветственную декламацию: “Метры на пришествие во град отчистый Полоцк благочестивого... царя и великого князя Алексея Михайловича, всея Великия и Малыя и Белья России самодержцы”» [Робинсон 1973, 299]. В ней полоцкие авторы отличились тем, что прославляли царя в новом для русской литературы и «москвитян» виде литературного творчества — виршевой поэзии. Поэтическое приветствие очень понравилось царю, и Алексей Михайлович щедро вознаграждал полоцкий Богоявленский монастырь.

⁶⁵ Ю. П. Трубецкой скончался 12 июля 1679 г. и похоронен в Троице-Сергиевой Лавре [Трубецкие 1891, 144].

Ю. П. Трубецкой же решает включить в церемониал торжественной встречи царя еще более сложный вид искусства: представление стихотворной пьесы — новое и модное явление в русской культуре 1670-х гг., к тому же учрежденное по воле самого Алексея Михайловича.

Ю. П. Трубецкой мог иметь в виду и чрезвычайно благоприятную реакцию царя на постановку первой пьесы русского театра «Артаксерксово действо», состоявшуюся 17 октября 1672 г. Кроме царя, на спектакле присутствовала высшая знать, вельможи. В соответствии с придворным церемониалом бояре стояли во время действия на сцене [Робинсон 1974, 124], среди них должен был быть и боярин Ю. П. Трубецкой. Как сановное лицо, он обязан был участвовать в столь важной церемонии, тем более, что находился в то время в Москве. «Артаксерксово действо» понравилось царю по многим причинам, в частности и потому, что эта пьеса была связана с биографическими обстоятельствами жизни Алексея Михайловича и тем самым аллегорически посвящалась ему.

Отличиться и произвести более сильное впечатление на царя можно было, лишь устроив спектакль еще лучше и уже непосредственно посвятить его царю. И Ю. П. Трубецкой заказывает пьесу под заглавием, которое должно было вызвать лестную для царя ассоциацию, — «Алексей человек Божий».

Не исключено, что в выборе сюжета сказала польская образованность Ю. П. Трубецкого, его знакомство с иезуитским школьным театром, в репертуаре которого тема Алексея человека Божия была одной из излюбленных. В разных драматургических обработках легенда обошла подмостки всех средневековых западноевропейских школьных театров⁶⁶. Несколько раз спектакли об Алексее ставились и на польской сцене. От первой половины XVII в. дошли свидетельства о двух постановках пьесы «Алексей человек Божий» в Польше, но это не означает, что других ее представлений не было. Так, 6 ноября 1600 г. в Пултуске ставилась комедия о святом Алексее на день епископа Полоцкого Войчеха Барановского. Из истории коллегий известно, что 22 июля 1602 г. в Познани была дана драма «Святой Алексей» в день Марии Магдалины [Оконь 1970, 358, 369]. Следует отметить, что в школьном иезуитском театре пьеса об Алексее человеке Божиим имела исключительно религиозно-

⁶⁶ В. Резанов опубликовал найденные им в мюнхенской Staats-Bibliothek три печатные программы (Констанц, 1630; Грац, 1639; Фрайбург, 1642) — иезуитские обработки драмы «Алексей человек Божий» [Резанов 1910, 261]. По наблюдениям В. П. Адриановой-Перетц, реминисценции из этих иезуитских драм имеются и в украинской пьесе «Алексей человек Божий» (см.: [Адрианова-Перетц 1917, 196—203]).

правоучительное значение, что подчеркивалось приурочением ее к дням памяти духовных лиц и святых.

Киевская культурная и литературная среда была благодатной почвой для реализации замыслов Ю. П. Трубецкого, где встретились польская образованность князя-воеводы и традиции украинского школьного театра, воспринятые из польского иезуитского театра.

Пьеса «Алексей человек Божий» была поставлена в Киево-Могилянской коллегии, как достоверно известно из программы, «в знамение вѣрнаго подданства чрез шляхетную молодь студентскую в коллегиум Киево-Могилянском на публичном диалогу...». Почти ежегодно студентами коллегии давались театральные представления, начиная со второй половины XVII в. и до середины XVIII в., когда ректор Самуил Миславский запретил такие постановки. По-видимому, в стенах той же Киево-Могилянской коллегии была и написана драма. Системой обучения, заимствованной из западноевропейских учебных заведений, и прежде всего — польских, предполагалось развивать у учащихся навыки литературной работы. Написание драм входило и в обязанности преподавателей. Возможно, пьеса «Алексей человек Божий» была сочинена известным нам преподавателем риторики и пиитики.

Идя навстречу пожеланиям Ю. П. Трубецкого, Киево-Могилянская коллегия имела и собственные причины для участия в спектакле. Ей открывалась не только возможность продемонстрировать перед монархом литературные и театральные успехи, но представлялся особый случай засвидетельствовать свое верноподданническое отношение к монарху, выразить Алексею Михайловичу благодарность за его покровительство, которым она пользовалась в период тревожного политического состояния Украины в 50—60-х гг. Тогда во время войн казаков с поляками разгромам и опустошениям не раз подвергался Киев и Киево-Могилянская коллегия. Для восстановления своей деятельности она обращалась к царю с просьбами о пособиях [Петров 1895, 26, 122]. Согласие участвовать в спектакле имело, возможно, практический интерес. Известно, как щедро платил своим прославителям царь. Удачное представление могло принести новые награды и милости.

Когда же состоялось представление пьесы? Исследователи драмы «Алексей человек Божий», опираясь на запись в рукописи пьесы «дѣялося в лѣто 1673», считают, что пьеса была представлена в 1673 г. Других данных о постановке 1673 г. нет. Если иметь в виду, что акт об Алексее человеке Божиим готовился для ожидавшегося в 1673 г. на Украине царя, а он тогда не приехал, то, вероятнее всего, запись «дѣялося в лѣто 1673» можно понимать и как указание на год создания пьесы, и как упоминание о спектакле, состоявшемся в отсутствие государя.

Совершенно очевидно, что организатору всего театрального мероприятия князю Трубецкому, как и исполнителям пьесы, хотелось, чтобы его труд стал известен высокому адресату. Повод для исполнения этого желания представился очень скоро — это именины Алексея Михайловича 17 марта 1674 г. Уже 22 февраля печатается программа спектакля, где прямо указывается на событие, к которому приурочено представление: в 7-й сцене Алексей человек Божий возвещает о своем блаженстве, которое и «пресвѣтлому и великому государу царю нашему *имениннику* в небѣ быти обѣщает». Отсюда следует, что и драма, и программа попадают в разряд *тезоименного приветствия*.

Латинским термином «программа» было принято обозначать сокращенное изложение пьесы по актам и явлениям, получившее распространение в европейских иезуитских коллегиях с конца XVI в. В русской театральной терминологии для краткого пересказа драматургического произведения существовали и другие названия: «перечень» пьесы, «синопсис» (обозрение, обзор).

Театральная программа «Алексей человек Божий» — самая ранняя из известных в киевской школьной драматургии. С одной стороны, она является отражением и продолжением европейской традиции составления сценариев и либретто к спектаклям, которая стала известна на Украине в XVII в. через польское литературное посредство. С другой, — эта программа открывает собой такую традицию в русской литературе. В начале XVIII в. программы к пьесам стали составляться в Москве в Славяно-греко-латинской академии. Особенно развился этот вид литературно-театральных текстов в 30-е гг. XVIII в., от этого времени сохранился редчайший сборник сценариев к итальянским пьесам, поставленным при дворе Анны Иоанновны [Перетц 1917]. В XVIII в. программы стали необходимой частью театрально-праздничных церемоний.

Хотя в Киево-Могилянской коллегии спектакли и обставлялись пышно, программы печатались только к особо важным и торжественным случаям. Из украинских программ можно еще отметить лишь одну — к драме «Благоутробие Марка Аврелия Антония кесара римскаго». Полный текст драмы вместе с программой к ней и панегирическими кантами был напечатан отдельной книгой в 1745 г. во Львове. Это издание «увеличивало» торжественное театральное представление, данное «чрез учащихся в Киевской академии юнош» в 1744 г. — по случаю прибытия в Киев императрицы Елизаветы Петровны.

Программа сохраняла память о театральном представлении, что было особенно важно в период, когда еще не существовало практики многократного показа («проката») спектаклей; она сохраняла память и о са-

мом тексте пьесы. В кратком виде программа вводила пьесу в литературу. Эти общекультурные задачи выполняла и программа к пьесе «Алексей человек Божий», что сближает ее с европейскими театральными программами. Однако она имеет и одно весьма существенное отличие. «Назначением раздававшихся публике программ иезуитских спектаклей было облегчить зрителям понимание исполнявшейся перед ними на латинском языке драмы, — отсюда обычай двойного текста в программах: латинского и на народном языке или даже только на народном языке» [Резанов 1908, 47]⁶⁷. Для киевской школьной драматургии такой проблемы не было: язык пьесы, ее исполнителей и зрителей был их общим языком. Издана же программа к пьесе «Алексей человек Божий» была с целью зарегистрировать спектакль, устроенный в честь царя Алексея Михайловича, и довести этот факт до монаршей особы. Поэтому текст либретто напечатали отдельной брошюрой. Тираж ее неизвестен, но вряд ли он был большим⁶⁸ (в настоящее время известно два экземпляра, см. «Приложение 3»).

Заказ Ю. П. Трубецкого на печатание программы к пьесе «Алексей человек Божий» выполнила типография Киево-Печерской Лавры, что отмечено в выходных сведениях книжицы. С типографской точки зрения текст напечатан хорошо, сопровождается редкой гравюрой: Алексей человек Божий ступает во след Христу, оба несут кресты, матчи которых изображены в зеркальном отражении и образуют еще один крест или инициал «X». Перед нами — барочная гравюра с представленной в ней системой соотношений. Печатники использовали графический способ, чтобы засвидетельствовать почтительное отношение к монарху: в царском титуле крупным шрифтом выделены слова «самодержцу», «православному монарху» и имя царя — «Алексию Михайловичу».

Программа появилась в чрезвычайно благоприятный период деятельности Киево-Печерской типографии, когда во главе ее стоял архимандрит Иннокентий Гизель (1656—1683). Согласие И. Гизеля издать программу к пьесе «Алексей человек Божий» было выражением и его общественно-политической позиции. После того, как новый воевода — Ю. П. Трубецкой — вступил с войском в Киев, И. Гизель писал царю:

⁶⁷ Сходная ситуация наблюдается в России в XVIII в., когда при дворе Анны Иоанновны разыгрывались итальянские комедии. Императрица не понимала по-итальянски, поэтому для нее составлялись либретто на немецком языке, на русский язык их переводил В. К. Тредиаковский.

⁶⁸ В Москве, например, в начале XVIII в. программы к пьесам школьных театров печатались тиражом в 100—200 экземпляров. До нашего времени они дошли в единичных экземплярах.

«Превеликая царского величества милость, что изволил свою отчину, преславный град Киев, охранить, этому мы рады...» [Соловьев 1961, 456]. Как руководитель типографии, И. Гизель заботился о дальнейшем ее процветании, а участие в мероприятии в царскую честь вселяло надежды на высокое покровительство. Киево-Печерская типография и раньше пользовалась особым расположением царя. Ее издания производили в Москве благоприятное впечатление грамотностью печати, хорошим внешним видом, богатством оформления. Некоторые из книг специально предназначались для поднесения Алексею Михайловичу и ему посвящались; к ним, например, относятся такие, как «Меч духовный» (1666) Лазаря Барановича, «Мир с Богом человеку» (1669) Иннокентия Гизеля, «Мессия правдивый» (1669) Иоанникия Галатовского и др. В ответ на эти подношения царь даровал Киево-Печерской Лавре, владелице типографии, разные имущественные права: давал пособия на сооружение новой звонницы в Лавре, авторам, подносившим книги, оказывал знаки внимания и милости. Киевлян, продававших в Москве книги, царь особым указом освободил от уплаты пошлины. От Алексея Михайловича Киево-Печерской типографии поступали заказы на печатание крупных изданий [Титов 1918]. Таким образом, как и у Киево-Могилянской коллегии, у И. Гизеля и его типографии имелись причины, побуждившие откликнуться на просьбу Ю. П. Трубецкого.

Итак, в подготовке спектакля и издании к нему театральной программы приняли участие Киево-Могилянская коллегия и Киево-Печерская типография — под руководством князя Трубецкого. За этим творческим содружеством стояли вполне определенные обстоятельства из политической жизни России XVII в. и личных взаимоотношений царя с организаторами панегирического действия. Театральное представление выросло на пересечении нескольких культурных традиций: польской, украинской, русской.

Автор драмы положил в основу своей стихотворной обработки легенды о святом Алексее польский источник, явственно проступающий в языке пьесы, насыщенном полонизмами. Либретто же написано на церковнославянском языке с вкраплениями украинизмов. Языковая адаптация направлена, по-видимому, на то, чтобы сделать текст программы понятным главному читателю, в дар которому она предназначалась, — царю Алексею Михайловичу.

Той же задаче отвечала и театральная терминология, использованная составителем программы. Украинско-польские названия, обозначающие деление пьесы на действия и сцены, заменены терминами, распространенными в европейском театре: вместо «деяние» — «акт», вместо

«видок» — «сцена», вместо «навершение речи» — «эпилог». Но поскольку театральные термины иностранного происхождения были новшеством в русском языковом и литературном обиходе, составитель программы последовательно их перевел, отсюда в его тексте двойная терминология: «Акт, или Часть», «Сцена, или Исхождение», «Пролиог, или Предословник», «Эпилиог, или Скончитель», «Интермедиум, или Смех». Наличие в программе украинизмов (фонетических, морфологических, синтаксических) свидетельствует, что над ее составлением работал украинец.

В программе устранена синонимичность понятий: в пьесе Фортуна именуется также Счастьем, Нищета Убогая — Убозством, Добродетель называется то по-польски Цнота, то по-латыни Виртус. Программа сохраняет только по одному обозначению: Фортуна, Убозство, Добродетель. Автор пьесы и составитель программы объединили образы античной мифологии с чисто христианским символическим образом «пространного», «широкого» или «узкого» пути. Соблазняя Алексея, Юнона, как сказано в программе, «постилает путь пространный до мирских утѣх». И Алексей, прельщенный обещанной ему роскошью жизни, собирается уже пойти «пространным путем». Однако явившиеся на сцену Добродетель с Убозством истолковывают Алексею значение «широкого» пути — это дорога в ад — и наставляют его избрать «узкий путь», ведущий на небо. Оказавшись на распутье, Алексей не без колебаний «узким путем во вся дни жития своего ити обѣщается». Мотив искушения героя с использованием евангельской символики служит завязкой действия и одновременно исполняет роль назидательного поучения зрителю, поэтому составитель программы остановился на эпизоде искушения Алексея подробнее, чем на остальных.

Пересказ пьесы подчинен фиксации событий в их временной последовательности. Оставляя в стороне элементы, оформляющие события в сюжет, программа передает фабулу произведения. Пересказ содержания драмы перемежается с театральными ремарками. Как и в пьесе, они дают представление об особенностях театральной постановки. Во второй сцене первого акта должны были символически изображаться адские мучения, которым подвергнется Алексей, если вступит на путь земных радостей: «Ту змий рот раззявит и дым испущает». Либретто сохраняет указание на этот сценический эффект: «Здѣ явится знамение ада, огонь испущающа».

Программа отражает характерное для драмы того времени соединение основного, серьезного действия с вставными комическими сценами — интермедиями. В первой изображается ссора пьяных мужиков на свадьбе Алексея. Как и при изложении самой пьесы, программа переда-

ет только основной смысл сцены: «На браку Алексѣевом простые люди, упившиися, побранятся». Вторая интермедия следует за второй сценой второго акта. Здесь в пьесе просто сказано: «Ту игралище», т. е. интермедия, однако самый текст ее отсутствует. Программа же донесла ее содержание в кратком виде; интермедия не связана с действием драмы и представляет собой сцену из жизни запорожского казачества: «Влох прийдет до Козаков запорозских, которые з влоха козака нарядят».

Драма, представляя основной сюжет легенды об Алексее, выводит в заключительном эпизоде текст пьесы за рамки традиционной литературной и театральной условности и смыкается с конкретной политической ситуацией своего времени. Последняя сцена пьесы — апофеоз пребывающего в блаженстве на небесах среди ангелов Алексея человека Божия, который обращается к царю с приветственной речью. Он обещает не забыть своего «клиента» (как сказано в тексте) — царя Алексея, которому нет равных на земле среди православных монархов. Наблюдая за ним с неба, святой отмечает набожность царя, который, следуя «тѣсной дорогой», спешит в небо, где уже записаны его славные дела и «постнические труды»; щедрыми милостынями царь давно уже «купил» «пре-свѣтлое небо».

Святой Алексей желает царю «долгие лѣта» на земле и уверяет, что царь будет жить вместе с ним в горнем мире. И хотя Бог вводит туда только девственников, брак царя Алексея, как уверяет его святой-тезка, не станет для него препятствием, но вменится ему в добродетель «дѣвства». Святой объясняет этот парадокс тем, что «в державѣ» царя немало обителей, в которых люди живут, подражая ангелам, и, следуя «тѣсным путем», сохраняют девство. Благодаря их молитвам царь Алексей займет свое место перед Богом рядом с ним, Алексеем человеком Божиим. В небе он обретет райскую жизнь, а пока что царю предстоит трудное и великое дело — правая война с Антихристом.

Святой Алексей предстает перед зрителями как ходатай за русского царя перед Богом: он заверяет Алексея Михайловича в том, что будет горячо просить Бога о том, чтобы тот даровал царю победу над врагами, обещает ему также свое поручительство, помощь и поддержку («я при тобѣ стану, яко при православном монарѣ»), наставляет монарха вооружиться крестным знаменем как щитом, подобно тому, как Константин получил через крест помощь от Бога. Эта сцена усиливает идейную значимость пьесы: восхваление царя посредством изображения жизни святого.

В условиях российской действительности, когда на троне был царь с именем святого Алексея, обращение к теме Алексея человека Божия приобрело новое — государственное значение. Сюжет о святом, таким

образом, ставился «по желанию» Ю. П. Трубецкого на службу интересам царского двора, пьеса и программа к ней приобретали светские черты.

Параллелизм между легендарным героем и царем входит в самый замысел драмы и придает ей аллегорический смысл. Как сказано в прологе, на сцене будут представлены славные деяния, благодаря которым легендарный Алексей удостоился чести стать человеком Божиим, и этот старательно исполненный праздничный акт («наш акт працовитый, тылко не вседневный») будет «и на славу пресвѣтлому и благочестивому царю Алексѣю». В прологе зрителю задан угол зрения, под которым ему следует воспринимать увиденное на сцене. Подвижническая жизнь святого должна была восприниматься как идеологическая параллель и комплиментарная аналогия к «благочестивому», «тишайшему» облику царя Алексея Михайловича.

Таким образом, политическая жизнь России XVII в. создала условия для перехода агиографического сюжета в светский панегирический контекст. Метафорическая ассоциация «святой Алексей — тезка-царь» придала теме Алексея человека Божия дополнительный смысл, большую глубину и мифориторическую перспективу. В такой обработке житийной темы Алексея человека Божия в данный период проявилось национальное своеобразие. В древнерусской литературе — до правления царя Алексея Михайловича — эта тема имела исключительно религиозно-нравоучительное значение, так же, как и в западноевропейской культуре. В драматургической обработке легенды об Алексее, появившейся в украинской литературе в XVII в., тема Алексея приближена к реальной жизни, и ее новое, светско-государственное значение выдвинуто на передний план.

Самая ранняя из известных русско-украинских театральных программ — еще одна страница восточнославянской Алексиады. Оценивая ее историко-культурное значение, приводим текст в «Приложении 3».

Новый прилив интереса к образу Алексея человека Божия возникает вместе с рождением у царя Петра Алексеевича сына, нареченного в честь христианского подвижника, а также царя Алексея Михайловича. Царевич родился 18 февраля 1690 г., и уже 19-го «в нощи» [Чуд-302, л. 71]⁶⁹ Карион Истомина, придворный поэт молодого Петра и Нарышкиных, написал поздравление (в четырех частях) «На самое рождество» царевича Алексея Петровича. К этому моменту имя для царского младенца, несомненно, было уже избрано:

⁶⁹ По-видимому, Карион написал приветствие в ночь с 18 на 19 февраля; в рукописи буквенная цифирь ѠІ (19) написана поверх ІІ (18).

В тѣзоименствѣ свята Алексиа
человѣка же Божия возсия,
В память праотца преславнаго царя
князя Алексиа блага государя
Михайловича владуща странами...

На именины годовалого царевича (17 марта 1691) Карион поднес Петру «В память святаго Алексиа человекѣка Божия стихословие в краткости о жизни святаго с желательным приветствием» [Ув-73, л. 111 об. — 113 об.]. Канва жизни святого предельно лаконично обозначена в начальных строках, объясняющих происхождение его прозвания:

Человѣк Божий	от дѣл той назвася
в молитвѣ, постѣ	присно подвизася.
Родителми си	нищ здѣ бысть незнаем,
днесь он владѣет	в небѣ красным раем.
И молит Бога	за вся христианы,
да дарует им	небесныя саны
	[Ув-73, л. 112].

Перед нами не переложение, хотя бы и краткое, всех событий жития и в значительной мере не традиционный портрет святого Алексея, а образ, нарисованный Карионом с использованием излюбленных им натурфилософских идей о целостности природы и тождестве макро- и микрокосмоса. Если у Симеона Полоцкого, писавшего для правящего монарха, Алексей человек Божий выступает как «помощник» царя во всех нуждах и «бранех», как его защитник и хранитель, то Карион Истомин, имея в виду перспективу обучения малолетнего царевича, превращают святого Алексея в про-светителя, философски рассуждающего на тему *мир есть книга*:

Благородством сей Господу служаше,
егда три листа в разумѣ читаше:
Небо — лист первый, слова по нем — звѣзды,
солнце и луна имут своя гнѣзды.
Солнце точкою, луна запятою,
день и ночь делят по своему строю.
Поясов небес дванадесят строки,
разумному в тѣх утѣшны оброки.
Вторый лист есть земля и на ней вся вещи,
преклады моря во юдоль протещи.
Яко писмена, страны, царства, грады,
точкою вѣра права во отрады...
Третш лист — человекѣк малый мир зовеся,
вещь боготворна в нем зрѣнно сомкнеся.

По тѣлу земли, по душе небесный,
 славою вѣнчан, к Богу зритель десный.

Карион объединил задачи панегирика и обучения, просвещения. Он развил присутствующий в житии традиционный агиографический мотив о прилежании святого Алексея к учению, о том, как «в мало время» он научился всей церковной «грамматицѣ» и «бысть мудрейший». Под пером поэта «поклонник умный» превратился в выразителя книжной мудрости.

В изложение вплетается мотив тезоименитства: святому Алексею, чью память отмечает «днесь» Церковь, соименен «господарь царевичь, великий князь Алексей Петровичь». Следующие далее стихи звучат как славословие царскому семейству — отцу царевича: «Царь наш веселится / Петр Алексеевич о сынѣ свѣтлится / Великий он князь России обладатель, / сына своего в любви обиматель»; матери: «Мати царица велика княгиня / сына пѣствует рукама окиня»; и бабушке: «Блага прамати бабушка царица / не насмотрится в сладости его лица». Карион не забыл и своего земного патрона, включив в хор приветствующих патриарха Адриана:

И крайний пастырь господин святѣйший
 Адриан блажен патриарх добрѣйший
 Со всѣм собором молбы сотворяет,
 царстѣй свѣтлости всѣх блаженств желает,
 Царевичу же Алексею младу
 Петровичю жить царству во отраду.

Как и всякое тезоименное приветствие, «Стихословие» завершается традиционным обращением к святому с просьбой хранить царскую семью в благоденствии:

Алексий святыи днесь ты на небеси
 молитвы о всѣх в ползѣ твоя неси
 И царевичю быти бы возрастну,
 много лѣт жити всякому безстрастну,
 Царю, царице возимѣти чада
 в наслѣдство здѣшня и небесна града.

Добиваясь благосклонности царицы Натальи Кирилловны, с тем чтобы стать воспитателем ее царственного внука — Алексея Петровича, Карион заблаговременно поднес ей в 1692 г. рукописный лицевой «Букварь»⁷⁰ по случаю именин царевича, которому исполнилось всего лишь два года.

⁷⁰ Беловой список с посвящением Н. К. Нарышкиной [Ув-73, л. 1—26].

К очередным именинам Алексея Петровича⁷¹ он приурочил книгу «Рай умный» (1693)⁷². В посвящении царю Петру Алексеевичу автор прямо заявил, что включил в нее популярное Житие, ибо «святому Алексею челоуѣку Божию... тезоименит сын вашего величества благороднѣйший великий государь царевичь и великий князь Алексей Петровичь в рождении своем тѣм и в тое число именовася». В сохранившемся беловом списке текст Жития (в переводе Арсения Грека) написан рукой самого Кариона, рукопись-автограф украшена миниатюрами [Ув-171], или, как говорится в посвящении, Житие Алексея «изобразися личнѣ нынѣ в лучшее созерцание», «святаго Алексея челоуѣка Божия личное дѣйство, изображенное с словом жития его» [Ув-73, л. 144, 145].

Текст Жития предваряется эмблематической композицией, основанной на принципе символической аллегоризации, связывающим агиографический план с реалиями современной жизни. На миниатюре изображен райский сад, или, как гласит надпись: «Рай прекрасный, всѣм безстрастный, / Радость многа зрѣти Бога». Кроме главных фигур, расположившихся на облаках, — Христа, Богородицы, Иоанна Предтечи и архангелов Михаила и Гавриила, — среди обитателей рая апостол Петр, преподобная Евдокия, святая Наталья и Александр Невский — патроны членов царской семьи (включая умершего годом ранее поднесения кни-

⁷¹ Вызывает удивление замечание А. П. Богданова, касающегося констатации в нашей работе того очевидного факта, что «Рай умный» был предназначен «для юного царевича» [Сазонова 1993, 143]. Исследователь относит его к категории «ложных утверждений» [Богданов 2005, 224], утверждая, со своей стороны, что «Книга “Рай умный” имела иного адресата — царя Петра I» [Богданов 2005, 227]. Следует обратить внимание на то, что сохранилась собственноручная запись Кариона Истомина: «Государю царевичу Алексею Петровичу: Книга Рай, в десь, с Житием челоуѣка Божия Алексея» [Чуд-300, л. 325]. Возможно, А. П. Богданову данное свидетельство осталось неизвестным. Кроме того, историк намеренно путает два различных понятия: *предназначение* для кого-либо и *адресата*, т. е. кому передавался труд. Напомним, что «Букварь» Кариона Истомина 1682 г. был адресован Наталье Кирилловне Нарышкиной (см. рукопись с посвящением ей [Ув-73]), но *предназначался* все-таки ее внуку — царевичу Алексею.

⁷² Подносной экземпляр не сохранился. Произведения, входившие в состав книги, находятся, как установил Ю. А. Грибов, в двух рукописях, ранее составлявших единое целое: рукопись [Ув-171] с Житием святого Алексея в автографе Кариона является частью рукописи [Ув-73], где имеется титульный лист с датой — 17 марта 1693 г., посвящение царю, поэма о рае и стихотворное поучение царевичу Алексею Петровичу. Как следует из посвящения, сборник «Рай умный» включал также Беседу Василия Великого о рае и «Слово о душе» Григория Нисского в переводе Евфимия Чудовского, эти разделы не дошли (см. подробнее: [Грибов 1992, 86—97]).

ги «Рай умный» царевича Александра Петровича), а именно — отца, матери, бабушки и брата царевича Алексея. Ангелы несут Алексея человека Божия, чтобы он присоединился к группе патронов царской семьи, те в свою очередь обращены в сторону святого и приветствуют его как покровителя наследника. Один из ангелов держит над головой святого такой же венец, как у Иоанна Предтечи и Богородицы. Эту сцену комментируют начальные строки Жития: «Царь Христос свыше стоит, видя прилѣжаніе подвижников. Святіи аггели держат вѣнцы и почести многоцѣнныя воздати оным, елицы законно подвизаются и побѣдят мужественнѣ супостата и гордаго демона» [Ув-171, л. 2]. На соотносительность небесного плана и земного указывает и подпись под миниатюрой:

Святый Алексій в раю пребывает
Бога и святыхъ сладцѣ созерцает.
Святіи помощь творятъ царску роду,
да вездѣ благу приимутъ свободу
[Ув-171, л. 1 об.].

Идея тезоименного приветствия переходит в книге «Рай умный» и в небольшую поэму (124 стиха)⁷³ с описанием «прекрасного рая», которого своей подвижнической жизнью удостоился Алексей человек Божий. Несколько строк занимает краткий пересказ отдельных эпизодов его жизни:

Живя в тѣлеси просящымъ цѣлбы В дому богатомъ яди, питія Не знаѣ отецъ ни супружница Нищ у вратъ в хижѣ богатства, чести Сохранѣ чистоту возможе злобу Умершъ познася тѣло святое Плач, рыдание жена и люди Паки наступи отъ мощей святыхъ	терпѣніемъ чуден давати нетруден. отца пребываше зѣло скуденъ быше. и мати любезна, по немъ всегда слезна. родителей зряше жены не внимаше. в незнанствѣ до смерти, всю вражю стерти. уже бездыханно, бысть благоуханно. родителей многихъ, в скорби и убогии. превелика радость, врачевство всѣмъ в сладость.
---	---

⁷³ Поэма имеет стихотворное заглавие: «При сем о святѣмъ раи счинение / здѣ человекомъ во утѣшение, / В небо текущимъ трапеза готова / званымъ, избраннымъ отъ Божия слова» [Ув-73, л. 146].

Поэт расточает похвалы святому, чтобы обратиться к основной теме своего тезоименного приветствия — поздравлению и прославлению наследника престола:

Молися, святе, царевичу быть Да в царствѣ Росскомъ бабушку, отца Даждь, Боже, даждь в мудрости, правдѣ	о тезоименномъ, в здравии крѣпленномъ. изрядство посѣетъ, мать в чести имѣетъ. ему возрастати, присно успѣвати [Ув-73, л. 147—147 об.; Чуд-302, л. 255].
---	--

В «Букварь», изданный в 1696 г., «в седьмое лето возраста» царевича Алексея, «повелением» его отца Петра I и «благословением» патриарха Адриана⁷⁴, Карион включил приветствие «В день святого Алексия человека Божия» (л. 66—68 об), написанное еще в 1691 г., когда наследнику исполнился один год. По-видимому, автор считал его подходящим к случаю. Напомним, что именно в этом тексте Алексей человек Божий преподает урок об устройстве мироздания.

Бесконечно варьируя мотив тезоименитства царевича и святого, Карион находит все новые формы ее поэтического выражения. «Сверхдлинными» строками, с двумя парами внутренних рифм, делящих каждый стих на четыре части, он пишет «Святому человекѣ Божію Алексію молитвенный глас»:

Алексій святый в блаженствахъ цвѣтѣ нынѣ ты в раи в небесномъ краи
Поеши Бога онъ сладость многа молися о насъ слышать его гласъ
Любезный в ползѣ в радости долзѣ человекѣ Божій в святости гожий
Алексій ясный в мудрости гласный тезоименна благовременна
Юна Алексія держитъ и Россія царевича блага князя намъ предрага
Храни воспитай во мудростный край много лѣтъ жити Богу служити
И родителемъ в любви зрителемъ всмогай молитву Христу в гоститву
[Чуд-302, л. 128 об.].

Подтверждением приоритета и актуальности темы святого Алексея служит написанная в те же годы Софронием Лихудом «Риторика», предназначенная для преподавания в Славяно-греко-латинской академии

⁷⁴ Букварь, предназначенный для царевича и придворного круга, был издан Печатным двором тиражом в 20 экземпляров, из которых в настоящее время известно два (в собраниях РГБ, РНБ). В РГБ имеется корректурный экземпляр этого «Букваря» с прилетенным к нему автографом стихов и поучений, текст которых вошел в учебник.

и переведенная Козьмой Афоноверским с греческого языка на церковнославянский в 1698 г. Имеющаяся в ее составе «Похвала Алексия человека Божия, обрученную свою оставившаго» (в парадном экземпляре [Ув-98, л. 142—145]⁷⁵) служила образцом излагаемой риторической теории о принципах создания похвального слова, которое должно иметь семичастную структуру, отвечающую на вопросы «кто, что, где, чем, вскую, како и когда» («Коегождо дела похвала»), — «Сия вся яснее покажутся во образѣ здѣ нынѣ предложенном». Примечательно, что из упомянутых святых (Алексей человек Божий, Николай угодник, Афанасий, Владимир) автор сделал предметом панегирического прославления именно фигуру святого Алексея.

В первой части похвалы, содержащей аргументы «от имени», С. Лихуд привел следующее этимологическое толкование имени *Алексей*: «Сие имя сего блаженнаго Алексий производится от глагола еллинскаго языка ἀλέξω, еже знаменует *влекуся* или *удаляюся*», что означает «отгнати всякую вещь, могущую отвлекати и удаляти от божественнаго благочестия». Святой Алексей «отвлече воистинну и мужественно отгна от себе величайшее и крѣпчайшее жжения любовь прекраснѣйшия и прелюбезнѣйшия его обрученицы. Сие имя никто же от христиан, нами знаемых, прежде его прия, ниже показася достоин сему быти, понеже кто дерзне поне начати, еже сей соверши?» [Ув-98, л. 142—142 об.]. Греческий глагол ἀλέξω имеет несколько значений (*отгонять прочь, охранять, оборонять, защищать*); каждый из авторов, пишущих о святом Алексее, реализует в своем тексте одно из них — в соответствии со своим замыслом. Приведенная С. Лихудом этимология актуализирует ключевой мотив жития — целомудрие героя, введенный в заглавие похвального слова.

Можно вспомнить также, что в церкви Покрова в Филях, построенной Л. К. Нарышкиным, братом царицы Натальи Кирилловны, находились иконы святых, соименных членам царской семьи, в том числе — «Иоанн Предтеча и Алексей человек Божий» кисти придворного иконописца Карпа Золотарева.

Статус святого Алексея продолжал оставаться в России столь высоким, что, когда царский стольник Петр Толстой (1645—1729) в период своего продолжительного путешествия по Европе прибыл в 1698 г. в Рим, он счел своим долгом посетить в первую очередь места, связанные с апостолами Петром и Павлом и с Алексеем человеком Божиим. Не дождавись сопровождения, он нанял карету и поехал в дом отца Алек-

⁷⁵ Опубликована «Похвала» по другому списку [Сменцовский 1899, Прил., с. II—VI].

сея — Евфимиана, на месте которого теперь располагался монастырь, а «под олтарем в том костеле лежат мощи святаго Алексея». П. Толстой подробно описал, как «вышед ис-под олтаря в верхний костел, пришел к одному колодезю... ис котораго пил воду святой Алексей человек Божий во время нищеты своей, как жил за нищего Христа ради, в дому отца своего Флавияна. Ис того колодезя и я сподобился пить воду». Путешественник удостоился также чести получить драгоценную реликвию: «...блиско того колодезя стоит лесница — та, под которою святой Алексей в дому отца своего жил и трудился Христа ради... От тое лесницы законники того монастыря, отрезав малую часть дерева, дали мне за святыню. Блиско той лесницы в стене того костела стоит образ святаго Алексея человека Божия, вырезан из дерева с самого ево святаго лица и подобия» [Толстой 1992, 191—192].

Наличие в царской семье наследника с именем Алексей побуждало Стефана Яворского, одного из высших лиц в церковной иерархии, посвящать его небесному патрону проповеди, предназначавшиеся для произнесения в храме в день тезоименитства царевича. Известно несколько таких слов Яворского — от 1700 г., 1702 г., 1703 г. (повторно произнесено в 1704 г.)⁷⁶, 1712 г.; каждое исходит, как это свойственно данному жанру, из той или иной евангельской темы, которая разрабатывается с привлечением примеров из жизни святого Алексея.

Наиболее знаменита проповедь «О соблюдении заповедей Божиих», произнесенная Стефаном Яворским 17 марта 1712 г. в Успенском соборе московского Кремля. Исполненное обличительного пафоса слово, направленное против пороков общества и содержащее политически актуальные темы и тезисы, приводит в качестве идеального образца фигуру «угодника Божия» Алексея — исполнителя Христовых заповедей. В характерной для барочной проповеди манере перечисления, нанизывания однородных членов предложения нарисован обобщенный портрет святого: «Не толко первое иго заповѣдей, но и второе иго совѣтов Христовых понесл еси, егда оставивши мир и вся красная мира оставивши, дом сенаторский, родителей, благородие, богатство, славу, честь, злато, среброкамение, отчины, села, деревни и всякая помысленная угодия, тесным и прискорбным путем Христу послѣдовал еси в терпѣнии, во убожестве, в чистоте, в воздержании, в алчбѣ, в жажде, в наготѣ и в протчих добродѣтелях мздовоздожня небесного достойных».

⁷⁶ Эти проповеди «сохранились в единственной черновой рукописи самого митрополита в виде отдельных тетрадей, которыми он, возможно, пользовался при произнесении их в храме» [Адрианова-Перетц 1917, 214].

Слово завершается молитвой к святому Алексею исходатайствовать «нам» благодать у Бога. Особо проповедник просит: «Не забуди и тезоименника твоего, ни асобинного заповѣдей Божиих хранителя и твоего преисправного послѣдователя». Примечательно, что Стефан не произнес очевидное для всех имя царевича, но Петр пометил на полях рукописи⁷⁷: «Алезеи» [Живов, 2004, 281, прим. 118]. Яворский проводит параллель между святым и царевичем, и, сравнивая несравнимое, что характерно для барочной проповеднической манеры, находит общие моменты в их судьбе. Обращаясь к святому Алексею, он говорит: «Ты оставил еси дом свой, он такожде по чюжим домам скитаецца⁷⁸, ты удалился еси от родителей, он такожде, ты лишен от рабов слуг и поданных друзей сродников знаемых, он такожде. Ты человек Божий, он такожде истинный раб Христов». Проповедник темпераментно возглашает: «Молим убо, святче Божии, покрий своего тезоименника нашу едину надежду, покрий его в крове крыл твоих, яко любимого своего птенца, яко зѣницу от всякого зла соблюди невредимо» (цит. по: [Живов 2004, 266—281]).

Посвящение царевичу Алексею Петровичу имеет книга украинского поэта Иоанна Максимовича «Алфавит, рифмами сложенный» (1705), где под буквой 'живете' помещено Житие Алексея человека Божия, отличающееся особой пространностью. В книге «Царский путь Креста Господня» (Чернигов, 1709), прославляющей Полтавскую викторию Петра, Иоанн Максимович называет царевича Алексея в заключительных стихах «Божиим человеком»: «Буди с ним многолѣтен сын, Божий человек, / Прославится со отцем он нынѣ и во вѣк».

Известен гравированный лист с текстом «Акафиста Алексею человеку Божию», посвященный царевичу Алексею Петровичу и поднесенный ему в 1714 г. мастером Григорием Тепчегорским. Одно из 26 изображений, завершающее общую композицию, представляет Петра и коленопреклоненного царевича Алексея, сложившего к ногам отца свою корону, державу, шпагу и ключи. Знаменательно, что, когда в 1735 г. Иван Любецкий копировал работу Г. Тепчегорского, он не включил в свой гравированный лист это самое «любопытное изображение» оригинала [Ровинский 1881, кн. 3, 687; кн. 5, 30].

Итак, широко распространенное и популярное у многих народов Житие Алексея человека Божия обрело в русской литературе второй по-

⁷⁷ Текст проповеди был представлен царю после того, как на следующий день после ее произнесения сенаторы обвинили Яворского во вторжении в сферу политики и призыве к бунту [Живов 2004, 267].

⁷⁸ К моменту произнесения проповеди царевич Алексей Петрович уже несколько лет находился вне России.

ловины XVII — первых десятилетий XVIII в. новый контекст, стимулировавший появление новых произведений на тему святого Алексея в разных жанрах и в разных видах искусства⁷⁹.

Политико-идеологические обстоятельства, а также эстетика барокко со свойственным ей принципом отражения и символической аллегоризации привели к обогащению древней легенды новым художественным смыслом. В культуре восточнославянского барокко образ Алексея человека Божия вошел в арсенал риторических средств придворного искусства. В произведениях, ему посвященных, в явном или скрытом виде присутствует композиционная схема параллели: святой Алексей — царь (или царевич), которая явно подчеркивает введенное между двумя фигурами соотношение, имеющее одновременно сравнительный и символическо-аллегорический характер. Комплиментарная параллель не только украшает образ царя Алексея Михайловича, но и перестраивает изнутри образ самого святого: Алексей человек Божий начинает выполнять функции, ранее ему несвойственные, и приобретает черты, отсутствовавшие в его изначальном облике. Легендарный герой становится могучим средством панегирического прославления.

С трагической кончиной царевича Алексея Петровича культ Алексея утратил государственную актуальность. Однако легенда и Житие продолжали пользоваться неизменной симпатией книжников и читателей, они жили активной жизнью вплоть до конца XVIII в., подвергаясь литературным обработкам, влияя на памятники оригинальной литературы. Карпато-русская обработка Жития середины XVIII в. представляет интерес как характерный показатель барочных вкусов, сохранившихся в провинциальной духовной среде. Местный неизвестный автор, очевидно, воспитанник семинарии, придал собственному стихотворному изложению агиографической легенды искусственную форму, оснастив текст акростихом, что превратило произведение в «именной панегирик» — приветствие сельскому священнику: «Алексей Павлович, пресвитер Чернянский, виват!» (опубликовано [Яворский 1932, 365—370]).

В «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Радищев описал исполнение слепым старцем народной песни об Алексее человеке Божием, которое произвело на него такое сильное впечатление, что он плакал вместе с самим исполнителем и всеми слушателями. Эмоциональное воздействие, вызванное чувствительным стилем песни, Радищев сравнил с впе-

⁷⁹ С резко возросшим интересом к теме святого Алексея связано, по-видимому, и распространение в списках XVII—XVIII вв. любопытного Сказания об обретении руки Алексея человека Божия в Новгороде (создано не ранее конца XVI в.), см.: [Турилов 2000, 171—179].

чатлением, которое произошло на него чтение романа Гете «Страдания молодого Вертера». Агиографическая легенда составляла «излюбленное чтение всех, кто был умудрен грамоте, начиная от самодержца и кончая простолюдином» [Полякова 1972, 273].

Обаяние личности святого Алексея передают литературные обработки его Жития, созданные и в XX в. Так, в 1922 г. О. Мандельштам переложил стихами фрагмент старофранцузского стихотворения «Житие святого Алексея» [Мандельштам 1991, 312—315, 555]. Святому Алексею посвящен один из лучших в творчестве Б. Зайцева рассказов («Алексей человек Божий», 1925), представляющий собой романтизированную и беллетризованную версию Жития, проникнутую сильным лирическим чувством, с мотивом любви Алексея к оставленной им жене Евлалии и чудесной сценой караула птиц у гроба святого (навешанной, возможно, легендой о Франциске Ассизском, разговаривавшем с птицами): «толпа почтительно стояла вокруг гроба — дети ближе всех. Голуби по-прежнему держали караул. Ласточек сменили жаворонки, жаворонков — перепелки...» [Зайцев 1993, 71—88].

Однако расцвет восточнославянской Алексиады приходится именно на вторую половину XVII — начало XVIII в., когда она оказалась в фокусе придворной культуры.

Иверские декламации Симеона Полоцкого (1660)

Историко-культурной ситуации, сложившейся вокруг идейного конфликта царя Алексея Михайловича и патриарха Никона, посвящены томы и томы. Некоторые новые детали и подробности, относящиеся к истории развития этого конфликта, можно извлечь из недавно открытых декламаций Симеона Полоцкого — из рукописи, хранящейся в Австрийской Национальной библиотеке (Вена) [Cod. slav. 174, л. 75—91 об.]. Беловой писцовый список, содержащий сочинения Симеона Полоцкого, а также стихи его ученика и друга Сильвестра Медведева, составленные с использованием произведений своего учителя, происходит, вероятно, из архива Сильвестра Медведева⁸⁰. Он был изготовлен не ранее 1688 г. («Стиси краесогласнии во Святую и Великую субботу... глаголатися иму-

⁸⁰ Начальные строки стихов, положенных на музыку, вписаны в рукописи под нотами (на л. 17, 20 об., 21, 25, 26 об., 34 об., 40 об., 50) почерком Медведева в его скорописном варианте, как, например, в рукописи [Син-V, л. 375—376 об.].

ция» на л. 102 об. — 109 написаны, как следует из их текста, после заключения «вечного мира» с Польшей и Крымского похода князя В. В. Голицына (1687), по-видимому, накануне Пасхи 1688 г.), но не позднее 1691 г., когда С. Медведев был казнен.

Под общим заглавием «Стихи сложные и меротворныя на благоденственное пришествие пресветлаго, благочестивейшаго, кротчайшаго и симодержавнейшаго царя... Алексия Михайловича... во Святоезерский монастырь» объединены три декламации, представляющие особый историко-культурный интерес в контексте идейного конфликта царя и патриарха, а также для характеристики раннего творчества Симеона Полоцкого. Некоторые данные для датировки содержатся в самом тексте: названы «Мария царица» и только один сын царя Алексея Михайловича — «орел младолѣтный государь царевич Алексей пресвѣтлый» [Cod. slav. 174, л. 85], а с мая 1661 г. сыновей у царя стало двое — родился царевич Федор. Следовательно, декламации были написаны до мая 1661 г. Кроме царевича Алексея, упомянуты также «пять царевен» [Там же, л. 85 об.], они не названы по именам, что осложняет датировку, поскольку в истории царской семьи отмечены два периода, когда фигурируют «пять царевен»: первый — с 26 ноября 1658 г. (родилась дочь Екатерина) по 9 мая 1659 г. (умерла дочь Анна): тогда здравствовали дочери царя Екатерина, Евдокия, Марфа, Анна, Софья; второй — с 18 января 1660 г. по 30 мая 1661 г.: между рождением Марии (ставшей после кончины Анны пятой дочерью царя) и царевича Федора. В какой из этих двух периодов были написаны декламации? Уточнить датировку позволяет анализ следующих обстоятельств.

Прежде всего — несколько слов о монастыре, в котором предполагалось исполнить публикуемые декламации. Патриарх Никон основал Иверский Богородицкий Святоезерский монастырь в 1653 г., как он сам признавался, по обету, а также с разрешения царя Алексея Михайловича, выдавшего жалованную грамоту на строительство новой обители и щедро даровавшего ей обширные владения — озеро Валдай, переименованное по этому случаю в Святое озеро, с окрестными землями [Жизнь Никона 1878, 118; Силин 1885, 13]. Главный собор монастыря — храм Успения Богородицы, торжественно освященный в декабре 1656 г., украшала изготовленная в 1648 г. на Афоне в Святогорском Иверском монастыре по заказу тогда еще архимандрита Никона копия прославленной христианской святыни — чудотворной иконы Богоматери «Портаитисса» (Вратарница). Ее греческое название связано с мотивом, присутствующим во всех вариантах переводного Сказания об иконе Богоматери Иверской (XVI—XVII вв.), — о чудесном прибытии иконы (по воде

или по воздуху) на Святую гору, где она обрела себе место при монастырских вратах, выполняя охранную функцию. Копия иконы в драгоценном окладе, выполненном по заказу Никона московскими мастерами, была доставлена из столицы на Валдай (см.: [Белоброва 1996а, 237—253; Евсева, Шведова 1996, 336—351]).

В новооснованном монастыре Никон завел типографию, где работали мастера-печатники из братства Оршинского Кутеинского монастыря, переселившегося сюда, «во область Великоновгородскую», в 1654 г. из Речи Посполитой; и таким образом, в России, где монопольное право на издательскую деятельность принадлежало ранее московскому Печатному двору, появилась еще одна типография. Первым ее изданием стал Часослов (1658). Следующим издан сборник «Рай мысленный» (1658—1659), посвященный прославлению афонской святыни. Кроме собственного сочинения Никона — «Слова» об основании Иверского Святоозерского монастыря на Валдае, эта книга включает комплекс сказаний «о святой горе Афонской», «о священной обители Иверской и честней иконе Портaitской», о перенесении сюда мощей Иакова Боровицкого. Произведения, вошедшие в «Рай мысленный», были направлены на установление нового на Руси культа — Иверской Богоматери. Из той же типографии вышло третье из всех известных изданий местной типографии — «Брашно духовное» (Псалтирь с воследованием, 1661); в предисловии сказано, что книгу начали печатать «еще на Бѣлой России в монастыри Кутеенстѣм», но из-за военных действий работу не удалось окончить, и печатание продолжили в типографии «новозданного» Иверского монастыря «во общую ползу православнороссийскаго Рода и многочисленнаго Словенскаго языка» (л. 2—3).

Присутствие почитаемой афонской иконы и наличие типографии придавали Иверской обители, устроенной с присущим Никону размахом по образцу Иверского монастыря на Афоне, значение нового центра русской святости и книжной мудрости. Иверский Богородицкий Святоозерский монастырь, являющийся зримым воплощением идеи Никона о перенесении на русскую землю наиболее почитаемых православием центров духовной культуры, стоит в начале того пути, который вскоре привел патриарха к созданию в окрестностях Москвы на реке Истре Воскресенского монастыря, именуемого Новый Иерусалим. Преемственная связь между Иверским и Ново-Иерусалимским монастырями отмечена в «Летописце сея святыя обители Воскресенския, еже есть Новый Иерусалим», сочиненном неравносложными стихами настоятелем этого монастыря Никанором (1686—1698): «Обитель первая Иверская прекрасна, / Яже имат сокровища в себѣ преславна / В лѣто от Адама 7161-го, / от Ро-

ждества Христова 1652-го, / Матере Божии образ свят чудотворный / Весь украшен златом и перлом, яко цвѣтозарный» (цит. по рукописи [Q.I.612, л. 2]).

Вот как описывает Иверский монастырь побывавший там в 1665 г. участник голландского посольства в Россию Николаас Витсен: «Монастырь расположен на середине озера, длина которого 7 верст, ширина — 5, глубина озера во многих местах 70 сажень; на озере 8—10 островков; оно очень богато рыбой (...). Монастырь довольно большой, в нем 200 монахов во главе с архимандритом. Деревянные валы очень крепкие; там имеется 50—80 металлических пушек, 200 мушкетов, они хорошо обеспечены порохом и другими боеприпасами; в монастыре — красивые каменные здания. 11 лет назад его основал теперешний патриарх; есть здания, построенные еще 150 лет назад. Большая круглая церковь монастыря имеет пять глав, средняя — это часовня, в центре которой висит большое серебряное паникадило. Внутри церкви каменная галерея ведет в часовню, церковные двери из железа».

В церкви Витсен увидел «большие ценности: все, что там блестит, это из золота; икона Девы Марии увешана драгоценностями на 100 тысяч рейхсталеров [50 тысяч рублей], покрыта золотым окладом; вокруг — иконы апостолов, их головы увенчаны жемчугом; дверцы, которые закрывали икону, были искусно вырезаны и густо позолочены. Алтарь, царские врата и аналой, а также сиденья для Его Царского Величества и Его Преосвященства тоже были искусно вырезаны, с колонками, изваяниями и т. д. Все завешано великолепными позолоченными иконами, не уступающими нашим шедеврам. Над дверями хоров много старинных икон; сверху вокруг идет галерея для певчих, тоже очень красиво выполненная. В часовне стоит гроб с прекрасным балдахинем, в нем лежит некий святой Яков, который якобы не истлел и будто бы совершил много чудес; гроб в основном из серебра; рядом висит икона в серебряном окладе. Эта церковь снаружи квадратная, а внутри круглая, сводчатая; по каменному «крыльцу» входят сперва в галерею, а затем в церковь, откуда через три двери вход в алтарь, он выступает тремя полукружиями (...) [Витсен 1996, 196]. Второе здание в монастыре, имеющее важное значение, это большая трапезная для братии. Этот довольно большой дом построен почти по нашему образцу, с очень красивыми сводами в главном зале и такими же, как у нас, окнами и каменными полами. Там стоял длинный стол, уже накрытый белой скатертью; за него усаживается вся братия — человек 200; в верхнем его конце выступало сиденье для архимандрита. Стояла большая металлическая чаша, ударами по которой оповещают, когда пора есть или пить, когда вставать из-за сто-

ла. Посуда для питья и все столовые приборы, очень чистые, стояли все вместе. Примерно в середине комнаты — аналой, с которого во время еды читают вслух. Стены были завешаны персидскими коврами; к трапезной примыкает церквушка; там мы видели несколько очень хорошо нарисованных икон.

Каждый монах имеет свое отдельное жилище; для архимандрита и другого старшего монаха — добротные здания из дерева. Коптильни, пекарни, пивоварни — каждая имеет свое помещение. Воду они провели внутрь монастыря так, что рыба приплывает к самой кухне; странно, что хотя монастырь лежит на острове и окружен водой, однако, как бы глубоко ни рыли в расположении монастыря, до воды не достают».

Наблюдательный путешественник отметил и интернациональный состав обитателей монастыря: «Среди монахов здесь только двое русских, остальные все перекрещенные: белорусы, поляки, литовцы, татары и немцы; из них один, которому больше 100 лет, говорит, что уже больше 50 лет живет в России. В деревне, лежащей на берегу озера, все пленные, перекрещенные. Эту деревню создал тот же патриарх! Всех, кто попадает у него в немилость, переселяют сюда для молотьбы» [Витсен 1996, 196—197].

После завершения строительства Иверского монастыря на Валдае Никон просил царя удостоить его своим посещением [Жизнь Никона 1878, 119]. Прецедент имелся: царь Алексей Михайлович присутствовал 18 октября 1657 г. в Воскресенском монастыре (Новом Иерусалиме) на освящении Никоном соборного деревянного храма [Леонид 1874, 10]. Спустя ровно месяц грамотой от 18 ноября 1657 г. Никон отдал архимандриту Иверского монастыря Дионисию распоряжения о совершении различных приготовлений к пышной церемонии встречи в монастыре царя и патриарха. Предписывалось «все в церкви убрать изрядно и дивно», сделать «царское место деревянное и велеть вырезать хорошо и вызолотить», построить в церкви хоры, выбрать из монастырской братии «по портесу певцов добрых и красногласных», «стрелцов и пушкарей убрать и устроить хорошо, и пушкари бы умели стрелять, а устроить бы пушкарей добрых, чтоб у всякой пушки было по особому пушкарю, а стрелцов прибрать из крестьянских детей, добрых и хороших молодцов, чтоб всех стрелцов и с новоприборными было 100 человек, и тех новоприборных стрелцов выучить стрелбе». Велено было также кресты позолотить, колокольницу повесить, поднять колокола, заготовить «свежей рыбы и сельдей».

Особый пункт плана относился к организации литературно-театрального зрелища: «Да вам же бы Иверского монастыря из братьи убрать

12 братьев пред царем и пред нами орацию говорить, краткую и богословную и похвальную, за его к вам царское посещение... да убрать младенцов дванадесять же, или множае, колко обрящется, и выучить також к царскому и нашему пришествию орацию говорить, краткую и богословную, и похвальную; також изготовить бы вам орацию к царскому и нашему из Иверского монастыря отшествию и убрать тех младенцов также хорошенько по обычаю, как у епископов священосцы бывают, золотными или иными какими платны мочно, чтоб было велми дивно; и свечь бы вам с чем государя и нас встречать велеть сделать с 100 и болши, чтоб светлее того сделать, как вы нас, великого государя, встречали» [Акты 1878, 286—295].

Отдавая распоряжение украсить церемонию встречи царя театрализованным чтением «ораций» отроками с переодеванием их в парадные одежды, Никон, безусловно, учитывал опыт недавнего и столь понравившегося царю Алексею Михайловичу выступления Симеона Полоцкого и его учеников-«отроков» с чтением приветственных декламаций — «Метров на пришествие во град отчистый Полоцк...» (1656)⁸¹. Да и самому Никону новые формы церемониала пришлось по душе: по прибытии в декабре 1656 г. в Иверский монастырь восемь «школьных робят» приветствовали его «орацией» [Жизневский 1889; Харлампович 1914, 268]. Участие детей в праздничных церемониях со временем стало традицией. Так, в Вербное воскресенье 1665 г. впереди торжественной процессии, в которой участвовал царь, «двигалось сооружение [широкая низкая телега], на котором стояло дерево, а около него и на нем сидели дети, распевавшие Осанну. Срывая с дерева веточки и яблоки, они разбрасывали их» [Витсен 1996, 146]. В Страстную пятницу 3 апреля 1665 г. Витсен опять видел царя в шествии от дворца к Успенскому собору, за священниками «шли дети в белой одежде с горящими свечами в руках» [Витсен 1996, 149].

Визит царя в Иверский монастырь не состоялся. Грамотой, составленной уже в конце ноября 1657 г., Никон отменил все свои распоряжения, сообщая «о несоизволении царя посетить в предстоящую зиму Иверский монастырь», царь «нынешние зимы 166 (1657) году итти не изволил» [Акты 1878, 295—297]. Точные причины, почему царь не посетил тогда Иверскую обитель, неизвестны. Возможно, что уже тогда начал назревать конфликт царя и патриарха, достигший своего пика 10 июля 1658 г., когда Никон самовольно покинул патриарший престол.

⁸¹ Текст «Метров...» опубликован [Прашкович 1965, 29—38] по рукописи [РМСТ-1800, л. 3—5]; список «Метров» имеется также в рукописи [Тих-249, л. 283 об. — 285 об.]; см. также: [Робинсон 1973, 299—307].

В такой ситуации вряд ли возможно было появление декламаций после конца ноября 1657 г., в том числе и в тот короткий период с 26 ноября 1658 г. по 9 мая 1659 г., когда впервые в составе царской семьи было пять дочерей-царевен. Вероятнее всего, декламации следует относить ко времени, когда в жизни царской семьи второй раз зафиксировано положение: пять дочерей и один сын, а именно, напомним еще раз, — с 18 января 1660 по 30 мая 1661 г.

Мы предполагаем, что декламации были написаны в период с января по сентябрь 1660 г., когда Симеон Полоцкий вместе со своими учениками, «отроками» Полоцкой Богоявленской школы, впервые приехал в Москву в составе делегатов из Полоцка. Существуют разные мнения относительно цели их приезда. Скорее всего, их было несколько: не исключено, что делегация прибыла с традиционной просьбой к царю о материальной помощи и покровительстве, и не в последнюю очередь, а, возможно, в первую, — для участия в важных внутрицерковных делах, а именно — в работе церковного собора 1660 г., пытавшегося решить судьбу патриарха Никона. В составе делегации находились фигуры, занимавшие первые места в церковной иерархии на новоприсоединенных территориях — епископ Каллист и Игнатий Иевлевич, архимандрит Полоцкого Богоявленского монастыря, а также наставник и друг Симеона Полоцкого. Уже 19 января ученики Симеона выступили в Кремле с чтением «стихов краесогласных», написанных в жанре декламации, в которых «пять царевен» названы по именам (Евдокия, Марфа, Софья, Екатерина, Мария) [Симеон 1953, 97—102], и с приветствием новорожденной царевне Марии⁸².

Среди немногих придерживавшихся на соборе 1660 г. умеренных позиций были представители и выходцы из украинско-белорусских земель, входивших до недавнего времени в состав Речи Посполитой, где церковная реформа прошла еще при Петре Могиле и не носила столь драматического характера, как в России. Несмотря на возникавшие иногда внутренние разногласия и непростые взаимоотношения между епископом Каллистом и архимандритом Игнатием Иевлевым, они так или иначе поддержали Никона, как и Епифаний Славинецкий. Все они были заинтересованы в примирении Никона с царем. С особым мнением о порядке рассмотрения вопроса об отрешении Никона от патриаршества выступил на заседании собора 10 мая 1660 г. специально приглашенный для этого Игнатий Иевлевич. Смысл его речи сводился к тому, что ре-

шение столь важного вопроса должно быть осуществлено с участием иерархов не только Русской православной церкви, но и «восточных патриархов». Он предлагал также рассматривать дело Никона «искусно, долгим исправлением и многим советом», не заочно, а в присутствии самого архипастыря (выступление Игнатия Иевлевича на соборе 1660 г. о Никоне 10 мая 1660 г. см.: [Новиков 1788, ч. 3, 374—382]). Можно предположить, что мнение ученого архимандрита, обладавшего неформальным авторитетом, а также компромиссная позиция привлеченных для составления решения собора греческих монахов привели к тому, что царь Алексей Михайлович не утвердил соборное определение о низложении Никона, принятое иерархами Русской православной церкви в мае 1660 г. [Гиббенет 1882, 51—90]. Дальнейшее развитие событий фактически пошло по предложенному Игнатием Иевлевым пути. На соборе 1666—1667 гг., решившем судьбу Никона, присутствовали вселенские патриархи.

Чем объясняется столь деятельное участие в соборе белорусской, и в частности полоцкой, делегации? Для них Никон — благодетель и открытый покровитель. Монахам провинциального Кутеинского монастыря был предоставлен один из богатых монастырей, статус которого укреплен и возвышен святыней — иконой Богоматери «Портаитисса», — монастырь патриарха московского и всея Руси, куда фактически переместился Кутеинский монастырь со всем своим внутренним устройством, переехали не только монахи, но и ремесленники, работавшие при монастыре (члены Кутеинского братства). Никон поставил Каллиста епископом Полоцким и Витебским [Новиков 1788, ч. 3, 300—306]. Полоцкий Богоявленский монастырь получил привилегированное положение благодаря ходатайству Никона перед царем: в 1656 г. — охранную грамоту, а в 1658 г. Никон жаловал грамоту, по которой монастырь был выведен из-под юрисдикции епископа Каллиста и непосредственно подчинен московскому патриарху. Среди прочего в этой грамоте Никона сказано: «А Каллисту, епископу Полоцкому и Витебскому, и которые по нем епископы будут, того Полоцкого Богоявленского монастыря, нашей Великого Государя паствы, игумена Игнатия с братиею, или кто по нем иной игумен и братья будут, исправляти и ведати их ни в чем не повелехом» [Новиков 1788, ч. 3, 346—348]. Белорусские монахи, оказавшиеся на пограничье, в зоне военных действий с неизвестным исходом, были крайне заинтересованы в примирении властей в центре. Им неясна была их собственная дальнейшая судьба в случае русских военных неудач. Со времени начала восстания Богдана Хмельницкого монастыри белорусских земель постоянно ожидали репрессий со стороны поляков, о чем

⁸² Текст опубликован [Ролланд 1978, 196—197] по рукописи [РМСТ-1800, л. 40 об.].

доносили царю Алексею Михайловичу, надеясь на его заступничество [Харлампович 1914, 65]. При благополучии в верхах они могли надеяться на защиту русской церкви и найти прибежище на том же Валдае. В случае же опалы и низложения Никона нельзя было исключить того, что гнев царя распространится и на основанные Никоном монастыри, прежде всего на тот же Иверский, где обитали выходцы из белорусских земель. И опасения эти оказались небеспочвенны. Именно после низложения Никона Иверский монастырь «подвергся крупным неприятностям и „многому посяганию“, так как видели его „беззаступным по бывшем Никоне“» [Акты 1878, 683—684; Силин 1885, 21; Харлампович 1914, 271].

Таковы были те серьезные обстоятельства, которые заставили представителей белорусской делегации добиваться примирения царя Алексея Михайловича и Никона. По-видимому, в надежде на такое примирение вновь предполагалось организовать посещение царем Иверского Богородицкого Святоезерского монастыря и осуществить нереализованный ранее замысел литературно-театрального представления. Такой контекст развития событий содержит внутреннюю мотивировку для появления «Стихов сложных и меротворных...». Предшествующими выступлениями своих учеников-«отроков» перед царем в Витебске, Полоцке и Кремле Симеон заслужил репутацию признанного мастера литературно-драматических композиций, неудивительно поэтому, что он как автор, хорошо известный и царю, и патриарху Никону, был призван вновь выступить в этом качестве.

Поэт и ранее неоднократно посвящал Никону панегирические строки: к примеру, в стихах 1656 г. «на счастливое возвращение царя из-под Риги» («Wiersze na szczesliwy powrót Cara Jego Mosci spod Rygi») ⁸³; в приветствии 1657 г. Каллисту, епископу Полоцкому и Витебскому («Witanie Boholiubiwoho episkopa Kallista Polockogo y Witebskoho, od detey szkoly brackiey Bohoiawlenskiey moweiene rgu wiezdie ieho milosti do Polocka A° 1657, iunyia 22»), где сказано: «Христа пастыря образ есть святѣйший Никон» («Chrysta pastyria obraz iest swiateyszy Nikon») ⁸⁴; в стихах по случаю возвращения и торжественной встречи в 1659 г. в Полоцке чудотворной иконы Богоматери, взятой в 1656 г. в Москву, Симеон шлет Никону благопожелания: «Пресвятѣйшему патриарсѣ лѣта / умножи, нехай церквам Божиим свѣта / Придает, яко свѣтилник избранный / и яко всему миру свѣт поданный» [Син-877, л. 7 об. — 8; РМСТ-1800, л. 34—

⁸³ Впервые опубликовано [Ролланд 1978, 167—170] по рукописи [РМСТ-1800, л. 5—6].

⁸⁴ Впервые опубликовано [Ролланд 1978, 175—177] по рукописи [РМСТ-1800, л. 8—9 об.].

36]. Симеон Полоцкий поддерживал также отношения с Филофеем [F.XVII.83, л. 117; Син-130, л. 111], архимандритом Иверского монастыря (1658 — 18 апреля 1669) [Строев 1877, 52]; позже в Иверском монастыре жил его брат Исакия (1669 — 24 августа 1673 г.) [Акты 1878, стб. 821—823].

Вслед за кремлевскими декламациями (январь 1660 г.) «Стихи сложные и меротворные...» стали очередным московским опытом Симеона в этом жанре и были написаны, вероятно, до осени 1660 г. (20 сентября Симеон вместе с учениками выехали в Полоцк [Новиков 1788, ч. 4, 382—383]). Их исполнение в случае благоприятного исхода событий могло состояться летом, после того, как 28 июня Никон вернулся в Москву из Крестного монастыря на Белом море. Текст «Стихов сложных и меротворных...», так же, как полоцких и витебских «Метров» и первых московских декламаций, составлен для чтения двенадцатью исполнителями (лишь во второй декламации во втором из двух вариантов концовок, предлагаемых на выбор, появляется «отрок 13 — последний»). По-видимому, предполагалось, что примут участие те же двенадцать «отроков» — учеников Полоцкого Богоявленского училища, которые выступали перед царем в Кремле 19 января 1660 г.: Кондратий Онофриев, Иоанн Иоаннов Людкович, Василий Феодоров, Василий Нероновский, Иоанн Григорьев Цибульский, Василий Гришанович, Максим Гаврилович Попович, Димитрий Лаврентиев, Савва Васильев Капустинский, Матфей Георгиев Табор, Михаил Ефремов, Андрей Маринич (их имена названы в рукописи [РМСТ-1800, л. 37—42]). Заметим, что некоторые из «отроков» входили в постоянный состав школьной труппы; так, Кондратий Онофриев, Василий Гришанович, Савва Капустин и, возможно, Димитрий Лавринович (Лаврентиев?) исполняли 31 марта 1659 г. «стихи краесогласные» на торжественной церемонии по случаю возвращения в Полоцк из Москвы чудотворной Полоцкой иконы Богоматери [Син-877, л. 4 об.].

Декламации полностью отвечают теории школьной драмы XVII в., которая рекомендовала в качестве наиболее желательного предмета для декламаций по классу риторики какое-либо новейшее событие, взятое «из близкой обстановки», обычно — из политической или придворной жизни, изъявление приветства или благодарности [Резанов 1913, 7]. Декламации, предназначенные для исполнения в торжественной обстановке, составлялись учителем [Там же, 6]. Темой «Стихов сложных и меротворных...» избран визит царя в высокую обитель его «собинного друга» Никона. Конец дальнего пути — «дошед четырехсот верст от царскаго града» — предполагалось увенчать пышными цветами панегириче-

ской поэзии, целым «букетом» декламаций и приветственных речей⁸⁵, что также соответствовало теории жанра декламации. Как сказано в школьной поэтике XVII в.: «Хорош такой сюжет, который, исполняемый по частям, объединяет все декламации (...). Подобным образом некто взял сюжетом декламации в классе поэтики три части мифа об Аполлоне и вывел в одной декламации Аполлона — вдохновенного поэта, в другой — Аполлона-пастыря, в третьей — Аполлона-врача и проч. Так же точно можно подобрать и другие сюжеты» [Резанов 1913, 9].

Подобно полоцким «Метрам...»⁸⁶, имеющим трехчастную композицию, включающую в себя, кроме первой декламации, также «Рифмы вторые» и «Рифмы третьи», «Стихи сложные и меротворные...» содержат три декламации: вслед за первым стихотворным приветствием помещены «Стихи вторыя на тожде пришествие пресвѣтлѣйшаго царскаго величества» и затем «Стихи третия на тожде пришествие пресвѣтлѣйшаго царскаго величества». Объединенные общим сюжетом, идейной концепцией и праздничной атмосферой церемониального приветствия, каждая из частей литературно-драматического единства риторически разрабатывает собственную тему, в рамках которой поэт выразил представления о царской власти и государстве на языке художественной символики.

Все элементы разветвленной метафорической системы вовлекаются в тонкую семантическую игру, связанную с толкованием атрибутов власти и с проблемой соотношения «священства» и «царства»: в первой декламации — это солнечность облика русского царя, скипетр и держава, во второй — царская порфира и государственный герб. В центре третьего приветствия — образ златокрылого орла.

Уже здесь Симеон определил основной круг символов государственной власти и сделал их предметом своего поэтического творчества. Спустя 16 лет он повторил, дополнив, выработанную им модель. В авторской рукописи «Гусли доброголасной» тексты из первой десятки приветствий первоначально были озаглавлены в соответствии с их темами: «Солнце», «Орел», «Порфира», «Крест», «Венец», «Скипетр», «Держава», «Престол», «Мечь»⁸⁷.

⁸⁵ Речи помещены в этой же рукописи [Cod. slav. 174]: «Целования словесная к пресветлейшему царскому величеству на пришествие его благочестивейшее в монастырь» (три «речения»; л. 114—119 об.), «речения» 4-е, 5-е и 6-е «во отшествии благочестивейшаго царскаго величества» (л. 119 об. — 122 об.), «речения» 13-е, 14-е и 15-е («в пришествии бояр в монастырь» (л. 129—130 об.), «речения» 16-е, 17-е и 18-е «во отшествии бояр от обители» (л. 130 об. — 132).

⁸⁶ См. публикацию: [Прашкович 1965, 32—38].

⁸⁷ Редактируя текст, автор зачеркнул эти заглавия и заменил их нумерацией. см.: [Музей-1705, л. 56—86].

Иверские декламации воспринимаются как три акта одной панегирической драмы (публикацию текста см. в «Приложении 1»). О драматургическом элементе в первом приветствии напоминает наличие композиционно означенных частей — «пролога» и «эпилога» (они же персонажи). Такая декламация имеет более оживленный характер, чем простое выступление чтецов «один вслед за другим». Пролог («Пролиог») завершается диалогически — обращением чтеца к остальным участникам действия продолжить приветствие: «О братия, друзи! Время глаголати / превысокой главѣ дары словес дати...». Эпилог («Апилиог») также заканчивается фигурой апострофа — воззванием: «Прииди, ждем во церковь, царю православный». От первой декламации, согласно теории драмы, требовалось, чтобы она была написана с «применением искусного вымысла, прибавлением некоторого зрелища» [Резанов 1913, 11]. Исполнение ее «происходит в зале школьного театра, перед сценой, а на открытой авансцене в это же время устраивается род живых картин подходящего содержания» [Там же, 10].

Вторая декламация относится к той разновидности жанра, которая еще более тяготеет к драме: исполнители не только декламируют речи, но вступают друг с другом в беседу — между ними, как это обычно в драме, возникает диалог. Текст третьей декламации явно рассчитан на театрализацию, эпизоды разработаны по принципу мизансцены: обозначен фон действия, участники церемонии занимают свои места, речи обращены к как бы присутствующему здесь царю. Как можно заключить из монолога одного из отроков, «Стихи сложные и меротворные...» предполагалось, по-видимому, читать на открытой сцене — в монастырском дворе перед входом в главный собор — Успения Богородицы, куда исполнители приглашают царя войти: «Храм сей освященный, тя преукрашенный, / Хочет воспояти и почествовати, / двери отверзает». Возможно, литературно-драматическое действие должно было последовать за церковным чествованием царя. Одновременно в декламациях прославляется и самый образ Иверской Богоматери Портаитиссы — «Дѣва позлащенна в рясна»⁸⁸.

Первое приветствие из «Стихов сложных и меротворных...» исполнено светозарной символики, основанной на Библии и основополагающей богословской истине, что Бог есть создатель света и сам есть свет. Древняя литературная традиция одухотворяется новой семантикой, и царь наделяется теми же атрибутами сакральности, которыми обладает Бог:

⁸⁸ О Службе и песнопениях, связанных с почитанием Иверской иконы Богоматери, см.: [Белоброва 1996, 249—250].

«Бог-Слово свѣтъ есть, царь Богом вѣнчанный», «Свѣтлѣтъ дом сей солнца царска свѣтом Ипортантиса». Семантическое переосмысление отвечало идеологическо-политической концепции имперской власти, восходящей к теократической концепции Средневековья, согласно которой царь есть «земной Бог». Царь Алексей Михайлович не только предстает в ореоле блистательности и светоносности, приобщенным к свету — источнику божественной энергии, но и сам становится символическим носителем сияния и света. Порфира («багр преукрашенный»), весь облик царя, пронизанные лучами божественной благодати, наделены светоносностью: «Всѣм бо свѣтъ царский нынѣ излился, / дом Ипортантиси в солнцѣ одѣяся». Свет, им излучаемый, — свет веры, простирающейся над всей державой: «Царю православный, свѣтлеи чины / свѣтом окружаеш и рускии сыны / Яко дуга красна, окрест окружая, / во своей державѣ вѣру утвержая». «Трисолнечным» светом, отражающим солнечность Троицы, сияет Россия. «Приход» царя в обитель преображает день в «свѣтоносный».

Риторическая организация перетекающих друг в друга изобильных тропов, варьирующих мотивы света и сияния, основана на характерном для панегирической придворно-церемониальной поэзии переосмыслении библейских контекстов. «Светоносная радуга», «предобрая туча», «росотучное облако», «эфир», прорезанный радужным лучом, «свет», благодатно пролившийся на землю, «громове благии», «молнии духовный» — символика этих небесных знамений взята из Библии, где она сопрягалась с Богом, праотцами и пророками. Библейская образность превращается в похвальную топику. Такой подход соотнобразуется с эстетическим кодом барочно-риторической системы.

Ключевой мотив первой декламации — радуга: «дуга светоносная», «дуга небесная», «дуга прекрасна», «пруг светел». «Образ радуги так же детерминирован умонастроением барокко с характерным для него преобладанием темы “Deus in rebus”, как образ пурпурных чернил — умонастроением византизма» [Аверинцев 1977, 121]. Образ радуги порождает разветвленную метафорическую систему, вовлекая в тонкую символическую игру библейские контексты. Благодаря интертекстуальным связям знаменательный визит соотносится с событиями из священной истории. К ветхозаветному сказанию о всемирном потопе и праведнике Ное отсылают те строки приветствия, в которых Иверская обитель предстает как корабль на Святом озере и сравнивается с Ноевым ковчегом, над которым воссияла радуга как символ надежды на избавление от гибели, как знак примирения Бога с людьми и покровительства им (Быт 9:8—17): «Вот, Я поставлю завет Мой с вами... Я полагаю радугу

Мою... знамением». Через систему сложных взаимодействий авторского текста и библейской полуцитаты образуются дополнительные смыслы — аллюзии к ситуации, которая должна была в результате встречи царя и патриарха разрешиться их примирением. Та же идея — в строках «Вѣсть благодать паче враги премирить / и слово медвенно други угобзити».

Интертекстуальное поле символических значений расширяется внутренними отсылками к другим библейским текстам с описанием радуги, которая проявляет в себе славу Творца (Сир 43:12—13), окружает его престол (Откр 4:3), сияет над головой ангела (Откр 10:1). На основе библейских парацитат разворачиваются образно-символические структуры: «дуга свѣтоносная» процветает ныне на Святом озере; «дуга небесна» вокруг царского престола «благодарно росит»; царь, «яко дуга красна», все окрест объемлет, его «кротость» «лукопругно всех окружает»; атрибуты власти скипетр и держава образуют «царский пруг». На язык символики поэт перевел и проблему соотношения «священства» и «царства», вокруг которой завязался конфликт: «Херувим — престол есть патриарши трона, / дуга — царство руско небеснаго лона». Сам Христос правит царский престол, поэтому только в лоне сильной царской власти патриарший престол может обрести прочность и стать «преславным».

«Тончайших прядей похвалы словесны» сплетает поэт, используя уже применявшуюся им ранее образность, ставшую вскоре с легкой руки Симеона топикой русского панегирика вплоть до Ломоносова и даже до Радищева: царь — орел⁸⁹. Уподобление царя орлу — «Ты еси, царю, орлу подобнѣйший, златокрылнѣйший» — становится темой отдельного выступления, наделенного особой формой стиха — сапфической строфой и поставленного в самый центр композиции, что, по-видимому, должно было подчеркнуть его идейную значимость.

Поэт продолжает воспевать земного Бога: царь «Богом вѣнчанный», «Богом избранный», «Церковь и царь есть в Христа облекися», багряния царская порфира «боготканна». Вновь возникает тема царь — патриарх. В здравице членам царской семьи патриарх не только назван среди них на четвертом месте, но фактически включен в их круг, так как в заключительной здравице поэт славит перечисленные им двенадцать особ всех вместе («сам-дванадцятен») — царя, царицу, наследника престола — царевича Алексея, затем патриарха («С тѣми четвертый патриарх святѣйший») и уже после него трех сестер царя и пять его дочерей: «Живи во вѣки сам-дванадцятен, / всей земли и Церкви свѣтъ благоприятен!»

⁸⁹ Подробнее см.: [Сазонова 1987, 103—126].

Идеологическому обоснованию символики орла, отвечавшей государственно-абсолютистским идеалам, посвящены «Стихи третья...». Исходной точкой символического именованья царя орлом служит издревле существующее представление об орле как царе птиц. Псалтирь, где сказано «обновляется, подобно орлу, юность твоя» (Пс 102:5), и средневековая физиологическая сага, повествующая об орле, взлетающем к солнцу и обретающем в волшебном источнике света молодость и силу, привносят в поэтический текст образный мотив вечного обновления, юности и силы: «Нам же ты, о царю свѣтлаго востока, / Орел обновися быстрый без порока». Этот текст содержит аллюзию к упомянутой цитате из Псалтири.

На мотив обновления наслаивается еще одно значение образа орла — как символа воскресения. Цепочка ассоциаций протягивается к образу восстающей из пепла птицы феникс. В облике царя совмещаются одновременно черты двух священных птиц: царь — «феникс орел свѣта». Долголетие орлов, доживающих до трехсот лет («в трехстах скончевают»), и бессмертие феникса дают поэту повод пожелать царю: «Царствуй, царю пресвѣтлѣйшии, / паче орла в днеш вѣчнейшии!»

Не забыта и другая, популярная со Средних веков легенда об орле, парящем к солнцу и спокойно взирающем на дневное светило, не боясь его ослепительного сияния: «Обыкоша орли ко солнцу взирати». Легендарный мотив переплетается с эмблематической символикой, осмысляющей чудесные качества птицы в светском значении как мужество и бесстрашие, в религиозно-дидактическом — как знак христианских добродетелей, «возвышенно-пламенной религиозной любви» [Мифы 1982, 260]. На эмблематической картинке изображению орла, взирающему на солнце, сопутствуют девизы: «Не смертнаго желаю... Хочу нечто божественное» [Максимович-Амбодик 1788, 67, № 220]. Созерцая солнце, орел напитывается небесной, божественной энергией: «Егда царско око смотрит ко Творцу, / подобится орлу, парящу ко солнцу». Солнцем для царя-орла является «Христос Бог небесный». В комплиментарной форме царю дается совет: «в сего луча зриши в зрак боготѣлесный». В средневековой традиции, включая русскую религиозно-панегирическую литературу, высота и легкость полета орла обозначают «возвышенность мыслей, стремлений истинного христианина, уносящегося от земных забот к небесным» [Адрианова-Перетц 1947, 84], высоту разума. Так и в образе царя-орла поэт подчеркивает устремленность к горнему Сиону: «Но ты париш, царю, в высоту небесну, / зрак умный имаш и утвар пречесну». Неустанное стремление к нравственно-духовным ценностям, воплощает образ: «Но парил высоко в вѣре и надежде, / и не усыпают тоя вѣчно ве-

жде». Орел, как самый сильный в царстве птиц, наделен в эмблематике символическим значением воинственности. Его изображение многократно повторяется в эмблематических сборниках с девизами: «Мое дело есть вести войну» [Максимович-Амбодик 1788, 83, № 322]; «Превосходит своего неприятеля. Под собою строго держит своих врагов» [Там же, 133, № 522]. С этими значениями метафорически соотнесены воинские добродетели царя: «Но ты, царю, в вѣрѣ положил твердыню, / треш врагов гордыню». На пересечении нескольких эмблематических смыслов находится изображение царя как защитника отечества: «Яко орел ко птенцем приклоняет вежда, / Но ты, царю, царство и руския силы покрил еси крилы». Орлиные крылья выступают в эмблематике со значением: «Защищают и разоряют» [Там же, 73, № 287].

С геральдической символикой связано описание трех корон на государственном гербе — двуглавом орле. «Три диадимы» обозначают, как пишет Симеон, Россию, которая как христианская держава включила в себя три бывших мусульманских ханства: «Се же Казанска и Астраханска, / к сему Сибирска, власть же христианска»⁹⁰. Геральдический мотив с описанием атрибутов государственной власти (печати) вводится по-этом, чтобы слить воедино два ключевых символа панегирической топикки — царь-орел и царь-солнце, дающих в точке своего схождения образ царя как солнечного орла⁹¹: «Суть орли и злати в печатѣх нам зримы, / не злат, но солнечен ты в нас царь единой». Материальному знаку — золотой печати с изображением орла — противопоставлено нечто невещественное, близкое к духовному символу. Царь-орел окружен ореолом солнечного сияния. В потоке льющегося света переплетаются символические нити цветовых обозначений. Орел российский — «Духом позлащенный», «со златом бѣлый». Золото — «атрибут царского достоинства»,

⁹⁰ В «Гусли доброгласной» (1676) Симеон приводит полный титул русского монарха, где, кроме идущих в начале именованья «великий государь царь и великий князь», Федор Алексеевич еще трижды назван «царем»: «царь Казанский, царь Астраханский, царь Сибирский» [Симеон 1953, 141]. В «Описании печати Российского государства» сказано: «Орел двоеглавной есть герб державный великого государя царя и великого князя Алексея Михайловича всея Великия и Малыя и Белья России самодержца его царского величества Российского царствия, на котором три коруны изображены, знаменующия три великия Казанское, Астраханское, Сибирское славныя царства...» [Новиков 1791, 118].

⁹¹ Издревле орел имел «дополнительное значение солярного символа» [Мифы 1988, 260]. Отзвуки его сохранились в эмблематике, где картинке с орлом, взирающим на солнце, сопутствует девиз: «Взираю на тебя, силою меня произведшаго» [Максимович-Амбодик 1788, 131, № 518].

в сочетании с символом солнца оно выражает идею «сакрального царя, приносящего подданным «золотой век» [Аверинцев 1973, 48—49]. Белый цвет обозначает христианские добродетели: «Егда орла бѣлость в тя вообразися / и любовь со Богом здѣ соединися».

Декламации из венской рукописи, в которых столь искусно использован символический потенциал образов орла и солнца⁹², представляют собой, как можно полагать, исходный момент впечатляющего поэтического замысла, воплощенного впоследствии Симеоном в величественной государственно-панегирической поэме «Орел Российский» (1667).

По способу организации материала «Стихи сложные и меротворные...» отличаются особой изобретательностью в сравнении с другими декламациями Симеона Полоцкого. Некоторые из текстов, входящих в их состав, относятся к жанрам искусственной поэзии (*poesis artificiosa*). Следующая за первой декламацией «Похвала царская» представляет собой выразительную девятистрочную «суперстрофу» (термин М. Л. Гаспарова), написанную шестисложным стихом и состоящую из трех трехстиший с конфигурацией рифм ААБ+ВВВ+ГГБ.

Завершающее вторую декламацию приветствие «отрока 13 — последнего» (31 строка) относится к формам курьезной поэзии и содержит «Краегранесие»-акростих: «В царский приход отроков глас». Строки, начальные буквы которых не участвуют в организации акростишной фразы, рекомендуется не учитывать при зрительном восприятии текста: «Мини сии два верхнии стихи...», «Мини сии четыре стихи». Помета «Равна мѣра с первым» указывает на то, что стихотворение с «краегранесием» написано тем же размером, что и выступление «отрока 1», которым открываются «Стихи вторыя на тожде пришествие...».

Декламации различаются между собой в формальном отношении. В первой из них отроки произносят монологи одинаковой протяженности — в них по 12 стихотворных строк, выдержанных от начала до конца в одном и том же стихотворном размере: 12-сложник (в некоторых строках с нарушением размера) с цезурой после шестого слога и парной рифмой. Пролог же и эпилог отличаются по объему. Об архитектонике декламации в рукописи есть специальное разъяснение: «Зри стихи мѣротворныи содержат главизн 9. Первая (пролог — Л. С.) иматъ стихов 36, седм же (т. е. 7 выступлений отроков. — Л. С.) по 12, послѣдняя (эпилог. — Л. С.) — 40. Стих же иматъ слогов всяк по 12, предѣляется же ся посредѣ по 6 (речь идет о цезуре. — Л. С.). Всѣх стихов 160».

⁹² О символике орла и солнца см. также в разделе «Государственные идеалы и панегирическая топика».

Структура второй декламации характеризуется циклической композицией: после выступления первого «отрока», содержащего 24 стихотворных строки, написанные 13-сложником (с цезурой после седьмого слога), перед участниками процессии пять раз проходят один за другим 10 отроков, произносящих каждый раз по два 11-сложных стиха с цезурой после пятого слога, о чем также в рукописи имеется помета: «Стихов здѣ в мимошедшем (имеется в виду первый монолог. — Л. С.) 24, стих же иматъ слогов всяк по 13, предѣляется по седми слозѣх первых, послѣдних имѣя 6. Настоящих же 10 отроков глаголют по 2 стиха, обращаются же ся по ряду пятижды. Стихи же мѣру имут слогов 11, пресѣчение по пяти слозѣх первых, оставляющим ся послѣдним шести слогов». В центр пятирусной композиции двустрочных приветствий помещено внеочередное выступление двенадцатого «отрока», оно встроено в третьем цикле между речами пятого и шестого «отроков» (помета: «Здѣ ин предѣляет посредѣ 12») и написано иным размером — сапфической строфой, которой дано здесь же следующее определение: «Имать же стихов великих 4, стих же от трех сицевых же сложный, и конец к сим стоит пятма слоги». В поэтике вариации написаны два набора текстов для выступления каждого из десяти «отроков» в пятом цикле; автор предоставил возможность выбора: «Аще хочещи остави ряд сей послѣдний, 5. Сей же прими в того мѣсто». Текст второй декламации, учитывая двойные варианты, содержит 193 стиха.

Особой изощренностью в формальном отношении отличается третье приветствие, содержащее — 191 стихотворную строку. В этой декламации о царе-орле поэт применил новые, неизвестные еще в ту пору в русской поэзии образцы схоластической версификации, в которых продемонстрировал виртуозное мастерство, требующее неустанного трудолюбия. В монологах десяти отроков, разных по объему и стихотворному размеру, щедро представлено богатство разнообразных строф с комбинацией длинных и укороченных стихов с прихотливым порядком рифмовки. На это обстоятельство обращает внимание и помета в рукописи: «Зри мѣра разная во всѣх сих». Здесь отмечено также: «Первый же и последний равен слогми, но не стихами», т. е. указано, что речи первого и десятого чтеца написаны одинаковым размером — 12-сложными двустихиями парной рифмовки, однако они имеют разный объем: в первом выступлении — 57 (56+1) строк, в последнем — 32.

Речь второго «отрока», состоящая из четырех трехстрочных строф, отличается изысканной конфигурацией рифм: в каждом трехстишии первые две 13-сложные строки (с цезурой после седьмого слога), представляющие собой разновидность леонинского стиха с внутренней риф-

мой, сочетаются с шестисложной строкой; рифмующиеся последние стихи двух смежных строф сочетают трехстрочные строфы в две шести-строчные суперстрофы:

Рѣчи отрок гласов незрѣлых класов
Внуши, царю вѣрный, кроткий и смиренный,
яже днесь приносим.
Орел ты пернатый и со бѣлым златый
Образом предводит, к небеси возводит,
мы лица возносим.
Ждет Ипортантиси во втором небеси,
Гряди златокрилнѣ в парении силнѣ
лик инок желает.
Храм сей освященны ты преукрашенны
Хочет воспряти и почествовати
двери отверзает.

Третий и восьмой «отроки» произносят по четыре сапфических строфы, однако отличающиеся размером: если текст восьмого чтеца написан 11-сложным стихом с четвертой короткой — висячей — строкой (с чередованием шести- и пятисложника), то у третьего — 12-сложник с четвертой шестисложной строкой:

Егда царско око сматрѣет ко Творцу,
Подобится орлу, парящу ко солнцу,
От лучь орел ока не хранит пресвѣтлых
в солнцы распростертых.

В выступлении четвертого «отрока» — после каждого 12-сложного двустишия происходит разлом стихотворного размера через шестисложную строку:

Личить своя лѣта	Бѣлопозлащенный
Финикс орел свѣта	Исполнь украшенный
Цвѣтет пестротами	
Столь хочет пожити	Царской ти державѣ
Коль здѣ насытити	Доволно ти в славѣ.
Аще мощно стати	
С финиксом пятьсотны	Лѣты возмѣряя,
С ним во процвѣтныи	Годы обновляя
Во днѣх грядущих	
В хранение вѣры	Чистой и непорочной
Достизая мѣры	Дѣл церкви восточной
До вѣк непридущих.	

Рифмуются по отдельности полустишия левого и правого столбцов: лѣта / свѣта, пожити / насытити, пятьсотны / процвѣтныи, вѣры / мѣры, Бѣлопозлащенный / Исполнь украшенный, державѣ / славѣ, возмѣряя / обновляя, непорочной / восточной.

Такую же строфическую форму имеет выступление шестого «отрока», но от речи четвертого оно отличается размером — 10-сложные двустишия чередуются с короткими рифмующимися между собой пятисложными строками:

Есть орел парящ	Зраком учермлен
К высотѣ зрящ	Подобнѣ землен
Сей образ носит	
Чермно же мертвость	Являет грѣхом
Тоже зеленость	И цвѣты потом
Обильны росит.	

Выступление пятого «отрока» состоит из четырех шестисложных трехстиший, объединенных рифмами в две шестистрочных суперстрофы ААБ+ВВВ+ГГД+ЕЕД:

Париши от юга,
Небеснаго круга
Як орел пернатый,
К Пречистыя храму,
К Сионъскому стану,
Царю пребогатый...

Такой же тип строфы использован Симеоном в декламации «Беседы пастушеские».

Седьмой «отрок» произносит восьмисложные двустишия (во второй строке сбой — семь слогов) с парной рифмовкой:

Росии всей Бог даде свѣт,
да снабдит нам много лѣт,
Яко орла обновляя,
тебѣ, царю, сохраняя...

Текст девятого представляет собой три строфы, в первых двух 11-сложные двустишия чередуются с шестисложными рифмующимися между собой строками, в третьей две длинные строки сочетаются с двумя короткими, оба двустишия зарифмованы попарно:

Аще по власти тя, царю, сматряем,
 Три диадимы трех царств познаваем
 тобою держимы:
 Се же Казанска и Астраханска,
 К сему Сибирска, власть же христианска
 в сей суть обносимы.
 Едину носиши, но три твоя царства,
 Многа же князства свѣтла государства.
 Царствуи державно
 В России преславно!

Хотя основная стихия в тексте — церковнославянская, в языке отразилось происхождение Симеона — белорусско-украинские черты как в лексике, так и в рифмовке *и* и *ѣ*: *мирѣ* — *вѣре* (л. 79, 90 об.), *порфира* — *вѣра* (л. 81), *подвигнѣте* — *приимите* (л. 84). В стихах отмечается изысканная инструментовка: «Гласы сладки громогласны» и т. п.

В «Стихах сложных и меротворных...» поэт проявил себя как мастер версификации, блеснувший разнообразием стихотворных форм и размеров в масштабе, превзойденном им самим лишь в «Псалтири рифмовторной» (1680).

По своему характеру декламации соответствовали стилю придворно-церемониальной панегирической поэзии, тексты которой Симеон Полоцкий объединил впоследствии в стихотворной книге «Рифмологион» (1680). Однако «Стихи сложные и меротворные...» сюда не попали, так же как и другие произведения, содержащие упоминания патриарха Никона по имени, — полоцкие и витебские «Метры», стихи на возвращение царя из-под Риги, приветствие Каллисту. В момент составления «Рифмологиона» еще были свежи воспоминания о суде над Никоном и его ссылке, в декламациях же прославлялось дело его рук — Иверский монастырь, и наряду с членами царской семьи провозглашалась здравица: «Да живет святѣйший Никон патриарх / овец Христовых пастырь иерарх!». Такова главная причина, по которой декламации оказались вне «Рифмологиона».

Придворная литература создавалась не только в столице, но продолжала развиваться и в таком традиционном центре на недавно вошедших в состав России восточнославянских землях, как двор гетмана «Войск Его Царского Пресветлого Величества Запорожских».

Панегиристы о гетмане Иване Мазепе

С момента избрания гетманом (1687 г.) Мазепа становится, пожалуй, наиболее импозантной фигурой в восточнославянской панегирической литературе рубежа XVII—XVIII вв. Это время, все больше отходящее в археологическую даль, оставило серию барочных панегириков, в которых прославляются род и герб Мазепы, его забота о просвещении, монастырях и церквях, а также его участие в военных походах.

Иван Мазепа родился в 1644 г. (по другим данным, в 1629 г.) на Украине в шляхетской семье. Началом своей блестящей карьеры он обязан покровительству магнатов Вишневецких, благодаря чему стал пажом при дворе польского короля Яна Казимира, где и приобрел некоторый европейский лоск. Ловкий придворный, честолюбивый, лишенный сомнений, обаятельный, наделенный природной привлекательностью, Мазепа прославился вскоре своими любовными приключениями и авантюрами. В 1663 г. король послал его на Правобережную Украину с дипломатической миссией. Из той экспедиции Мазепа уже не вернулся в Польшу, а остался на Украине, обстановка которой больше отвечала его неумной натуре, чем атмосфера королевского двора.

В 1687 г. Мазепа был избран гетманом войск запорожских и осыпан царскими милостями. Петр Великий приблизил его к себе как верного сторонника и пожаловал ему в начале 1700 г. орден Андрея Первозванного в надежде укрепить западный форпост растущей империи. Однако Мазепа недолго оставался верен новому покровителю. Стремясь отторгнуть Украину от России, он вел тайные переговоры вначале с польским королем Станиславом Лещинским, а затем — со шведским королем Карлом XII, на сторону которого открыто перешел в октябре 1708 г., после вторжения шведских войск в Россию. В 1709 г. Мазепа принял участие на стороне шведов в битве под Полтавой, которая закончилась решительной победой русских войск. После этого поражения он бежал вместе с Карлом XII. Покинутый казаками, преданный государственной и церковной анафеме, Мазепа умер под Бендерами в том же году.

Как представитель российской государственной элиты, он был тесно связан с широким кругом столичной — как светской, так и духовной — аристократии. Украинскому гетману благоволили царевна Софья и князь В. В. Голицын. В рукописных сборниках сохранились составленные Карионом Истоминым от лица патриархов Иоакима и Адриана грамоты и письма Мазепе⁹³, а также письма князя П. И. Прозоровского гет-

⁹³ См.: [Чуд-300, л. 340, 397, 461; Чуд-301, л. 284, 291—292; Браиловский 1902, 84, 146, 162, 171, 192, 193].

ману⁹⁴. Выполняя поручение патриарха Адриана, Карион Истомин в 1696 г. доставил Мазепе вместе с патриаршей грамотой⁹⁵ новое издание «Катехизиса»⁹⁶. Мазепа поддерживал контакты с Ф. Шакловитым, был знаком с С. Медведевым, книга которого «Манна хлеба животнаго», связанная с московскими спорами о времени пресуществления Святых Даров, была отправлена гетману и киевским властям для освидетельствования [Шляпкин 1891, 177, 206]. Мазепа щедро покровительствовал Димитрию Туптало, будущему митрополиту ростовскому и ярославскому. Димитрий же, состоявший в дружеских отношениях с Карионом Истоминым, подарил ему посвященное Мазепе издание «Зерцало от Писания Божественного» (Чернигов, 1705) с дарственной надписью: «Пречестному господину отцу Кариону»⁹⁷. Подобные контакты интеллектуальной и духовной элиты способствовали созданию единого культурного пространства новой России.

О гетмане Мазепе еще при его жизни писали в стихах и в прозе, на церковнославянском и на книжном языке Юго-Западной Руси — «простой мове», на польском и латинском, греческом и даже арабском языках. Посвященные Мазепе тексты могут быть рассмотрены в перспективе дальнейшего изучения истории восточнославянской литературы, ее языка и стиля. Как специфический круг источников они представляют также интерес в качестве свидетельств развития придворной культуры и формирования отдельных концептов и представлений, характерных для политического сознания, отразившего культ гетмана. Изучение литературного оформления этого культа предполагает анализ текстов мазепинского цикла прежде всего в аспекте панегирического дискурса.

«Играет сердце, воздвизаются удивлением мысли», — формула Феофана Прокоповича [Феофан Прокопович 1961, 37], применимая к панеги-

⁹⁴ См.: [Чуд-300, л. 410, 416, 497; Браиловский 1902, 164, 165, 174].

⁹⁵ В приписке к документу патриарх просил гетмана оказать всяческое содействие своему секретарю в связи с намерением Кариона посетить Киево-Печерскую Лавру.

⁹⁶ См.: [Браиловский 1902, 88]. Известно, однако, что книги с названием «Катехизис» в Москве в данный период напечатано не было. По-видимому, имеется в виду «Православное исповедание веры», опубликованное московским Печатным двором в марте 1696 г. Этому руководству, составленному по инициативе киевского митрополита Петра Могилы в интересах ознакомления паствы с православным учением, придан вид катехизиса. Книга, составленная в 1640 г., носила заглавие «Изложение Российской веры», в переработанном и дополненном виде она вышла в свет в 1643 г. с названием «Православное исповедание греков».

⁹⁷ Подарочный экземпляр «Зерцала...» хранится в РГАДА (Старопечатные книги. № 105).

ристам барочной эпохи, в том числе к прославителям гетмана. В честь Мазепы сооружались из слов триумфальные арки, пирамиды-obelisks, капители, колоссы, монументы славы. В честь его триумфального въезда в Киев в 1690 г. воспитанники Киево-Могилянской коллегии воздвигли «вместо мраморных колоссов, пирамид, obelisks и статуй» «Капитолий вечной славы» («Capitolium regennis Glorise», Киев, 1690), состоящий из торжественных похвал и рукоплесканий⁹⁸. Архитектурные метафоры в названиях произведений, излюбленные в эпоху барокко⁹⁹ и выраженные иногда также в графической композиции текста, как, например, в панегирике Филипа Орлика «Российский Алкид» («Alcides Rossiyski». W Wilnie, 1695), отвечали идее возвеличения образа Мазепы.

Филологическая образованность, культивировавшаяся в Киево-Могилянской коллегии, обучение местной интеллигенции в коллегиях Польши и других европейских стран способствовали активному и широкому развитию на Украине литературной и культурной среды, воспитанию пишущей и читающей аудитории.

Среди авторов многочисленных посвящений и панегириков Мазепе — представители духовной элиты, такие хорошо известные в истории литературы, как Стефан Яворский, Димитрий Ростовский, Феофан Прокопович, Иоанн Максимович, Иван Величковский, а также авторы, имена которых мало что говорят современному читателю: Каллист (Меновский), игумен Троицкого Ильинского монастыря в Чернигове, Лаврентий Крщонович, игумен того же монастыря, Антоний (Стаховский), иеромонах, префект Черниговского коллегиума и наместник Черниговской «катедры», Иоасаф Кроковский, архимандрит Киево-Печерской Лавры. Как своего сюзерена гетмана Мазепу прославляла украинская шляхта: Самуил Мокреевич, участник Чигиринского и Крымского походов, неоднократно благодетельствованный Мазепой [Модзалевский 1912, 573], поэт Филип Орлик, любимец Мазепы, бывший под конец его гетманства генеральным писарем, поэт Ян Орновский, уроженец Чернигова, и другие писатели, оставшиеся безымянными.

⁹⁸ Описание панегирика см.: [Барвинский 1920, 119—123].

⁹⁹ Образ триумфальных арок и врат присутствует, к примеру, в панегирике Иоганна Самбука «Arcus aliquot triumphal, et monumenta victor classicæ in honore... Jani Austriae, victoris non quieturi» (Antverpiae, 1572), в названии театрального представления, поставленного учениками минских иезуитских школ в честь их основателя князя Марциана Огинского «Brama Tryumfalna... z Herbowney Bramy... Pana Marcyana Kniiazia z Kozielska Oginiskiego... iako Fundatorowi Miłosciwemu Aktem Publicznym Prezentowana y Dedykowana od Przeszlachetney Młodzi Szkol Minskich Societatis Iesu» (Vilnae, 1689); экз. РГБ.

События 1708 г., когда Мазепа изменил присяге верности, данной Петру I, и перешел на сторону шведского короля, катастрофически отразились не только на репутации исторического образа гетмана, но и на судьбе посвященного ему литературного наследия. Мазепа подвергся анафеме, а произведения, написанные ранее в его честь, сохранились со следами цензуры, дошли в малом количестве экземпляров, часто дефектных¹⁰⁰. Не исключено, что часть наследия, посвященного Мазепе, утрачена. Имя его в текстах вычеркивалось или вычищалось¹⁰¹.

Произведения на разных языках, посвященные гетману, отражают своеобразное языковое поведение авторов и их представление о том, на каком языке и о чем следует говорить. Прослеживается определенная закономерность: с разными языковыми системами соотнесены разные

¹⁰⁰ Отсутствие титульного листа или фрагментарность текста в дефектных экземплярах осложняет проблему идентификации произведений. Так, стихи «Krzyż... od Neoroetyw Collegium Czernihowskiego» в издании, принадлежавшем «Библиотеке Ординации графов Красиньских» в Варшаве, описаны как отдельный панегирик (в котором, кстати, имя Мазепы — вытерто), известный лишь в единственном экземпляре [Барвинский 1920, 114 и сл.], в то время, как эти стихи входят составной частью в «Зерцало от Писания Божественного» (Чернигов, 1705). Библиографической редкостью является упомянутый безымянный латинский панегирик «Капитолий вечной славы» («Capitolium regennis gloriæ», 1690), с которым Б. Барвинский ознакомился по полному экземпляру из частного собрания главы Польского геральдического общества во Львове Зигмунта Люби Радзимиńskiego (см.: [Барвинский 1920, 119—123]). Судьба данного экземпляра в настоящее время неизвестна. Издание панегирика имеется также в РГБ (инв. 7457), однако без титульного листа, что стало причиной библиографического курьеза: текст описан как приветствие Мазепе от Феофана Прокоповича в 1688 г. (Феофану исполнилось тогда семь лет!).

Попутно заметим, что разыскиваемый латинский панегирик «Theatrum regennis gloriæ» (Чернигов, 1699) Петра Армашенко (см.: [Барвинский 1920, 119]) имеется, по данным каталога черниговских изданий [Каменева 1959, 279], в ГПБ Украины (ныне Национальная Библиотека Украины им. В. И. Вернадского).

¹⁰¹ В Четвероевангелии (Киев, 1697) в экз. РГБ (инв. 2345; экз. из библиотеки Ивана Лукашевича), содержащем во вступительном «Слове к слову Богу Господу нашему Иисусу Христу» (л. [2]—[3] об.) молитву о светских и церковных правителях России и Украины (во здравие царя Петра, царевича Алексея Петровича, патриарха Адриана, митрополита киевского Варлаама Ясинского, архимандрита Мелетия «...и благочестиваго Войск Запорозских обоих сторон Днепра Гетмана Иоанна Мазепу и все христолюбивое воинство и вся православныя христианы...»), слова «Гетмана Иоанна Мазепу» (л. [3] об.) вычеркнуты. Об удалении имени Мазепы см. также: [Уманец 1897, 417—418; Лазаревский 1898, 457, прим. 1; Барвинский 1920, 114; Каменева 1959, 274, 277—278, 285].

контексты и риторические стратегии — совокупность риторических средств и приемов, служащих убеждению, и при помощи которых современные авторам реалии, события и лица соотносятся с тем или иным типом авторитетной топики — библейской или античной. В текстах, написанных на церковнославянском языке и «простой мове», развертывается традиционная система параллелизаций, основанных на Библии. Произведения же на латинском и польском языках или в смешанных польско-латинских текстах создают антиквизированный образ Мазепы. Латинский язык, несущий с собой классическое наследие античности, язык аристократической и ученой поэзии, ассоциируется с областью специальной книжной культуры. В силу образования, а также в зависимости от аудитории, к которой обращался книжник, он умело избирал свою риторическую стратегию. Одни и те же авторы использовали на разных языках разный круг сравнений, переходя от одной культурной традиции к другой. Так, Стефан Яворский, обильно украшавший свое польско- и латиноязычное творчество античными мифологическими реминисценциями, избегал их в произведениях на книжном «славенском» языке.

На церковнославянском и «простой мове» написаны посвятельные предисловия и стихи на герб Мазепы в церковных изданиях Киева и Чернигова¹⁰². Имя Мазепы присутствует, наряду с именами царя Петра и патриарха всея Руси, также в послесловиях православных изданий на церковнославянском и польском языках¹⁰³. Именем Мазепы освящена проповедь Стефана Яворского «Виноград Христов» (Киев, 1698), произнесенная в церкви на венчании племянника Мазепы, царского стольника Иоанна Обедовского, в присутствии самого гетмана, по инициативе и настоятельному требованию которого была издана отдельной книгой. В круг кириллических изданий с посвящением Мазепе входит книга Самуила Мокреевича «Виноград домовитом благим насажденный... Иоанну Мазепѣ благому домовиту винограда Мало-Россиискаго милостивому своему добродѣви оферованный» (Чернигов, 1697).

¹⁰² См.: Молитвослов дневный и ночный. Чернигов, 1687; Молитвослов. Чернигов, 1692; *Димитрий Ростовский*. Руно орошенное. Чернигов, 25 апреля 1696; Молитвослов денный и ночный. Чернигов, 1698; Псалтирь. Киев, 1697; *Иоанн Дамаскин*. Каноны пресвятой Богородице. Киев, 1697; Полуустав. Чернигов, 1703; Евангелие. Киев, 1707; *Иоанн Максимович*. Богородице Дево. Чернигов, 1707.

¹⁰³ См.: Апостол. Киев, 1695; *Иоанн Дамаскин*. Каноны пресвятой Богородице. Киев, 1697; Октоих. Киев, 1699; *Modlitwy dzienne u pospu... wydane roku 1689*, в послесловии к которому сказано, что книга издана при царях Иване и Петре, с благословения Лазаря Барановича, «przy szczęśliwym Panowaniu Jaśnie Wielmożnego... Pana Iana Mazepy» в типографии Троицкого Ильинского монастыря в Чернигове.

К Мазепе обращены и отдельно изданные торжественные панегирики на польском и латинском языках (или в смешанных польско-латинских текстах): «Муза Роксоланская о триумфальной славе и фортуне... пана Ивана Мазепы... польским ритмом оглашенная» (Чернигов, 1688) Яна Орновского¹⁰⁴; «Эхо голоса, зовущего в пущу...» (Киев, 1689)¹⁰⁵ — много-составная геральдико-эмблематическая композиция, созданная Стефаном (Симеоном) Яворским в бытность его магистром свободных наук и философии («*naynizzzego slugi Symeona Jaworskiego Artium Liberalis a Philosophii Magistri*»), охарактеризованная самим автором как «памятник» добродетелям Мазепы, воздвигнутый «любовью к литературе и смирением» («*Nos Literale Amoris ac submissionis meae Tuis Virtutibus erigo Monumentum*»)¹⁰⁶; «Акид Российский, коронованный триумфальным лавром» (Вильна, 1695) Филипа Орлика¹⁰⁷.

¹⁰⁴ [Орновский 1688]. О панегирике см.: [Максимович 1880, 715]. Полные экз. имеются в РНБ (шифр 13.VIII.1.286) и в РГБ (инв. 7471). Экз. РГБ, инв. 7460 — дефектный, подвергшийся идеологической цензуре: в нем недостает нескольких листов с упоминанием имени Мазепы, отсутствует в том числе и особо выделенный издателями текст, набранный прописными буквами и прямым шрифтом, в отличие от основного (готики):

Ian Mazepa dzelny hetman w boiu,
Kato czyli Licurgus rostopny w pokoiu.
Zniszzy Krym, zbiwszy mieczem dumnę bissurmany.
Greckie y rzymskie sława przeszedł sam hetmany:
Niech Rzym Koklesa, Sparta Leonide głosi,
Ciebie swego Kamilla Rossia wyposi
([Орновский 1688, л. 8]; здесь и далее цит. по экз. РНБ).

(Перевод: Иван Мазепа — храбрый гетман в бою, / Катон или Ликург деятельный в мирное время. / Одолев Крым, разбив мечом высокомерных бусурман, / Греков и римлян славу превзошел гетман: / Пусть Рим — Коклеса, Спарта — Леонида прославляют, / Тебя, своего Камилла, Россия восхваляет.)

¹⁰⁵ О панегирике см.: [Максимович 1880, 710; Лужный 1967, 369—371]; Р. Лужный ссылается на экз. РНБ как на «уникальный» (шифр 13.VIII.1.287); отметим, что издание имеется также в РГБ (инв. 7458, 7459); произведение ошибочно разделено на две книги: инв. 7458 — основная часть, инв. 7459 — раздел «*Апасерphalaeosis*». Далее цит. по указанным экз.

¹⁰⁶ [Стефан Яворский 1689, л. 130 об.] (по карандашной фолиации в экз. РГБ).

¹⁰⁷ [Орлик 1695]. Имеются полные экз. в РНБ (шифр 13.20.2.26) и в РГБ (инв. 7463). О панегирике см.: [Максимович 1880, 714].

В ряду изданий, посвященных Мазепе, особое место занимает сборник «Зерцало от Писания Божественного» (Чернигов, 1705)¹⁰⁸, объединяющий тексты на церковнославянском, польском и латинском языках. Составленный «трудолюбием» Черниговского коллегиума в честь своего покровителя Мазепы, он содержит, кроме произведений на религиозно-моральные темы (стихи на страсти Христовы, три слова Иоанна Златоуста, переведенные с венецианского издания 1574 г., три слова Иоанна Максимовича), подборку панегирических текстов, адресованных Мазепе: стихи на его герб, а также к гравюрам с изображениями его патрона Иоанна Предтечи и Богородицы, посвятельное предисловие, стихи «*Krzyż pochątek mądrości*», «*Schola infima*», «*Grammatica*», «*Syntaxis*», «*Koloss Krzyżopodobny*», «*Appendix*», «*Лабиринт*». Текст «К читателю» от лица префекта коллегиума, иеромонаха Антония «з труждающимися» также прославляет Мазепу. Сочетание разноязычных текстов обнаруживает определенное стремление составителей объединить в рамках одной книги обе культурные традиции — библейскую и античную.

Мазепа предстает в текстах, ему посвященных, как «властелин земли Мало-Российская»¹⁰⁹; меценат, патрон и благодетель, он прославляется за ратные заслуги и религиозные добродетели, заботы о церковном строительстве, изобилие щедрот и победы над «супостатами». Зная «мужество, вѣрность, мудрость» одного из вождей «благонарочитых», царь Петр Алексеевич приблизил к себе Мазепу: «Царску к нему изъявил милость совершенну», — пишет Иоанн Максимович в стихотворном посвящении Петру, содержащем одновременно панегирик и Мазепе, в книге «Богородице Дево» (1707) и характеризует гетмана как сподвижника Петра и верного слугу престола:

Православний Монархо мужа благонравна,
Вѣрна себѣ человека, доброю явна

¹⁰⁸ Описание издания см.: [Пекарский 1862, 115—117; Маслов 1926, 114—134; Каменева 1959, 284—285]. Среди нескольких сохранившихся экземпляров издания лишь один полный — экз. Центрального гос. Архива Украины в Киеве (описан С. Масловым), предназначавшийся, возможно, для поднесения гетману; остальные отличаются составом текста и гравюр, последовательностью их расположения; в некоторых уничтожено почти все, относящееся к Мазепе (см.: [Каменева 1959, 285]). Так, в экз. из библиотеки графа Ф. А. Толстого (РНБ, инв. 2031) отсутствует парадная гравюра (большого размера, чем формат книги) с изображением гербового креста Мазепы с окружающими его фигурами святых Бориса и Глеба; она имеется в экз. РНБ, инв. 2029, 2030.

¹⁰⁹ Молитвослов. Чернигов, 1692, л. [2]—[5] (посвящение за подписью Лаврентия Крщоновича).

Избра, возвеличе и всѣм сердцем возлюбѣ,
 К гетманской кавалерску честь му усугуби
 [Иоанн Максимович 1707, л. 8].

Панегиристы не могли пройти мимо того факта, что гетман Мазепа стал кавалером первоучрежденного и высшего ордена Российской империи — Ордена Андрея Первозванного: «Первѣй восприял еси Имя Кавалерства, / в Род и род слава всего будеши Рицтерства»; «В Малой России Перва Кавалера збранна / Апостола Андрея Чину перевозванна» [Зерцало 1705, л. [8] — стихи на герб Мазепы; л. [79] об.]¹¹⁰.

Награждение Мазепы этим орденом актуализировало летописную легенду об апостоле Андрее и водружении им креста на горах киевских: «Апостолом Андреем крест в ней (“Малой России”. — Л. С.) водруженный, / Иоанном гетманом зрѣться процвѣтанный» [Иоанн Максимович 1707, л. 9].

В трагедокомедии «Владимир» (1705), написанной префектом Киево-Могилянской академии Феофаном Прокоповичем и поставленной в стенах училища, которое знаменательно именуется здесь «преславной Академией Могило-Мазеповианской Киевской», в заключительной сцене появляется святой апостол Андрей, расточающий похвалы Мазепе как «вернейшему вождю», имеющему в своем гербе утвержденный на якоре крест и побеждающий им врагов: «Твое бо в щитѣ благородство носит / Крест самага Господа на вся супостати страшный» [Феофан Прокопович 1961, 205]). Воспитанники Академии приветствуют «превеликаго своего ктитора» полной формулой титулования, которая вошла в заглавие драмы: «Ясневелможного Его Царского Пресвѣтлого Величества Воиска Запорожского Обоих Стран Днепра Гетмана и Славнаго Чину Святого Андрея Апостола Кавалиера» [Феофан Прокопович 1961, 149].

Посвящения, построенные однотипно, включают такие устойчивые средства панегирического прославления, как истолкование символики герба Мазепы, поэтику имени, принцип тезоименитства и систему параллелизаций.

Герб Мазепы, так называемый *Kurcz* (библейский вилочный крест в форме греческой буквы Υ, утвержденный на якоре, со звездой и полумесяцем по сторонам) сопровождался в изданиях стихами, в которых условность «гербовых клейнодов» подвергалась символическому истолкованию¹¹¹. Стихи на гербы — жанр, весьма популярный и широко представленный в кириллических изданиях уже со второй половины XVI в.

¹¹⁰ Здесь и далее цит. по экз. РГАДА; опубликовано [Маслов 1926, 117, 133].

¹¹¹ О похвалах гербу Мазепы см.: [Барвинский 1920, 108—119].

(см.: [Сазонова 2002, 1264—1265]). Эпиграммы на гербы унаследовали опыт польских геральдических стихов, к которым восходят по содержанию мотивам, формулам, стилю. Как и польские геральдики, их авторы высоко ценят древность, знатность и благородство рода (см.: [Голубев 1872, 295—382]). Эмблематика герба Мазепы, как и его заслуги, истолковывались в свете господствовавших идеалов эпохи — рыцарства и религиозности. Придавая геральдической композиции пышное оформление для еще большего возвеличения патрона, художники позволяли себе смелое вторжение в поле герба. Так, в «Зерцале от Писания Божественнаго» (Чернигов, 1705) гравюра на меди представляет герб Мазепы в пальмовом венке, звезда и полумесяц вынесены над крестом, а их место по сторонам креста заняли святые мученики, первые киевские святые, князья Борис (Роман) и Глеб (Давид), поддерживающие мачту креста: «Герб гетмана Мазепи в руках сии мѣют, / Тим гербом имя его в небѣ печатлѣют» [Зерцало 1705, л. 3 об.]¹¹².

В культуре XVII в., где принцип *Nomen est omen* был столь значим¹¹³, имя Мазепы с его этимологическим значением использовалось как способ риторической разработки панегирического образа: «Ioannes hoc est Gratia» [Стефан Яворский 1689, 38], Иван — «тезоименитый *благодати*» [Зерцало 1705, л. 5 об.], «Иоанну в имени полному *благодати*» [Мокревич 1697, л. 3] адресует свое сочинение Самуил Мокревич. Похвальную этимологизацию панегиристы Мазепы дополнили комплиментарной параллелью, соотнеся его имя с именем его небесного патрона — Иоанна Предтечи: «Иоанн Святый Креститель» выступает как «защитник тезоименный велможности вашей» [Псалтирь 1697, л. 6. об.]. В польско-латинском панегирике «Эхо голоса...» (Киев, 1689) Стефана Яворского принцип тезоименитства заявлен уже на титульном листе: приветствие Мазепе приурочено к торжественному празднованию дня памяти Иоанна Предтечи. Знаменательно, что в состав сборника «Зерцало от Писания Божественнаго», адресованного Мазепе, включено «Слово на рождество св. Иоанна Предтечи» Иоанна Максимовича. Риторическую аргументацию авторы подкрепляют ссылкой на реальные события: Мазепа

¹¹² Тот же вариант герба послужил основой для рисунка филигранны с надписью «Иоан Мазепа Гетман» на бумаге, производившейся черниговской «паперней», устроенной при финансовой поддержке Мазепы: «папѣр под пресвѣтлым, издревле сенаторским родовитым гербом Ясне Велможности Вашой, двома российскими князи страстотерпци Романом и Давидом предстательствующими», см.: [Маслов 1926, 122].

¹¹³ См.: [Кайперт 1988, 100—132], а также раздел «Nomen est omen: имя в риторике и поэзии».

«благоволил» построить в Чернигове церковь во имя своего патрона [Зерцало 1705, л. 5 об. — 6]. Тот же принцип тезоименитства широко применяли авторы, создававшие лестный для царя Алексея Михайловича аллюзийный образ, поставившие его имя в связь с именем Алексея человека Божиего, а прославители Петра I — с апостолом Петром.

В ряде изданий, посвященных Мазепе, принцип тезоименитства выведен в зрительный ряд. В том же «Зерцале...», например, помещена гравюра на дереве с изображением Иоанна Предтечи со стихами:

Пророче Предотече святыи Иоанне,
От неплодных рождене Богом в мир посланне
Тебѣ благодать о нас молитися дана
Преславна Гетмана покрый Иоанна
[Зерцало 1705, л. 8].

Гравюрой на титульном листе с изображением в шестиконечной звезде (это одна из планет Мазепинского герба) Иоанна Предтечи и надписью «Предтеча Солнцу, денница всем людем вопиет» открывается парадное издание Евангелия (Киев, 1707), содержащее обращение к Мазепе и ему поднесенное¹¹⁴. Символический смысл надписи раскрывается в посвящении, прославляющем Мазепу за его речение о церковных книгах: он, «аки денница солнцу Предтеча, потщася уготовати путь и стези исправили в прежних книгах евангельских к чтению чтецем неисправленных».

На гравюре, помещенной на обороте титульного листа латиноязычного приветствия «Капитолий...» («Capitolium...») на торжественный въезд Мазепы в Киев в 1690 г., также имеется поясное изображение его патрона Иоанна Предтечи на фоне сияющих лучей шестиконечной звезды с надписью над ним в полукруге «Денница Солнца Предтеча».

В посвяtitельных предисловиях к изданиям на церковнославянском языке и «простой мове» Мазепа сопоставляется с персонажами из Ветхого и Нового Завета. «Истинный Гедеоне» — обращается к нему Димитрий Ростовский, уподобляя Мазепу «мужественному и храброму оному вождю Израилскому», избавившему соотечественников от плена мадиа-

нитян. Подобно Гедеону, сотворившему «военную мудрость» «со малою горстию воинов», Мазепа «со малою горстию людей, бо малороссийским воинством для вѣрной служби его Царскому Пресвѣтлому Величеству для защищения православной вѣри, для сохранения Церквей Божиих и отчины своя, в трудѣх военных нещадно сокрушает и мужественно врагов побѣждает...» [Димитрий Ростовский 1696, л. 3—6 об.]. Воинские успехи Мазепы сравниваются также с полководческим талантом одного из самых прославленных библейских воителей — Иисуса Навина, чьи трубы разрушили стены Иерихона: «Хвалится ветхий Израиль таковым вождом Исусом Навином иже самым точию гласом седми труб рожаных Иерихонския испроверже стѣны. Но и ты, земле Мало-Российская, ничим же меньше еси, из тебе бо изыйде вожд Новаго Российскаго Израиля, разоряющий стѣны скифскаго Вавилона и полчища злочестивых» [Псалтирь 1697, л. 5 об.]¹¹⁵.

Издатели Псалтири (Киев, 1697), принося в дар Мазепе «Богогласную Гусль» псалмопевца Давида, не могли, естественно, обойтись без сопоставления гетмана с царем Давидом, прославленным также своими героическими делами и борьбой с Саулом: Мазепа, воюющий против «бусурман» (турок), изображается как «второй на злочестивых Давид», противостоящий козням «бесовского духа Саула», он являет «милосердие, кротость к своим Давыдову, к врагом же непреодоленное даже до крове мужество» [Псалтирь 1697, л. 4 об., 5 об.]. Сравнение с царем Давидом — из репертуара панегирической топики, обслуживавшей придворное искусство. В «Гусли доброгласной» (1676), напутствуя на царствование Федора Алексеевича, Симеон Полоцкий призывал его «давидствовать»: «Буди от Бога Давыд нам посланный» [Симеон 1953, 129].

Церковное строительство, которому Мазепа щедро покровительствовал, дало риторам повод для уподобления его «премудрому Соломону», построившему дивный храм Господу. Оказалось, однако, что гетман превзошел библейского мудреца не только в том, что возвел монументальные строения и благоволил соорудить в Чернигове «триумфальный знак каменный» — «Колиос» («Дзвонницу»), превосходящий высотой храм Соломона, но и в благочестии: «Премудрому Соломону, Ясне Велможность ваша уподобилсся, достойно рещи болѣ Соломона здѣ... Не глаголем здѣ о высокости строения каменнаго, вышше бо есть Соломоновой, ибо самолюбезное велможность Вашей усердие к хвале Божой самых небес досязает» [Зерцало 1705, л. 5 об. — 6].

¹¹⁵ Посвящение за подписью Иоасафа Кроковского, архимандрита Киево-Печерской Лавры.

¹¹⁴ Описание издания см.: [Пекарский 1862, 146—148]. Описанный П. Пекарским редкий экземпляр издания с обращением к Мазепе (в других экз. эти листы вырваны) находился в церкви св. Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы, что на Моховой в Санкт-Петербурге. «Большое Евангелие с драгоценным окладом, печатанное в Киеве в 1707 году» принадлежало к «наиболее замечательным из святынь храма» [Шульц 1994, 108]. В 1938 г. церковь была закрыта, судьба данного экземпляра Евангелия в настоящее время неизвестна.

Продолжая соотносить конкретные исторические реалии с планом авторитетной библейской топики, автор посвятельного предисловия в «Зерцале...» префект Черниговского коллегиума, иеромонах Антоний Стаховский сравнивает Чернигов, расположенный на Болдинских горах, с Новым Иерусалимом, который открылся в Апокалипсисе в видении святому Иоанну Богослову как сходящий от Бога с небес святой град, украшенный, как невеста. Но если Иоанн Богослов лишь увидел «град украшенный», то Иоанн Мазепа, опять-таки превзойдя библейского героя, сам украсил «одушевленный Град Божий, сходящий с небесе», — Чернигов, «не камением простым», но «дражайшим золотом и серебром», исткал Богородице, как невесте, «прекрасную царскую порфиру» — «ки-от среброкованной» [Зерцало 1705, л. 6]. Не исключено, что еще одним моментом для развертывания приведенной параллелизации Иван Мазепа — Иоанн Богослов послужил принцип *Nomen est omen*.

В церковных благодеяниях Мазепа также «более Гедеона благословен», ибо, в отличие от Гедеона, оставившего 70 сыновей, среди которых не нашлось ни одного достойного памяти своего отца, дела Мазепы удостоены «вечной памяти и святой славы». Играя словами — *святая слава / световая* (мирская) слава, автор вовлекает в риторическую аргументацию тот же принцип *Nomen est omen*, подчеркивая этимологическое значение имени, с которым ассоциируются дела Мазепы, — он есть «истинный сын *Святославъ, святую, а не световую любя славу*» [Димитрий Ростовский 1696, л. 3—6 об.].

Итак, в текстах на церковнославянском языке и «простой мове» образ Мазепы соотнесен с библейскими контекстами: Гедеон, Иисус Навин, Давид, Соломон, Иоанн Предтеча, Иоанн Богослов. Библейские авторитеты оттеняли воинские заслуги, религиозные и моральные добродетели прославляемой персоны. И лишь одна параллель в этих текстах соединяет образ Мазепы с античным героем: его прославляют как «храброго нового Геркулеса и первого мужественного в России кавалера» [Зерцало 1705, л. 5]. Однако данное исключение только подтверждает правило: сравнение Мазепы с Геркулесом так же, как и следующее за ним определение «кавалер», перешло в посвящение-предисловие к «Зерцалу...» из включенных в этот сборник польских текстов.

К Мазепе прилагались также образы космического ряда, изначально принадлежащие к сакральной топики и усвоенные впоследствии придворным искусством. Так, обращаясь в проповеди «Виноград Христов» (Киев, 1698) к Мазепе как своему «патрону», «добродею», «защитителю», Стефан Яворский благодарил его за благодеяния, оказанные по возвращении «з наук, з полских сторон», восклицая с поэтическим во-

одушевлением: «...щоколек едем, щоколек могу, щоколек мѣю, все то велможности вашей, аки моему Источнику, моему Солнцу, моему Небу приписую» [Стефан Яворский 1698, л. 4]. Напомним, что в русскую придворную поэзию символическая метафора «царь-солнце» введена впервые Симеоном Полоцким, поэтом, сформировавшимся в лоне барочной латино-польской риторической традиции, допускавшей совмещение разных рядов символики — сакральной и государственной. К тем же образам небесного ряда Стефан Яворский обратился и в «Слове пред проклятием Мазепы» (1708), но расположил их в иной иерархии: «Гетман в Малой России была то денница, сияющая на Российском небе. Государь — солнце, а гетман — денница...» [Стефан Яворский 1865, 510]. Черниговские неопозэты, воспитанники третьего начального класса (*Syntaxis*), взывающие к мудрецам с вопросом: «*Co iesteś walczny Hetmanie?*» (Кто ты, храбрый гетман?), слышат заверение в том, что он, гетман Мазепа, является «солнцем Российского неба, украшенным светом планет твоего герба»:

Spytaćbysię; Co iesteś walczny Hetmanie?
 Jiakie mądrych głów iest o tobie mniemanie?
 Rzekną że słońcem iesteś Nieba Rosyjskiego
 Światłem Herbowych Planet twych ozdobionego
 [Зерцало 1705, л. 10—10 об.].

Значение дел Мазепы риторы описывали и осмыслили с присущим этому роду литературы панегирическим парением, вселенским размахом и «космическим» масштабom образов: «усердие» его к хвале Божией «самых небес досягает»; устроенная в Чернигове по «благоволению» и с помощью Мазепы «паперня» «подает» бумагу «*всѣмъ обрѣтающимся в вселенной, и послѣднему роду...*»; колокол («кимвал»), изготовленный и установленный на звоннице («...на вашем панском Колиосѣ дзвонничном») «власным коштом» Мазепы возглашает ему *славу по всему миру «в потомние вѣки*». В похвалу вплетается риторический мотив невыразимого: «Что прочее возглаголем? Но ниже пером описати побѣдителей похвал над супостаты и премнога к всѣм щедротам изобилия...» [Зерцало 1705, л. 6—6 об.].

Если сочинения на церковнославянском языке и «простой мове», как отмечено, имеют постоянным контекстом Библию, а античные аллюзии появляются лишь в исключительных случаях, то польско-латинские панегирики Мазепе предпочитают реминисценциям из Священного Писания античную мифологию. Они насыщены огромным количеством классических реминисценций. Авторы, в частности Ян Орновский, Стефан

Яворский и Филип Орлик, мифологизируют реальную историю, связанную с борьбой России за выход к Черному морю, — Крымские и Азовские походы, взятие турецких крепостей Кизикермен, Тавань (Tawań), Асламгород. Выстраиваются прямые аллегорические параллели между современными событиями и легендарной или исторической греко-римской древностью. Даже общая неудача военных мероприятий не могла смирить поэтического энтузиазма. Прославляя Мазепу, авторы трудятся одновременно над созданием истории героико-фантастической. В рассказ о событиях, в которых участвовал Мазепа, вплетаются мотивы мифов о Трое, Геракле и Язоне. Пафос воспевания в поэме Орлика достигает необычайных высот, когда доблестный («waleczny») гетман изображается как Российский Юпитер («Iowisz Rossiyski»), что приравнивает его к самому царю Петру Великому, названному в поэме Московским Юпитером («Moskiewski Iowisz»), чьим верным помощником и соратником показан Мазепа. Перед нами — один из концептов политического сознания, связанного с культом гетмана.

В поэме Орлика явственно отразились также религиозно-поэтические грезы — давняя мечта православного славянства водрузить крест на святой Софии в Константинополе. Поэт видит, что в небесных Дельфах российскому монарху уготовано счастье разгромить «стамбульскую горгону» и воскресить греческий трон. Петр станет первым, кто воздаст Христу в похвалах и благодарности молитву в храме, где после падения Константинополя муфтий «wyie Machmetowi». Обращаясь к «Орлу Московскому», поэт заявляет, что в осуществлении этих планов надежным помощником ему будет Мазепа — «храбрый твой Алкид» («dzielny twoy Alcides»)¹¹⁶.

Имена античных богов, героев и правителей авторы панегириков превращают в концепты, за которыми стоят устойчивые представления; это имена, символизирующие неординарные достоинства адресата. Ключевым в панегириках Мазепе стало именование его Российским Алкидом (одно из греческих имен Геракла — Алкид, латинское Геркулес). Прежде чем Филип Орлик вынес этот образ в заглавие своего панегирика «Alcides Rossiyski» (1695), ту же античную реминисценцию использовал Ян Орновский: «Rossyjskiego Alcida cnotą thron zmocniony» [Орновский 1688, л. 10], затем к ней прибег Стефан Яворский в подписи к геральдико-эмблематическому изображению: «Некогда рука Геркулеса укротила семиглавую Гидру, / [ныне] Российского Алкида страшатся турецкие чудовища» («Septicipem quondam edomuit manus Herculis Hydram, /

¹¹⁶ [Орлик 1695, л. 171 об.]; здесь и далее цит. по экз. РГБ.

Rossiacum Alcidem Turcica monstra pauent») [Стефан Яворский 1689, л. 113].

Имя Геракла-Геркулеса — концепт из разряда героической топики. Как Геракла приветствовали «коллегиаты» «школ Киево-Могилянских» предшественника Мазепы — гетмана Ивана Самойловича¹¹⁷. Следующим после Мазепы Геркулесом стал Петр I: первую московскую триумфальную арку в честь взятия Азова (1696) украшали резные фигуры Геракла и Марса, затем Петр I появился в образе «Нового Российского Геркулеса» в начале XVIII в. также на триумфальных воротах в Москве (1703).

Поскольку большинство мотивов и моделей в литературе барокко взято из такой античности, которую постренессансный синтез примирил с христианством, оказались возможны причудливые определения: Мазепа — «Святой Геркулес Андрей Божественнейший» («Sanctior Hercules Andreas Diuinissimus»), «Российский Нептун Андрей Божественнейший» («Rossiacus Neptunus Andreas Diuinissimus»)¹¹⁸ — парадокс, оправданный поэтикой остроумия.

Поэты ставили свои произведения под протекторат муз. Те же самые музы и камни, приглашенные в поэме Симеона Полоцкого «Орел Российский» (1667) к воспеванию русского царя, а затем приветствовавшие в упомянутом польском панегирике «Trybut...» (Киев, 1686) гетмана Ивана Самойловича (раздел «Acclamatio Musarum»), спешат теперь прославить «Российского Алкида» — Мазепу. Черниговский коллегиум, он же «черниговские Афины», предстает в «Зерцале...», как ранее в «Евхаристирионе» Киево-Могилянская коллегия, в образах Нового Геликона и Парнаса, где обитают «мудрые Камены» — «ученые богини» — во главе с Минервой. В «Российском Алкиде» литовский Геликон настраивает музы на торжественную песнь.

Действие переносится на подмостки античности и Древнего мира. Прошлое — Железный и Золотой века — и настоящее предстают как временное единство. Создается обширное пространство — культурно-мифологическое, историческое, географическое. Оно охватывает прежде всего всю средиземноморскую цивилизацию, но и выходит далеко за ее пределы.

¹¹⁷ Trybut iasnewielmoznemu iego mosci Panu Janowi Samułowiczowi, woysk Ich Carskiego prześwietnego Maiestatu Zaporozkich czułemu wodzowi y mądrymu regimentarzowi panu protektorowi i patronowi kollatorowi y dobrodzieiowi swemu, w szkołach Kiiowo-Mohilaeanskich... od collegiatów oddany y drukiem swiatu podany. Киев, 1686.

¹¹⁸ [Капитолий 1690, л. 104] (по карандашной фолиации в экз. РГБ; здесь и далее цит. по этому экз.).

Целые ряды топонимов, гидронимов, имен собственных принимают участие в составе концептов, участвующих в реализации пышной, исполненной значений победно-триумфальной и театрально-церемониальной обстановки. Пространственные параметры панегириков — Крым, Перекоп, Золотой Херсонес («Złoty Chersoness»), Бессарабия, Тразимен¹¹⁹, Парнас, Троя, Карфаген, Рим, Спарта, вулканы Везувий и Этна, Европа, Дамаск, Вавилон, Египет, Мемфис, Эфес, Кипр, Родос, «Край Армении и берега Индии» («Kraju Armeniey i brzegi Indowe»), Гипербореи («Nierborze mrozu»), Сцилла и Харибда, Элисий (поля блаженных, загробный мир), Белград, «Вавилон и Инд далекий».

Места реальных исторических событий, участником которых был Мазепа, и мифологическая география объединены общим художественным пространством так же, как и персонажи: Мазепа-Алкид-Геракл выступает в окружении имен мифологических персонажей, великих правителей и героев прошлого, далекого и недавнего. Целыми блоками следуют имена: Ганнибал, Коклес, Сарданапал, Демосфен, Ликург, Катон, Сципион, Помпей, Гедимин, Сулейман, Марс, Юпитер, Тифон, Икар, Паллада, Беллона, Афина (Минерва), Киприда (Афродита), Титан, Гектор, Нептун, Язон, Аполлон, Клио, Дафна, Фортуна, Прозерпина, Орфей и Евридика, Амфион, Гелика («Helice, złotę lice»), Горгона, Андромеда, Тантал, Мидас, Минотавр, Тезей, Титан и др. В организации художественного пространства участвуют Слава крылатая («Slawa s krzydłami») и крылатый Пегас («Lotny Pegas»), олицетворяющая день Геката, спутница Гелиоса Гемера, богиня цветов Хлорис, Камены и Хариты, Сатиры, плеяды и нимфы (Ореады, Наяды, Дриады), повелитель ветров Эол, а также гидронимы: Черное море («Euxin» / «Ewxin», «Karadynis»¹²⁰), «Каспийские океаны», Дунай, Днепр, «Турецкий Босфор».

Польско-латинские панегирики Мазепе напоминают реестры античных персонажей, музейный инвентарь, игру в реликвии; демонстрируя свою эрудицию, авторы заняты созданием нового образа — антиквизированной современности. В смешении настоящего и антично-мифологического, подлинного и присочиненного, герои сегодняшнего дня и прошлого, мифологические персонажи аллегорически соосвещают друг друга, миф отражается в истории, история в мифе: «Bułowładny Alcid» Мазепа, он же — Российский Марс («Mars Rosski») топит турков в кровавой

¹¹⁹ Тразименское озеро в восточной Этрурии, где в 217 г. до н. э. Ганнибал разбил римские войска.

¹²⁰ С. маргинальной пометой на поле: «Karadynis» — «u Turkow iednoż co u Czarne morze» [Орновский 1688, л. 2 об.].

пене над турецким Босфором: «Twoy Mars krwawy / Bitnego idąc Annibala w tropu / Dobicęł zwyciężkicy na Pegazie sławy...» (Твой кровавый Марс, следуя храброму Ганнибалу, донесся на Пегасе до победной славы) [Орновский 1688, раздел «Poetyczny present»]. Мазепа — Российский Юпитер («Iowisz Rossiyski») сражается с крымскими циклопами, как Геркулес «swą buławą gromiąc, ogniem pali Marsowym» (громя своей булавой, жжет огнем Марсовым) [Орлик 1695, л. 161]. Мазепа — «Kato czyli Licurgus gostropny w rokoiu» (Катон или Ликург деятельный в мирное время). Россия имеет в его лице великого завоевателя — «своего Камилла»¹²¹ (аллюзия, отсылающая к римскому полководцу IV в. до н. э.).

Поэтическим энтузиазмом исполнены описания побед храброго Российского Алкида. Слава Мазепы превзошла славу древних греков и римлян: «Greckie y gzymskie sławę przeszedł sam Hetmanu» [Орновский 1688, л. 8]. Своими военными успехами Мазепа затмил Ганнибала, он — «Annibale superior» [Капитолий 1690, л. 101]. Стефан Яворский, прославляя Мазепу, называет его Dux Illustrissime, Dux maxime, Dux invictissime, Dux Gratosissime, Dux Bellicosissime, Dux Gloriosissime, Dux Constantissime, Dux victoriosissime [Стефан Яворский 1689, л. 127—130 об.; раздел «Anacephalaeosis»] (правитель сиятельнейший, величайший, милостивейший, воинственнейший, славнейший, непоколебимейший, всепобеждающий). Те же определения повторяет Филип Орлик. Суперлативы выделены прописными буквами. Кроме этих словообразовательных форм, выражающих поэтический энтузиазм авторов, применяются для прославления и другие стилистические фигуры и синтаксические конструкции, обсуждаемые в старых грамматиках в разделе «De Constructione figurata». Вот как служат, к примеру, описанию заслуг гетмана Мазепы категории единственного и множественного числа:

Pluralia mu verba należą dostoyńie
 Aby zacność dzieł iego ogłaszały hoynie.
 Ne może singulari verbo być chwalony,
 Ktorego dziełami świat znaczńie napełniony¹²²
 [Зерцало 1705, л. 10].

Похвала гетману оформляется в пышные гиперболы:

¹²¹ [Орновский 1688, л. 8]; в экз. РГБ указанный лист с текстом, содержащим имя Мазепы и похвалу его военным победам, отсутствует, см. прим. 104.

¹²² Перевод: Ему подходят слова, стоящие во множественном числе, чтобы полно огласили бы благородство его дел. Не может быть пригодным слово в единственном числе применительно к тому, чьими делами преисполнен мир.

Не się gwiazd niebieskich w liczbie naleść może
 ...Tyle pochwał niech będzie tobie cny Hetmanie!¹²³
 [Зерцало 1705, л. 12 об.].

Барочные формулы выливаются в видения с буйными экстазами: на Виленском Парнасе звучит победная песнь Аполлоновой лютни. Феб, Хлорис, Гемера организуют пространство триумфального торжества: «A w Tulipany / Pagnas przzybranu» (И тюльпанами украшен Парнас) [Орлик 1695, л. 179]. Нимфы исполняют испанский танец («a Oready, / wespoł z Naiady, / W takt Sarabandy płaśły gońione, / w Balet ćwiczone» — И обученные балету Ореады вместе с Наядами танцевали в такт сарабанды), возникает образ триумфальной квадриги с восседающим на ней Триумфом в наряде из сидонского пурпура, за ним несут трофеи — свернутые турецкие хоругви, чтобы продемонстрировать силу побежденного противника. Российского Алкида, сокрушившего оттоманскую Гидру, встречают так же, как приветствовали античного полководца: «Tak Pompeiusza / Y Tulliusza / W Capitolium Lwy wiozły w karećie» (Так у Туллия¹²⁴ львы везли Помпея в Капитолий в карете). В знак победы триумфальным огнем горели светильники, громкие трубы играли победную песнь «на знак triumfa»: Россия вводит Мазепу в Капитолий, усаживает доблестного гетмана в янтарное кресло и увенчивает лавром. Российский Капитолий видится поэту с множеством коринфских колонн, украшенных резными изображениями подвигов Мазепы, стены покрыты изнутри янтарем, а порог Капитолия — из чистого золота («Prog zaś y wrota / Z samego złota»). К Мазепе обращается Золотой Феб: «Nakłoń twe uszy / Gdy w raen wzruszy / Tytan swą Lutnię niech choć iedna Klio / Zabrzmi ci Io» (Приклони свои уши, когда Титан настраивает на пэан свою лютню, пусть хоть Клио провозгласит тебе «Ура!»). Атмосферу торжества наполняют ликующие аккламации: «Io Raen! Io Victor! Io triumphe!» (Ура! Ура, победитель! Ура, торжествуй!) [Орлик 1695, л. 177 об. — 181 об.].

Панегирическая топика передавалась из рук в руки, полюбившиеся формулы приветствий переходили из произведения в произведение. Изречение 'Non plus ultra', означающее 'до крайних пределов', 'самый лучший', включено в одну из геральдико-эмблематических композиций из панегирика Стефана Яворского «Эхо голоса...», где изображен герб Мазепы и турецкий монстр-дракон, поверженный силою светового потока, исходящего от звезды и полумесяца — элементов герба Мазепы. На перекладине гербового креста — надпись 'Non plus ultra' как девиз

¹²³ Перевод: Сколько звезд небесных можешь найти..., столько похвал пусть будет тебе, благородный гетман.

¹²⁴ Имеется в виду Марк Туллий Цицерон.

эмблемы [Стефан Яворский 1689, л. 113]. Этой же формулой Филип Орлик символически обобщил содержание своего панегирика, заключив его текст «Российского Алкида», на что, кстати, обратил внимание читателя в пространном заглавии на титульном листе: «...ná Krzyżowym swym Kolossie, Terminalne zapisał lemma: *Non plus ultra*» (...на кресте своем колоссе написал заключительный девиз: *Non plus ultra*). Та же лемма положена в основание одной из частей панегирика — фигурной композиции в виде пирамидального обелиска на латинском языке [Орлик 1695, л. 182]. Девиз 'Non plus ultra' цитируют черниговские «неопозэты» в панегирике «Koloss krzyżopodobny» из «Зерцала...» как «известные слова Алкида». Призванные выразить представление о славе Мазепы, достигшей «самого неба», они достойны того, чтобы высечь их «бриллиантом»:

A tak sławą dostężesz aż samego nieba...
 Już diamantem pisac tu potrzeba owe
Non plus ultra wiadome Słowa Alcidowe¹²⁵
 [Зерцало 1705, л. 12].

Одним словом, Мазепа — тот, про кого «...достойно реши древние словеса: не бысть прежде его, подобен ему, и по нем не будет» — эта панегирическая формула из предисловия к «Зерцалу...» соотносится с изречением 'Non plus ultra'.

Варьируя риторические приемы, авторы использовали в качестве изощренной словесной техники такую характерную для барочных текстов геометрико-поэтическую фигуру, как «лабиринт». Лабиринт в честь Мазепы — это совершенный квадрат с начальной буквой в центре: вертикальная и горизонтальная строки включают по 31 букве, таким образом, составляющая лабиринт фраза «Иван Мазепа гетман Малороской земли» содержит 961 букву, что должно символизировать продолжительность его правления. Многократно прочитываемая сакраментальная фраза получает благодаря повтору эмоциональное усиление. Пожелание выражено также в приложенных к лабиринту стихах на латинском и церковнославянском языках:

Quot sunt in nitido vestigial Nomine vestro,
 Tot Clavâ Rossûm saecula fausta geras.
 Много въ ясномъ Имени Твоемъ лѣтеръ зриши,
 Толико Вождемъ Росскимъ лѣтъ да проводиши
 (цит. по: [Маслов 1926, 127]).

¹²⁵ Перевод: И так славой достигнешь самого неба... / уже алмазом потребуется написать тут эти известные слова Алкида *Non plus ultra*.

Подобный лабиринт «в похвалу Мазепе», написанный на латинском языке в 1691 г. («Labirynthus in laudem Mazepae explicitur»), имеется также в рукописи Киево-Софийского собора [Шляпкин 1891, 49, прим. 4; Барвинский 1920, 119].

Используя поощряемые риторикой барокко возможности варьирования темы, панегиристы украшали свои тексты символическими графемами.

Графический рисунок гербового креста Мазепы образуется в «Российском Алкиде» сочетанием строк, состоящих из стихотворных строк разной слоговой длины, их поверхность пронизана игрой в анаграммы, обнаруживающей себя выделением особой графикой (прописные буквы жирного шрифта): «Ian Mazepa Hetman Woysk Ich Carskiey Przesvietney Mosci Zaporozskich» [Орлик 1695, л. 178 об.]. В честь Мазепы-Марса, победившего «мусульманского змия», воздвигнута «Триумфальная арка» («Arcus Triumphalis») — фигурное стихотворение с акrostихом [Орлик 1695, 182 об.], охватывающим начальные буквы не только строк, но также полустиший, и даже концы строк.

Акrostишная фраза включает титул Мазепы в той же форме, что и в стихотворном гербовом кресте. К слову сказать, в «Триумфальной песни Аполлоновой лютни на Виленском Парнасе в честь победы над варварами» («Paean triumfalny Lutny Apollinowey na Wileńskim Parnassie Victori Barbarorum») [Орлик 1695, л. 180—181] формула титулования сопровождается в акrostихе восклицанием «Io!» (Ура!) преобразующим фразу в выражение радостного восторга.

Стихи из разряда *carmen figuratum*, в частности пирамида, символизирующая добродетель, устойчивость, силу и выносливость [Максимович-Амбодик 1788, 200—201, 208—209], триумфальная арка с идущей еще от Средневековья идеей *splendor Imperii*, — графические концепты, имеющие аналогии в литературе западноевропейского барокко [Адлер, Эрнст 1987, 100—101, 109, 194; 1. Umschlagseite].

Размещение текста, маркирование внетекстовыми элементами границ составляющих произведение частей, использование шрифтовых разновидностей, сочетание прописных и строчных букв — все это составляет строго продуманную систему, рассчитанную на точку зрения воспринимающего: написанием выделены наиболее значимые сегменты текста — имя и титул высокого адресата, имена-концепты, представляющие Мазепу в ореоле добродетели, героизма и славы.

Это типичные для времени барокко произведения прикладной, окказиональной поэзии, широко использующие такие элементы живописно-образного языка эпохи, как геральдика, эмблематика, фигурные ком-

A R C V S T R I V M P H A L I S
 z zhołdowancy **O t t o m a ń s k i e y** L u n y
D E F L E X V S

Triumphatori Ottomanorum
 Iainie Wielmożnemu Jego Mości Panu
H E T M A N O W I Woysk Zaporozskich

Izmariyski Planeto **O**ś twe rozpostr **Z**eniś.
Awnerowe iskrysk- **C**arś byś splendor wypleniał
Nieba ----- **A**roskie^o, precz ztąd zayutni **A**
Marfu pod nogi **S**miałe łwe rogi
Arktur swoich **K**agańce wznosiłubnad Rhodo **P**
Zeguba wyniosła dumę **K**dnak ściga wtropy,
Empir tuż mściw **K**gniewem rozdrażni **O**ny
Tiorun przesyie, **R**zez hardą szyię,
 gdy się w cholerze froza Orła szpony,
ALCIDESV **R**oskiemu Cymmerijski kolo **R**
Hyperborem **R**zetrzony w ARCVS przegni polor
Edońska Luna ni. **T**ch Twoie splend **O**ry
Triumfy wznieca, **S**woie gdy mieca
 na Ottomany **K**rwawe niepozory,
MAZEPIE **W**alecznemu fortuna to zdar **Z**
Manstr łaskawych, że w Two-
Achili A R C V S **W**ietny Luna wściekła twarzy **S**
WMarłowey wrzawie **T**riumfalne **S**cala
Ordę w Bessarabi **T**niech ku Twey sławie
Ycy co w twarde **T**rzywalczył słyszćiewie **K**
Swarliwe Echo z **T**ym kryiesz Marpezie powieki,
Krzykni Pżana gdy **O**ttomana **I**
MAZEP A zgromił czyny Marłowemi.
Idźże idź przegni ARCVS **S**Threicki Księży **O**
Czasiauz pęcami brząka **O**Bistoński Dziedzicu,
HERKVL ES **R**osk **S**iedmiłby kark zbił **H**idrze
 Ten y Twey sfery **Z**łote minery
 Stambuliska Luna bitnym Marłem wydrze

32. Ф. Орлик. «Арка триумфальная» с акrostихом «IAN MAZEPA HETMAN WOYSK ICH CARSKIEY PZESWIETNEY MOSCI ZAPOROZSKICH» из поэмы «Алкид Российский» (Вильна, 1695), л. [182] об. (по экз. РГБ).

позиции текста. Нарядные, праздничные польско-латинские панегирики Мазепе, увидевшие свет в виде отдельных, пышно оформленных изданий, представляющие собой многосоставные композиции, сочетающие в стиле барокко искусство слова и изображения, могут быть признаны по изощренности литературного стиля одним из высших достижений восточнославянской панегирической поэзии конца XVII в.

Созданию впечатляющего героического образа Мазепы способствовала поэтика барокко с ее богатейшим арсеналом приемов поэтического / риторического обобщения. Кроме определенных элементов придворного сервиза, эти тексты демонстрируют виртуозное искусство создания величественного образа на пределе изобразительных возможностей. Реальный исторический облик гетмана Мазепы с присущими ему качествами панегирический дискурс преобразует в образ мифориторический. Превзойти Соломона и Ганнибала! — суперлативы и буйные экстазы входят в эстетическую природу придворного панегирического искусства. Риторической идеализации требовали законы жанра. Киевская «Риторика» (1698) содержит предписание: «Намереваясь восхвалить славнейшаго вождя Иоанна Мазепу или другаго какого-либо героя, можешь аллегорически назвать его *Отцом Отечества*, который благотельным эоном щедрости и милости объемлет всю Россию» [Петров 1867, 91—92] (курсив источника. — Л. С.). Риторы готовы были соединить с именем Мазепы формулу *Отец Отечества* раньше, чем она украсила титул Петра Великого. Официально титул «Отца Отечества» Петр I принял 22 октября 1721 г. во время торжественного празднования Ништадского мира. Между тем такое определение встречается уже в «Епипикионе» (1709) Феофана Прокоповича, и по иронии судьбы — в том самом пассаже, где речь идет о Мазепе: «На *Отца Отечества* мещеши меч дерзкий!» [Феофан Прокопович 1961, 210]; в латинской версии стихотворения — «*Pater Patriae*».

Экзотическим цветком в букете панегириков, поднесенных Мазепе, являются стихи на греческом и арабском языках в Евангелии (1708), изданном на средства гетмана Мазепы для православных арабов Антиохийским патриархатом в новооснованной в начале 1700-х гг. православной типографии в сирийском городе Алеппо (Халеб), которая просуществовала до 1721 г. Кстати, здесь же в 1706 г. напечатано Евангелие на деньги сподвижника Мазепы, миргородского полковника Даниила Апостола — с гербом «и стихами в его честь, в более скромном оформлении, несомненно, соразмерном положению и вкладу» [Морозов 1992, 196] (см. также: [Крымский 1971, 109, 114]).

К настоящему времени известны два экземпляра Евангелия Мазепы. Один из них хранится в Российской национальной библиотеке (Санкт-

Петербург), в Отделе литературы стран Азии и Африки под шифром: Араб 5—121, инв. № 1324. Издание — форматом в 2° (размер 21,5×33 см). В книге 244 нумерованных страницы (124 листа, включая два переплетных), золотой обрез. Переплет современный изданию: коричневая кожа с золотым тиснением, в среднике одной крышки — Распятие, на другой — Воскресение; на обеих крышках по две сложных рамки, выполненные узкими накатками и украшенные цветочно-орнаментальными басмами; по углам внутренних рамок — изображения евангелистов. Корешок также украшен басмами.

В конце книги (в арабской системе) на форзацном листе имеется поздняя запись: «*Evangelium Arabicum impensis Hetmani Mazeppae impressum Aleppa 1708*»; на его обороте — дарственная запись владельца раритетного издания от 21 января 1818 г.: «Императорской Публичной Библиотеке усерднейшее приношение от коллежского Ассессора (так!) и Кавалера Христофора Якимова, сына Лазарева». На листе, следующим за форзацным, имеется запись: «Евангелие на Арабском языке, печатанное в 1708-м году въ городѣ Алепѣ».

Другой экземпляр книги принадлежит Библиотеке Румынской Академии наук в Бухаресте (шифр: 155 А)¹²⁶. Издание получило краткое описание, начиная с первых заметок, появившихся в печати в 1853 г.¹²⁷ Евангелие Мазепы представляет научный интерес как для специалистов-арабистов, так и для славистов. В аспекте изучаемой темы это издание обращает на себя внимание комплексом посвященных гетману текстов на греческом, церковнославянском и арабском языках.

На титульном листе Евангелия — заглавие на арабском языке с нетипичным для арабской традиции расположением текста, выходящим за границы одного колофона¹²⁸. Текст графически оформлен в виде стилизованного гербового креста Мазепы (русский перевод текста титульного листа: «Книга пресвятого и пречистого Евангелия... напечатанная ныне

¹²⁶ Согласно описанию, выполненному по указанному экземпляру, в издании — 246 нумерованных страниц, см.: [Биану, Ходош 1944, 33—34].

¹²⁷ Почти идентичные библиографические заметки (без подписи), принадлежащие, по-видимому, одному и тому же автору, появились одновременно в «Журнале Министерства народного просвещения» (1853. № 79. Отд. 7, с. 47—49) и в газете «Северная пчела» (1853. № 178. 15 августа, с. 712) под заглавием «Евангелие на арабском языке, напечатанное в Алеппо 1708 года, иждивением Мазепы». В следующем году появилась заметка в немецком журнале, посвященном ближневосточной проблематике (*Zeitschrift der Deutschen morgenländischen Gesellschaft*. Leipzig, 1854. Bd. 8. S. 386—389).

¹²⁸ На это обстоятельство обратил мое внимание А. Б. Куделин.

вновь иждивением именитого господина Ивана Мазепы, в чаянии Божественной награды лета Господня 1708, в месяце Генварь»).

На обороте титульного листа — герб Мазепы: в поле герба помещен знак Ордена Андрея Первозванного — косое распятие, наложенное на крест Мазепы. Изображение герба Мазепы сопровождается криптограммой его имени и титула кириллическими буквами (и одной греческой — сигма): Г. I. М. В. Е. Ц. П. В. З. С. Ч. С. А. А. К. Она расшифровывается следующим образом: «Гетман Иоанн Мазепа Войск Его Царского Пресветлого Величества Запорожских, Славного Чина Святого Апостола Андрея Кавалер». Содержание криптограммы переведено на греческий язык в строках, помещенных над изображением герба и под ним:

Ἐλεψ Θεοῦ Ἰωάννης Μαζέπας | Γετμάνος τῶν τῆς βασιλικῆς Γαληνοτάτης
μεγαλειότητος | Запорожικῶν στρατευμάτων | Καὶ τοῦ Ἐνδόξου τάγματος τοῦ
Ἁγίου Ἀποστόλου | Ἀνδρέου τοῦ πρωτοκλήτου Καβαλέρος.

(Перевод: Милостью Божией Иоанн Мазепа, Гетман Запорожских войск Его Тишайшего царского величества и Кавалер славного ордена святого апостола Андрея Первозванного.)

На лицевой стороне второго листа — две греческие эпиграммы в честь Мазепы, написанные элегическим дистихом (чередование гексаметра и пентаметра), с предваряющей их надписью; в первом стихотворении — четыре строки, во втором — десять. Расположение текста имеет фигурную композицию, повторяющую очертания креста Мазепы:

Πρὸς τὸν Ἐυσεβέστατον Ὑψηλότατον καὶ Ἐκλαμπρότατον
Αὐθέντην Γετμάνον πάσης μικρᾶς Ῥωσίας, καὶ τῶν
στρατευμάτων τῆς Βασιλικῆς μεγαλειότητος
Запороγας σταυροφόρον Καβαλέρον
τοῦ Ἐνδόξου τάγματος τοῦ Ἁγίου Ἀπο-
στόλου Ἀνδρέου τοῦ πρωτοκλήτου,
Κύριον Κύριον Ἰωάννην
Μαζέπαν.

Ἐπίγραμμα ἠρωελεγεῖον.

Διὰ τὸ ὅπερ ἰδίαις δαπάναις ἐξέδωκε τῷ Ἀραβικῷ ἤδη [sic] τύπῳ
Θεῖον καὶ Ἱερὸν Ἐυαγγέλιον

Ἐυσεβέεσιν Ἰωάννη παρὰ πᾶσιν Ἀραβί
Κόιρανε τῶν Ῥώσων, Μαζέπα κῦδος ἔχεις.
Πίστιος ὡς περ ἐπὶ τελέθεις στύλος εὐαγγελος σὺ
Ἰεῖ ἔπη Κυρίου, σαῖς δαπάνησι δίδωες.

Ἐτερον πρὸς τὸν αὐτὸν.

Ἄρα τίς ἐστὶν ὁ δεσπεσίαν βίβλον ἄμμι πορίζων,
Ἄγγελίης ἐσθλῆς δεσποτικῶν ἐπέων,
Κάπερ Ἀραβί πέλουσιν ἀτὰρ γε σεβάσματος πιστοῖς,
Θάκωι ἀρχομένοις Ἀντιόχου πόλιος;

Μαζέπας οὗτος Ἰωάννης γὰρ ὁ Γετμάνος εὐχος
Καὶ κράντωρ μικρᾶς Ῥωσίας εὐσεβέος.
Πληθῆος χαρίτων ψυχωσῶτων οὐνοκαϊῶν,
Ἐἰς δόξαν θείαν, ἡμέτερον δ' ἔλεος,
Τὴν προθυμῶς σφετέροις ἀναλώμασιν ἔκδετο τύπῳ.
Ζήτω ευεργὸς ἐς λυκάβαντας ἄρα.

Τῆς ὑμετέρας ὑψηλότητος ταπεινοὶ πρὸς Θεὸν εὐχέται
Οἱ ἐν Ἀραβίᾳ εὐσεβεῖς ἀμφοτέρων τῶν τάξεων.

Перевод:

К благочестивейшему высочайшему и светлейшему
властелину, гетману всей Малой России и
войск Запорожья Его Царского Величества
кавалеру, крестоносцу
славного ордена святого апостола
Андрея Первозванного,
Господину Пану Иоанну
Мазепе.

Эпиграмма героико-элегическая
на Божественное и Святое Евангелие, которое он издал теперь [?] арабским
шрифтом на собственные средства

О, Иоанне, властелин Россов, Мазепа,
ты славен среди всех благоверных арабов.
Ты, подобно совершенному столпу благочестивой Веры,
издаешь святые слова Господа на собственные средства.

Вторая (эпиграмма) ему же

Кто тот человек, что наделяет нас священной книгой
посланных благих Господних слов,
Хотя мы и арабы, но благочестивы верой,
подвластные престолу града Антиохии?
Это — славный гетман Иоанн Мазепа,
правитель благоверной Малой России,
Ради множества душеспасительных своих благодатей,
для славы Божией и ради милости к нам
С готовностью он издал эту (книгу) на собственные средства.
Пусть живет благодетель (многие) лета!

Смирненные молителы к Богу за Ваше высочество,
благоверные обоих сословий в Аравии.

На обороте того же листа — стихи Мазепе на арабском языке, представляющие собой вольный перевод с греческого. Греческие и арабские

стихи с мотивами похвалы и благодарности в арабском Евангелии 1708 г. стали последними прижизненными стихами во славу гетмана Мазепы.

После того, как в октябре того же 1798 г. он перешел на сторону шведского короля Карла XII, изменив присяге, данной Петру Великому, началось сокрушение кумира, зачастую теми же авторами, которые курили ему фимиам. Стефан Яворский, Феофан Прокопович, Иоанн Максимович, бывшие прославатели Мазепы, выступили теперь в роли его хулителей.

Измена государю и переход Мазепы на сторону Карла воспринимались как вероотступничество. Почти сразу после того, как открылось предательство Мазепы, Петр в письме Стефану Яворскому, первому лицу в сфере духовных дел церкви, обвинил гетмана в попрании православия, аргументируя свое суждение ссылкой на действия протестантов шведов, оскверняющих православные храмы. Царь потребовал предать Мазепу церковному проклятию:

«Понеже паче всякого чаяния Мазепа, втарый Июда нравом и образом, паче же действием явился и, оставя православие, к еретикам Шведам ушел (...) и, въместо защищения, також как великой строитель оных был святым церквам, ныне проклятой гонитель оным учинился (понеже недалеко от Новагородка Шведы в одной церкви лошадей поставили), о чем сей народ от сего Июды проклятаго зело утесненный, всегда плакал (чего мы не ведали доселе), а наипаче ныне. Того ради изволте онаго за такое ево дело публично в саборной церкви проклятию предать. Piterg» (31 октября 1708 г. [Письма Петра 1948, 261]).

Еще до дня официального церковного анафематствования Стефан Яворский написал памфлет-проклятие Мазепе («Позорное эхо всепагубнаго анафемы») ¹²⁹. Посвятивший ранее Мазепе одну из своих проповедей «Виноград Христов», называвший гетмана еще совсем недавно «*mie wielce miłosciwy Panie у Dobrodzieiu wielkii*» ¹³⁰, Яворский теперь страстно обличал грехи Мазепы перед церковью и царем.

Панегирический дискурс сменился дискурсом анафематствования, использующим по существу тот же риторический потенциал, однако с противоположным знаком. Имена-концепты, содержащие положительную оценку Мазепы (Соломон, Гедеон, Иисус Навин, Алкид, Марс, Ганнибал, Юпитер и т. д.), уступили место именам-концептам отрицательным и прозвищам.

¹²⁹ Текст впервые опубликован [Броджи 2000, 167—188].

¹³⁰ В письме 1707 г. к Мазепе по случаю кончины митрополита киевского Варлаама Ясинского [Стефан Яворский 1865, 501].

Один из способов дискредитации героя заключался в третировании его имени собственного. Аристократ, гетман Иван Степанович Мазепа, кавалер высших орденов государства, знаток нескольких иностранных языков, весьма пожилой по тем временам человек, или вовсе не называется в литературе по имени, как в «Епиникионе» Феофана Прокоповича, или получает холопское прозвание — «Ивашка Мазепа». Так, в стихотворении, начертанном на иконе в церкви в селе Жуки, где некоторое время находилась ставка Карла XII и Мазепы, есть такие строки:

Недостоин имени добраго Мазепа,
Ивашко пришед от адскаго заклепа
(цит. по: [Шеглова 1926, 104]).

Уничижительное обращение было вовлечено в цепочку дальнейших переименований. К имени «Ивашки Мазепы» Стефан Яворский присоединил в памфлете архетипические именованья-прозвища, воспользовавшись риторическим приемом аргументации, художественный потенциал которого ему как автору учебного пособия по риторике [Стефан Яворский 1878, 13] был хорошо известен: Мазепа — «Антихрист», Мазепа — «Сатана», Мазепа — «Дьявол», Мазепа — «изменник», Мазепа — «вор», Мазепа — «проклятый», Мазепа — «адский наместник», Мазепа — «посмешище всем, дурак», Мазепа — «пес». Обоснованию каждого из сравнений посвящен отдельный пассаж, вместе развернутые параллелизации образуют медальонную композицию текста. Стихотворение, завершающее памфлет, поносит Мазепу, не называя его по имени, и основывает номинацию (антономасию) на принципе антитезы: «Иже бяше честен — Се нынѣ безчестен / Мудр же и сановен — Дьяволу подобен...» (цит. по: [Броджи 2000, 188]).

В проповеди «Слово пред проклятием Мазепы», произнесенной в кремлевском Успенском соборе в день официального анафематствования 12 ноября 1708 г., Стефан Яворский вновь обрушился на своего бывшего героя с гневной инвективой: «изменник», «перекидчик», «треокаянный Ивашка Мазепа», «О гробе повапленный!.. О яблоко содомское!.. О лице прехитрый!.. О ковчеже позлащенный, не манну, но обман и квас фарисейский в себе содержащий. И что ты прочее нареку?» И далее следует знаменательная фраза: «*Свойственнѣйшаго имене тебѣ не обрѣтаю...*». Проповедник отказал бывшему гетману в его собственном имени. Отнять у противника имя означало подвергнуть его моральному унижению. Стефан заклеил Мазепу в серии негативных определений: «*Свойственнѣйшаго имене тебѣ не обрѣтаю*, паче сего, егда ты изменника вселукава нареку Иудою... О камень, не человеце! О противоестественное чудо!..

Язва от своего есть язва нестерпима. О Иудо! О порождение ехиднино!» [Стефан Яворский 1865, 507—509].

Если героический образ Мазепы панегиристы соотносили ранее с библейским царем Давидом, то после измены гетмана царю они осуждали его с не меньшими задором и размахом, апеллируя к образу Авессалома, восставшего против своего отца Давида и бесславно погибшего: «Тростию бяше, ветром диаволским колеблемою, Авессалом, на отца своего Давида воставший и на древе власами висящий между небом и землею, аки неба и земли недостойный» [Там же, 505]. Отныне уже не Мазепа уподобляется Давиду, а Петр и Россия.

В стихотворении «Изми мя, Боже...», написанном на готовую музыку одного из рождественских кантов «Престани горць, Вифлеемска Мати...»¹³¹, Стефан Яворский аллегорически изобразил Россию в образе матери, глубоко страдающей от ран, нанесенных ей ее недостойным сыном. Он использовал ранее примененные им образы¹³²: Россия терпит от Мазепы обиду, как Давид от неблагодарного сына Авессалома. Стефан Яворский резко осудил Мазепу, рассматривая его измену не только как государственное преступление, но и как вероотступничество (чего в действительности Мазепа не совершал). Однако проклятие и отлучение гетмана от церкви открывали простор для разработки темы его страшного греха перед Богом, которая облекалась в образы, ставшие топиной антипанегириков: Мазепа — «ядовитый и лютый змий», «ехидна», «волк ядовитый, овчею лестно кожею покрытый», «сатанин сыне», «погубленный сын», «Иуда», «вор». Расширяя образный ряд, Яворский называет Мазепу также «вторым Иродом», убивающим чад России, и «вторым Каином».

В названных сочинениях Стефана Яворского звучат проклятия, которые вошли в текст из явно им же составленной анафемы, где Мазепа характеризуется как «изменник», «антихристов предтеча», «лютый волк овчею покрытый кожею», «потаенный вор», «сосуд змиин, вне златом блестящийся, честию и благолепием красящийся, внутрь же всякое нечистоты, коварства, злобы диавольския, хитрости, неправды, вражды, ненависти, мучительства, кровопролития и убийства исполненный», «ехиднино порождение», «змий вселукавый», «второй Иуда», «прегордый Люцыфер», «окаянный», «сын погибели»¹³³. Лексика этого официального до-

¹³¹ За указание на связь стихотворения Стефана Яворского с рождественским кантом благодарю В. А. Лаптева.

¹³² На сходство в содержании и образном строе стихотворения «Изми мя, Боже...» и «Слова перед проклятием Мазепы» обратила внимание С. Щеглова [Щеглова 1926, 90—92].

¹³³ Текст анафемы см.: [Никольский 1879, 254—256].

кумента, неустанно возглашаемого начиная с 12 ноября 1708 г. и исключенного из Чина православия только в 1869 г. [Никольский 1879, 253—254], разошлась по всем стихам, кантам, народным песням антимазепинского цикла¹³⁴.

Одним из первых откликов на предание Мазепы анафеме является стихотворение неизвестного автора «На изменника». Оно сохранилось в составе подборки материалов 1708—1709 гг., связанных с реформой графики и переходом на гражданский шрифт. «Образец литер новопреправленных» сопровождается пробным листом, на котором один из вариантов нового шрифта, присланного из Амстердама, демонстрируется наборным текстом, посвященным актуальной теме, — противоборству России со Швецией на украинских землях, главный герой сочинения, оставшегося до сих пор неизвестным, — Мазепа:

Враг челоуѣк швед в малросску пшеницу
Разсѣя плевел, слов лестных кошницу,
Царска раба зла, втораго Иуду,
Мазепу прелстив проклята повсюду!
Но с Богом Царь наш куколь сей развѣт,
Крестопреступцам месть вскорѣ содѣт,
Возвратит злато, с мазепины зепи
Скует на него и шведска лва цѣпи.
Воини храбри, в Бога уповайте,
Царских врагов всѣх главно убивайте¹³⁵.

Тексту предшествует подборка библейских цитат, соответствующих теме стихотворения. Строки «Ядый хлѣбы моя, возвеличи на мя запиание. Ты же, Господи, помилуй мя и возстави мя, и воздам им» (Пс 40:10—11) могут быть отнесены к Мазепе и Петру. Коллаж цитат из Псалтири, адаптированных к случаю, призван освятить авторитетом Библии антишведскую тему: «Боже, приидоша языцы в достояние твое, оскверниша храм святый твой (Пс 78:1). Пролиаша кровь неповинных, яко воду¹³⁶. Но ты, Господи, воздаждь им по начинанию их»¹³⁷. Стихо-

¹³⁴ «Духовный Регламент» (1721) содержит, наряду с формуляром составления анафемы, следующее предписание: текст анафемы «по прочтении прилеплен да будет на дверях церковных единой престольной или и во всех епархии той церковей» [Духовный Регламент 1721, 17].

¹³⁵ РНБ, Музей книги, шифр: Н-386, инв. 21274.

¹³⁶ Ср.: «Пролиаша кровь их, яко воду окрест Иерусалима, и не бе погребали» (Пс 78:3).

¹³⁷ Ср.: «Даждь им, Господи, по делом их и по лукавству начинаний их» (Пс 27:4).

творение в единстве со словами псалмопевца воспринимается как маленький памфлет, написанный после перехода Мазепы на сторону шведов в октябре 1708 г., но явно до Полтавской баталии 27 июня 1709 г.¹³⁸

Победа Петра I и поражение Карла XII под Полтавой, бегство Мазепы только усилили пафос его осуждения. Если ранее в драме «Владимир» (1705) Феофан Прокопович приветствовал Мазепу как покровителя Киево-Могилянской академии и «вернейшего вождя», то в проповеди «Слово похвальное о преславной над войсками свейскими победе»¹³⁹, произнесенной 24 июля 1709 г. в киевской святой Софии в присутствии самого Петра I, он заклеил украинского гетмана как «зменника» и «клятвопреступника», чьим «коварным наущением и тайным руководством» враг был введен «внутр самую Малую Россию». Явно имея в виду Мазепу, Феофан рассказал притчу о псе и мясе в назидание тем, кто неблагодарен по отношению к своим благодетелям. Похитивший где-то мясо пес бежал берегом реки и, увидев в воде свое отражение, упустил добычу, «хотя похитити мнимое». И так «и мнимого не обрете, и истинное погуби». Извлекая нравственный урок из притчи, проповедник подтверждает его словами премудрого Соломона: «Неблагодарное упование, яко зимный иней, растает и излиется, яко вода неключима» [Феофан Прокопович 1961, 35]. Показательно, что персонажем иносказания является «пес» — одно из образных именовании Мазепы.

Завершающая книгу «Панегирикос» эпическая поэма «Епиникион» выражает тот же строй идей¹⁴⁰. Прославляя «торжественными ритмами» Полтавскую викторию, автор запечатлел Мазепу как «отступника», забывшего «любовь отчую» Петра и умножившего своей изменой силу Карла-«супостата»:

Летит свѣй, летит купно змѣнник неистовый,
Камо духом бѣсовским бѣжиши носимый,
Студе вѣку нашего, вреде нестерпимый?
О племя ехиднино! О изверже мерзкий!

[Феофан Прокопович 1961, 210].

И последующие панегирики Феофана — «Слово» о заключении мира со Швецией (1722), «Слово», произнесенное в день первых именин Пет-

¹³⁸ «Шрифты в этих образцах двух кеглей с ударениями (силами), которые употреблялись в книгах в конце 1708 г. и начале 1709 г.» [Быкова, Гуревич 1955, 538].

¹³⁹ Издано по повелению Петра I в составе книги «Панегирикос» (1709).

¹⁴⁰ Сопоставление «Слова похвального» с «Епиникином» см.: [Щеглова 1926, 95].

ра после его кончины (1725), — не обошлись без упоминания «окаянного Мазепы»¹⁴¹.

Триумфальные врата, воздвигнутые Славяно-греко-латинской академией на торжественный въезд Петра I в Москву, представляли зрителям героя Полтавского сражения и его противников в аллегорических образах — античных и современных, содержание которых раскрывалось в приуроченном к случаю издании «Политиколепная Алофеосис» (М., 1709). Основных участников военных событий гравер Михаил Карновский изобразил на фронтисписе книги, обыграв геральдические знаки: всадник в латах — Петр I, явленный в образе Георгия Победоносца (он же присутствует на гербе Москвы), пронзающего копьем змия-Мазепу; политический конфликт запечатлен в сцене противоборства государственных гербов — двуглавый орел (Россия) молнией поражает льва (Швеция, Карл XII). Ситуацию резюмирует надпись на ленте над всадником: «Повергше лва и змия».

В аллегорической драме «Божие уничижителей гордых уничижение...»¹⁴², написанной по случаю победы под Полтавой и представленной театром той же Академии в феврале 1710 г. в присутствии самого Петра, Мазепа выводится на сцену в образе Авессалома, «неверного сына» Давида (как и в текстах Стефана Яворского). Побуждаемый «Гордостью» и «Тщеславием», Авессалом, намереваясь взойти на трон своего отца, готовит против него заговор. В битве между Авессаломом и Давидом войска Авессалома потерпели поражение, а сам он погиб. Аллегория прозрачна: Давид — образ Петра, Авессалом — Мазепа.

Примерно тогда же вышедшее из среды украинского духовенства стихотворение «Слоги на змѣнника вора Ивашка Мазепу проклятаго» [Перетц 1927, 161]¹⁴³ сочетает пространный антипанегирик Мазепе с кратким панегириком Петру, наглядно демонстрируя тождество поэтических приемов создания хвалы и хулы. Главным из них является номинация. В отличие от анафемы — документа официального — поэтическая палитра стихотворения шире и богаче. Неизвестный автор, чувствуя себя гораздо свободнее в риторическом изобретении, обрушил на Мазепу всю адскую символику — античную и христианскую, заметно расширив круг традиционных определений. Он изобразил, например,

¹⁴¹ Об антимазепинских текстах Петровского времени см. также: [Погосян 2004, 315—332].

¹⁴² Текст пьесы утрачен; программа опубликована [Тихонравов 1874, 428—439; Драматургия 1974, 228—238].

¹⁴³ Текст опубликован [Перетц 1927, 161—165] по рукописи, хранящейся ныне в Древлекохранилище ИРЛИ [Перетц-16, л. 2—3 об.].

Мазепу в замысловатом образе реки Ахеронт, протекающей в царстве мертвых (Аиде): Мазепа на Украине «Ахеронтом трусит, на злое кусит». Предание человека анафеме было равнозначно «казни, смерти подобной» [Духовный Регламент 1721, 18], поэтому проклятие Мазепы обернулось для него гибелью еще при жизни: «Проклят падеся лють в адском морѣ», «Ад его — отец, род — вся Адска сыла», «Друг его Цербер», с ним вместе он лает и воет, отвержая «песюю челюсть», «сродники» Мазепе «в Тартара безднѣ» — адские силы «Велиар» и «Люципер», а с ними и «Иуда». Сам же Мазепа — «Лютер проклятый», ему в компанию зачислен также нечестивый еретик Арий, оба они — «два брата прокляти». Память «неверному Мазепѣ» отмечается «в Адском вертепѣ». Предельной концентрации адской символики автор стихотворения достигает, дополняя собственные поэтические изобретения парафразами из анафемы. Определение из церковного документа, анафемы (Мазепа — «сын погибели»), вошло в строку: «Сын погибелнии в России явися». В основе образа Мазепы как «Адского змия», вознесшегося до небес и сломившего себе шею, можно узнать сравнение со «змием» и слова из анафемы о том, что Мазепа, «хотя взыйти на небо, и быти подобен Вышнему, до ада низведеса». К анафеме же восходит и характеристика Мазепы как «вора» («тать») и волка «в овчой кожѣ», сообщника Антихриста (в анафеме: «антихристов предтеча»). Мазепе противостоит «Новый Давид Петр», разрушивший мечом «врата Адова» и поразивший «шведа Голиафа». Стихотворение написано, судя по тексту, вскоре после смерти Мазепы, в нем упоминается, что гетман «погибе, як пес, в землѣ отомана у бѣсурмана».

Как антигерой Мазепа фигурирует и в кантах на Полтавскую викторию. В нотолинейном рукописном сборнике, где представлена сюита кантов на все основные военные победы Петра, гетман — «Волк же безумный, проклятый Мазепа». Образ волка, восходящий к тексту анафемы, выглядит в окружении геральдических знаков, использующих звериную символику, как такого же рода инсигния, присвоенная Мазепе. Орел Российский — Петр — мечет огненные стрелы в льва-Швецию Карла и волка-Мазепу:

Орле Российский, торжествуй со нами,
яко днесь враг твой лежит под ногами (...)
Выше стрѣлы лѣтят запаленны,
да лев со волком будут пораженны.
Волк же безумный, проклятый Мазепа
бѣжит от страха, ищущи вертепа,
Бо нѣсть вертеп злу, нѣсть вертеп прокляту,
нѣсть днесь покрова диаволску брату.

Увы, увы, — рече, — ах, ах, ах, Мазепа, ах, горе!
Швед же, швед же стонет: О, о, о, прими мя, море!
Яко мои вси крѣпцыи падоша,
ко смерти под мечь российский придоша...
[Q.XIV.141, л. 200 об. —202].

В другом канте, «Орле палящи, шведа страшащи», как и в песне «Орле Российский, торжествуй со нами», бегство Карла XII после Полтавского боя изображается в тех же аллегорических образах («Орел бо летит, лев его бѣжит») и с элементами драматизированной формы плача. Карл просит милости у победителей: «Пощадите мя!» и сетует, прибегая к экспрессивной народной лексике, на то, что доверился Мазепе:

Мазепа дурак, з деревни казак
сюду мя призвав.
В Росийской странѣ погибель есть мнѣ...
[Q.XIV.141, л. 193 об.]¹⁴⁴.

В день десятой годовщины Полтавской победы Гавриил Бужинский произнес в походной церкви Преображенского полка проповедь «Слово благодарственное о победе, полученной под Полтавой» (27 июня 1719 г.)¹⁴⁵, где изобразил Мазепу, используя библейскую цитату, в образе апокалиптического змея: «...к сему же кую тяжесть содела треклятый изменник Мазепа, который мало не всю Украину с собою отторже, его же изменю паче враг Росийскаго государства возмужал и укрепился, Запорожье все, аки бесное, подвижеса; змий сей ниже бо человеческого воспоминания достоин есть, аки оный апокалиптический третью часть земли с собою отторже» (цит. по: [Гребенюк 1979, 252]).

В Апокалипсисе «змий» (дракон), отторгший своим «хоботом» (хвостом) «третью часть звезд небесных» (Откр 12:3—4), отождествляется с Сатаной, преследующим Церковь. Проповедник обратился к этому образу, по-видимому, под влиянием текста анафемы, где сказано, что Мазепа, хотел «Малороссийскую землю, аки прегордый Люцифер, хоботом своим изменническим и разбойническим от благочестивой и Великороссийской державы отторгнути» (цит. по: [Никольский 1879, 255]).

Библейская цитата о «змии» и отпавших «звездах небесных», нашедшая широкое применение в литературе, имеет богатую традицию символических интерпретаций. В русской публицистике XVII в. образ вы-

¹⁴⁴ Известен и другой вариант канта, строки которого удерживают колоритную характеристику Мазепы (см.: [Щеглова 1926, 99]).

¹⁴⁵ Издано по указанию Петра I в 1720 г.

ражал представление об агрессивных врагах христианства, и прежде всего православия, под «змием» понимались Антихрист, Римский Папа, Лютер, у старообрядцев — патриарх Никон (см. подробнее: [Опарина 2003, 70—78]). Таким образом, сравнение с апокалиптическим змием ставило Мазепу в этот ряд.

Питаемая текстом анафемы традиция уничижительного именованья Мазепы с сопутствующими негативными определениями сохранялась в памяти культуры. В рукописном сборнике кантов и псалм, созданном не ранее 30-х гг. XVIII в., находим памфлет на Мазепу, представляющий собой центон, составленный, по-видимому, в школьно-семинарской среде из строк ранее написанного стихотворения «Бѣдно, ах бѣдно, что нынѣ учинися»¹⁴⁶. Показательно, что при обработке были исключены строки с упоминанием «дѣл благих» Мазепы и воедино сведены избранные из общей композиции отдельные стихи, содержащие отрицательные характеристики. Выразительно звучит текст, написанный песенным размером с чередованием восьмисложных строк (с рифмующимися полустихиями) и шестисложных рифмующихся попарно стихов:

Долго бывши много вышши
нынѣ же *измѣнник*,
Почтен Богом пред народом,
нынѣ *адски пленник*.
Ах, на старость бѣсом сладость
он гетман неправы.
Раздор вѣры паче мѣры
сотвори лукавы,
Будто тяшко, что *Ивашко*
Мазепа назвася,
О то мало что так стало
к тому и прокляся.
Дар драг царский квалерски
прежде заслуженны
Лукав на лесть промѣнил есть
на галус збиенны.
Ѣдет презря к Сатанѣ зря
намѣни безумно,
Яко трости сухи кости

¹⁴⁶ Стихотворение «Бѣдно, ах бѣдно...» опубликовано с неправильным прочтением ряда мест [Шляпкин 1891, 50—51]. С. Щеглова приводит текст по другой рукописи и относит его создание к периоду после анафематствования Мазепы 12 ноября 1708 г. до его кончины 22 августа 1709 г. [Щеглова 1926, 96—98].

имѣя то глубно.
Тѣх соборнѣ всенародне
вѣчнѣ проклинаю,
Тѣм же пѣсни от болѣзни
тѣм вси воспѣваю.
Увы, глупче, о безумче,
сыне сатанински,
Како убо счини грубо
товарыщ Иудски
[О. XIV. 16, л. 65].

Кроме поэтики имени и системы параллелизаций, служивших как героизации, так и дегероизации персонажа, в тех же целях использовалась геральдическая тематика. Будучи «апофеозом герба Ивана Мазепы», «Муза Роксоланская» Яна Орновского истолковывала геральдический крест *Kircz* как символ спасения, связывая геральдические клейноды (полумесяц, звезда) со шляхетским происхождением рода Мазепы, рыцарскими заслугами его предков, мудростью и храбростью самого гетмана [Радишевский 2004, 493]. Те же клейноды черниговские «неопоэты» осмысляли так:

Крест, денница, луна есть твое знамение,
Извѣстно прибѣжище, всѣм защищение
[Зерцало 1705, л. 3 нн.; Пекарский 1862, 116].

И в драме «Владимир» Феофана Прокоповича хор апостола Андрея вместе с ангелами воспевал родовой геральдический крест Мазепы как «крест самого Господа, на вся супостаты страшный».

Некогда прославленный поэтами и риторам герб Мазепы подвергся, как и его имя, поруганию и поношению. В стихах на измену гетмана герб его назван «крестовидным рогатым», а значит, находящимся в союзе с «проклятыми бесами»:

...Но вѣщши того его погубление
На герб Мазепов крестовидны рогаты
Шираму а заюз з бѣсы прокляты,
А за то себе раз заслуживши бездну...
[О. XIV. 16, л. 64 об. —65].

Иоанн Максимович, воспевавший Мазепу наряду с Петром в предисловии к изданию «Богородице Дево» (1707), спустя два года прославил Полтавскую победу в книге «Царский путь Креста Господня» (Чернигов, 1709), не упустив случая иронически отозваться о звезде и полумесяце в

гербе Мазепы. Традиционно отождествляя Карла XII с гербом Швеции, он писал: «*Несытый Лев* недоволен, толико стран, царств, домов, восхищение сотворши, взыска един путь, завистию яростною распаляем, приемши злохитрна советника, трость вѣтром колѣблему, *блудящий Мазепинский зодияк*» [Иоанн Максимович 1709, л. 5; посвящение Петру I].

Таким образом, в восточнославянской литературной традиции с конца первого десятилетия XVIII в. образ Мазепы подвергся радикальной трансформации: названный киевскими риториками «Отцом Отечества», Мазепа удостоился и низжайшей степени оценки, какой наделялось предательство, — «второй Иуда».

Личность и историческая судьба украинского гетмана сделали его героем многих произведений искусства. В XVIII в. его вспоминали в России и в Европе. К этому образу обращался Вольтер в «Истории Карла XII». В XIX в. Мазепу знала уже вся Европа. Личностью Мазепы вдохновлялись такие выдающиеся поэты, как Байрон, Гюго, Пушкин, Юлиуш Словацкий, композиторы Лист и Чайковский, художники Эмиль Жан Орас Верне и Делакруа. Восприятие этого образа подвержено большой амплитуде колебаний и имеет широкий спектр характеристик. В зависимости от исторических обстоятельств и культурного контекста Мазепа предстает то как удалой гуляка и сердцеед, то как властолюбец, государственный изменник, то как недюжинная натура и национальный символ свободы (см. подробнее: [Сазонова 2005, 63—74]). Мазепа воспринимался на Западе как предвестник романтических бунтарей, как герой байронического типа. В России свой отпечаток на отношение к гетману Мазепе наложила государственная и церковная анафема, провозглашаемая на протяжении полутора веков, начиная с ноября 1708 г. В полном согласии с пушкинской «Полтавой» (1828, опубл. 1829) Мазепа запечатлелся в памяти русской культуры как предатель и политический авантюрист.

Глава V

Мир есть книга

Мастера барокко ощущали потребность ответить на вопросы, обнимающие полное знание Бога, мира и человека. Других причин — кроме желания воссоздать в поэтической форме универсум — у них не было. Если поэт уходил от этой главной темы, то косвенно, в скрытом виде она непременно появлялась, так, например, мир предстал в общественных измерениях в панегирической литературе.

Всеохватывающий взгляд поэта читал мир как книгу. Метафора *мир есть книга* восходит еще к поздней античности, но особенно была разработана в христианской традиции. В святоотеческой литературе мир истолковывался как творение Бога, явившего себя людям в Священном Писании («И сказал Бог» — «И стало так»), отсюда вытекает известный параллелизм природы и Библии как двух «книг» одного и того же Творца. В метафоре *мир есть книга* изначально имелась в виду книга книг — Библия. Ориген (ок. 185—253/254) говорит, что Священные писания и книга природы есть одно и то же: «τῆ ἀξία βιβλῶ τοῦ θεοῦ» (Philocalia XXIII, 20) [Ориген 1893, 209]. Августин (354—430) продолжает: «Да будет книга тебе божественной страницей, чтобы ты услышал это, да будет книга тебе шаром земным, чтобы ты увидел это. В тех книгах читают только те, кто познал буквы; в целом свете умеет читать и невежда» (Толкования на псалом 45: «Liber tibi sit pagina divina, ut haec audias; liber tibi sit orbis terrarum, ut haec videas. In istis codicibus non ea legunt nisi qui litteras noverunt; in toto mundo legat et idiota» [PL XXXVI, 518]).

Средневековая философия языка, понимающая знак как единство обозначаемого и обозначающего, отождествила Слово Божие, которым

был сотворен мир, со словом как первоэлементом знания¹. Сравнение природы с книгою, которую человек должен прочесть, запечатлелось в выражениях: «*Librum naturae lege*», «*ad intellegendum naturae librum*».

Тема «мир-книга» с энтузиазмом разрабатывалась в западноевропейской поэзии в эпоху Ренессанса и барокко². Английский поэт XVII в. Фрэнсис Кворлс (*Francis Quarles*, 1592—1644) развернул метафору в стихотворение (1635): «Этот мир — книга ин фолио, напечатанная заглавными литерами великих творений Бога, каждое создание — страница, и каждое действие — красивая буква, лишенная изъяна»³. На ту же тему размышлял Симеон Полоцкий в стихотворении, которое так и называется «Мир есть книга»:

Мир сей преукрашенный книга есть велика,
юже словом написа всяческих Владыка.
Пять листов препространных в ней ся обрѣтают,
яже чюдна писмена в себѣ заключают.
Первый же лист есть небо, на нем же свѣтила,
як писмена, Божия крѣпость положила.
Второй лист — огонь стихийный под небом высоко,
в нем, яко писание, силу да зрит око.
Третий лист преширокий аер мощно звати,
на нем дожд, снѣг, облаки и птицы читати.
Четвертый лист сонм водный в ней ся обрѣтает,
в том животных множество удобь ся читает.
Послѣдний лист есть земля с древесы, с травами,
с крушцы и с животными, яко с писменами.
В сей книзѣ есть возможно комуждо читати,
коль велик, Иже ону изволи создати,
И коль силен есть, могий ону утвердити,
ни на чем же основу ея положити,
И колико премудр есть, Иже управляет
вся сущая и тайны всяческия знает.

¹ В постренессансной культуре метафора получила и еще одно — расширительное — толкование: мир сопоставляется не только с Библией, но с книгой вообще как первостепенным, основным символом цивилизации.

² О топосе «мир-книга» в эпоху Ренессанса и барокко см. в разделе «Книга природы» у Э. Р. Курциуса [Курциус 1984, 323—329]; исследование представлений о мире как расшифровываемой книге см.: [Блуменберг 2000].

³ «*The world's a book in folio, printed all / With God's great works in letters capital: / Each creature is a page; and each effect / A fair character, void of all defect*» (цит. по: [Курциус 1984, 327]).

Ту книгу читающе, рцем вси: Слава Тебѣ,
о Человѣколюбче, царствующий на небѣ!
[Симеон 1999, 334—335]⁴.

Мир — книга, которую, подобно Ветхому и Новому Заветам, надо уметь прочитать. Мастера барокко испытывают тяготение к универсальности и материально-вещественной полноте охвата действительности. В период зрелого барокко наблюдается ситуация, несколько отличная от Средневековья: жанровые формы разбухают, назревают, готовятся к перестройке, возникают суперформы: художественные произведения стремятся стать энциклопедическими сводами исторического и морально-поэтического знания. Пафосу изобилия, иррациональному началу, тенденции к накоплению на одном полюсе соответствует на другом рационалистическая попытка систематизации, классификации, унификации необычайно разросшегося знания. Своего рода таким систематизированным комментарием к книге мироздания является крупнейшее творение русского поэтического барокко — книга стихов Симеона Полоцкого «Вертоград многоцветный» (1678—1680).

Поэт понимал все многообразие мира в образе «мысленного сада» как гигантской аллегории мира. «Вертоград» с его изобильным множеством жанров уподоблен миру, и его порядок отвечает порядку настоящего, созданного Богом мира. Необозримостью своих сюжетов барочный литературный сад имитирует универсальность действительности. Слагая всеобъемлющее целое из отдельных элементов, поэт отдает себе отчет в том, что он вторит Богу, а его энциклопедия мира — подражание супервертограду Творца: «Потщахся убо (...) раю духовному, вертограду небесному присовокупити сей мой верт многоцвѣтный» [Симеон 1996, 4].

Теория барокко актуализировала идущее от античности представление о поэзии как об искусстве, которое несет моральное знание, относящееся к нравам человека, человеческой природе вообще. Из аналогии, проводимой Сарбевским между божественной и поэтической деятельностью, вытекает следующее: Бог увенчал акт сотворения космоса тем, что «поместил в его центре свое живое подобие — ЧЕЛОВЕКА» [Сарбевский 1954, 7]. Так и поэт, творящий из ничего («*ex nihilo*»), приводящий из небытия к бытию вторую реальность — искусство, поставил в центр поэтического мира человека. Определение предмета, темы, целей и задач поэзии выводится в теории барокко из аристотелевско-томической концепции добродетелей, которая находится в прямой связи с оппозицией

⁴ О теме «мир-книга» в творчестве Симеона Полоцкого см. также: [Панченко 1970а, 238—240].

возможного («потенциального») и действительного («актуального»). По Аристотелю, поэт всегда должен подражать одному из трех: «или тому, как было и есть; или тому, как говорится и кажется; или тому, как должно быть» («Поэтика», 1460 в, 7—12). Теоретики постренессансной поры призывали следовать не тому, что есть в существующей реальности, ибо она исполнена недостатков; задача поэта — представить совершенную действительность, которая являлась бы осуществлением всех возможностей. Постулат творения идеальной природы понимался как воплощение духовно-нравственных ценностей. Поэтическая реализация вероятного, переход потенциального из пассивного состояния в иной род существования — «актуальный» — зависят от активности человеческого разума и совершаются через деяния людей. Поэтому, кстати, совершенной, по Сарбевскому, может быть признана лишь поэзия, которая показывает бытие, формирующееся в действии. Такова эпика (*poesis epica*). Лирика же «несовершенна», так как изображает статические состояния. Обсуждая проблему деятельности людей, теоретики XVI—XVII вв. апеллируют к учению Фомы Аквинского о человеческой душе. Как форма и сущность личности душа осуществляет себя, стремясь к совершенству, путем постоянного приобретения добродетелей, что достигается соответствующей деятельностью, исполнением нравственных законов.

Поставив в центр поэтического мира человека, теоретики XVI—XVII вв. провозгласили исходной точкой и главной темой поэзии деяния людей, конечной целью — поучение «рода человеческого» [Сарбевский 1954, 191]. Жизнь и душа, предмет и цель поэтического искусства, пишет Сарбевский, состоит не в том, чтобы «любым способом вообще подражать природе, но с намерением поучения читателя и в особенности — формирования человеческого бытия» [Сарбевский 1954, 174]. Подражание — не самоцель. Посредством мимесиса поэт создает более совершенную действительность, чем существующая реальность, показывает, каким может или должно стать бытие человека — «живого подобия» Бога. Посредством мимесиса поэзия воспитывает, наставляет человека, дает ему напутствие и моральный урок, указывает пути достижения добродетели. Это знание соединяет человека с высшим, вечно-неизменным, ценностно-нормативным. В освоении вневременного и универсального, в постижении моральной истины поэзия сближается с философией и превосходит историю как частное знание, ибо она не только обогащает ум сведениями, но и направляет человека к тому, чтобы он познал добро. Теоретики XVI—XVII вв. постоянно повторяют: только тот достоин называться настоящим поэтом, кто способен отвлечь человека от дурного и подвигнуть на добрые дела. Поэты же,

следуя их рекомендациям, не устают напоминать читателям, что самая совершенная из всех добродетелей есть сама добродетель. На первое место выдвинулась иерархия духовных и нравственных ценностей. Поэзии барокко принадлежат значительные достижения в изображении жизни души, развивающейся в направлении совершенствования. Поэтические открытия мастеров барокко в этой сфере превзошли опыт Ренессанса. На эпоху барокко приходится новый расцвет моральной философии и тяготеющих к ней жанров дидактическо-просветительской, аллегорической поэзии.

Сарбевский различает два типа поучения: непосредственное, прямое назидание, «когда поэт вплетает в свое произведение элементы всех искусств и наук», например, философии, теологии, этики. Другой тип — «косвенный» (образный), «аллегорический»: «природа поэзии полна загадок... Загадочность поэтического произведения основана на том, что правда подается таким искусным способом, что она как бы заслонена и скрыта под содержанием произведения»; «Поэты затемняли правду различными образами и скрывали ее под одеждой разных фигур» [Сарбевский 1954, 188—189]. И хотя аллегорический способ также пригоден для сообщения читателю разного рода сведений, преимущественной сферой его применения Сарбевский называет этику, моральную философию, которая имеет целью влиять на поступки людей [Сарбевский 1954, 174]. В скрытых значениях поэтических образов заключена моральная истина. Характерно, что барочная аллегория, трактуемая как орудие этики, утрачивает свою однозначность и сближается с символом, поэтому аллегорическая интерпретация допускает «ряд равноправных семантических прочтений» [Сарновска 1967, 144].

Литература барокко с ее дидактической устремленностью охотно культивировала жанры, представляющие собой аллегорико-символическую форму пребывания моральной истины, этического знания: басню, притчу-басню, параболу, сентенции, уподобления («подобия»), эмблематические стихи. Во всех них за прямым смыслом поэтических образов стоят высшие ценности. Иногда малые иносказательные, аллегорико-символические жанры стремились объединиться в своды морально-поэтического знания, каким является «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого.

Произведение это — яркое проявление на восточнославянской почве европейской традиции поэтических «книг-садов» — по своей форме и масштабности единственное в своем роде и не имеет аналогов в предшествующей русской литературе, оно как бы «выламывается» из ее традиций. Сам автор ссылается на свое знакомство с иностранными «верто-

градами» («...аз... сподобивыйся странных идиомат пребогатоцвѣтных вертограды видѣти...»). Несомненно, поэтому, сколь важно изучение «Вертограда многоцветного» на фоне литературы, в контексте которой могут быть уяснены его смысл и форма. В интересах такого изучения предпринят предложенный в данной главе анализ мотива «мысленного сада» и литературных «садов добродетели». Образ сада, связанный так же, как роза и лилия [Веселовский 1939, 132—139], с существенными идеологическими и эстетическими представлениями, служил целям символизации. По мере продвижения барокко с Запада на Восток Европы в восточнославянских литературах появился ряд произведений, связанных с проблемами моральной философии, в заглавие которых введен символический мотив «мысленного сада».

Мотив сада в литературе барокко

Мотив сада относится к числу излюбленных писателями барокко символических метафор наряду с такими распространенными в заглавиях произведений символами, как «Трубы», «Меч», «Обед», «Ключ», «Зерцало», «Алфавит», «Феатрон». Но, конечно, эпоха, о которой мы говорим, не впервые изобрела емкий, наполненный богатой семантической значимостью образ. Мотив сада принадлежит топике культуры. Он также универсален, как свет и тьма. Бог — создатель света, сам есть свет, он же — мудрый садовник. Из райского сада Эдема ведет начало история человечества. Сад изначально мифологичен, поскольку включен в мифопоэтическую картину мира, космологический смысл которой раскрывается в таких понятиях, как Вселенная, перводанная гармония божественного и человеческого миров. Как образ мифологический, сад оказывается символом со многими равноправными, отражающимися друг в друге, легко сцепляющимися между собой значениями, в каждом из которых преломляется то, что приобщено к всеобщей, универсальной истине.

Восходящая к Библии и Гомеру символика сада в европейских литературах превратилась в поэтический топос, выражающий несколько основных значений. С античностью связан сад любви — сад Афродиты и Эрота, перешедший в византийский роман, любовную аллегорию Запада, ставший источником вдохновения провансальских и испанских поэтов. В поэзии Ренессанса сад — символ удовольствий и радостей жизни [Комито 1978].

В Средневековье на основе метафорического толкования Песни Песней, Книги пророка Исаии, евангельской притчи о делателях винограда

сложился топос *hortus conclusus* — «сад заключенный». Он понимался как средоточие духовных и моральных ценностей христианства [Лихачев 1982, 43]. Метафорическими синонимами «едем мысленный», «рай духовный», «вертоград небесный» стали обозначать Церковь; «копты X в. пели о саде-церкви и розах-евангелиях» [ИВА 1984, 363]. Поэт-ритор Алан Лильский (XII в.), раскрывая в словаре библейских понятий («Словоразличия») их символику, отметил несколько значений образа: сад—Церковь, Писание, вода, Святой Дух; все, что дает жизнь [PL CCX, 812—813]. Приближаясь в значении к раю, сад выступал как «*locus amoenus*» [Курциус 1984, 206, 481] — это прекрасный идиллический сад с утопическим ландшафтом, пением неземных птиц, многообразием цветов и деревьев, неиссякаемым плодородием, вечной весной. Восприятие сада как рая проявилось уже в V в. в латинской поэме Драконтия «*De laudibus Dei*» [Бринкман 1980, 152—153]. Яркое выражение оно нашло в немецкой поэзии IX—XII вв. [Петерс 1915]. В позднее Средневековье сад стал традиционным символом для прославления Богородицы [Рымкевич 1968, 171—230]. Уподобление ее девственного чрева «замкнутому» саду восходит к Песни Песней: «запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатленный источник» (Песн 4:12).

Для христианских писателей сад был также местом пасхальной мистерии [Хендрикс 1963]. Развивая эту символику, они следовали за Евангелием от Иоанна, согласно которому на месте, где распят Христос, «был сад и в саду гроб новый» (Ин 19:41—42)⁵. На этот образ наслаивался также идущий от Евангелия и широко распространенный символ виноградной лозы, отождествлявшейся с Христом. С этими символами в литературе была связана тема страстей и милосердия.

Значительным оказалось еще одно направление, по которому шло использование образа сада: он стал символом добродетелей, мудрости, высокой духовности, нравственного совершенства и души праведника. Григорий Нисский, комментируя в 15-й гомилии Песнь Песней, писал: «А из загадочного значенья слова *вертоград* узнаем то, что истинный делатель делание свое — нас, человек, — насаждает вновь (...), снизшел он пустыню снова сделать вертоградом, украшающимся насаждением добродетелей...», в душах благочестивых, «возделываемый добродетелями вертоград украшается цветами кринов (...). Ибо крины означают яс-

⁵ В соответствии с этими словами Евангелия царь Федор Алексеевич распорядился в 1681 г. устроить между дворцовой церковью Распятия и своими палатами в особой небольшой каменной палатке Вертоград с Гробом Господним [Забелин 1895, 65].

ность и чистоту разумления, а благоухание ароматов — отвращение от всякого греховного зловония» [Творения св. отцов 1862, 378—380]⁶.

Во флорентийской рукописи XII—XIII вв. есть рассуждение о том, что Христос явился Марии Магдалине в образе садовника не случайно: «как хороший садовник выдергивает все вредные травы, чтобы лучше росли хорошие, так и Господь наш ежедневно вырывает с корнем из церкви грехи, дабы произрастали в ней добродетели» [Карсавин 1913, 19].

Источником садовой и флористической символики служили атрибуты реального сада, которые подвергались условно-образному осмыслению. Сад должен быть обработан, ухожен; поливаемый, он приносит плоды; от сухости увядает; зеленеет, овеваемый ветром; хорошеет от разнообразия трав и деревьев; сад несовместим с живностью, которая может принести вред его процветанию. В обобщенной форме эти представления нашли выражение в афоризмах XVII в.: «Каков сад, таков и садовник» («As in the Garden, such in the Gardener»), «Сад должен быть ухожен, как человек» («A garden must be looked unto and dressed as a body» [Тилли 1950, 251, 252]).

В литературе христианско-европейского ареала символика сада была ориентирована на положительные части антиномий: рай — ад, благочестие — грех, Бог — дьявол. Сад совпадал с миром высших духовных и нравственных ценностей. В произведениях разных жанров — от эпоса до фавль — устанавливается традиционное соответствие символики сада основополагающим этическим категориям. Она привлекалась для того, чтобы осудить или сатирически изобразить сластолюбие и эгоизм и противопоставить им как идеал добродетель и милосердие [Робертсон 1951, 24—49].

Невиданного ранее расцвета мотив сада достиг в культуре барокко, где он приобрел еще большую многоплановость, предстал в вариациях и превращениях, испытал колебания в значении от религиозного до светского. Символическими значениями топоса насыщена европейская духовная поэзия барокко.

Многозначную семантику образа сада суммирует грандиозный труд Филиппо Пичинелли, где систематизирована эмблематическая символика барокко. В нем учтены новые, накопленные литературной традицией знания: сад — благодать, чистота Марии, душа, слезы. Он связан с темой божественного заступничества и страстей. Сад — символ красоты и разнообразия. Показательно, что на первом месте в ряду значений в эпоху

⁶ Греческий текст гомилии см.: [PG XLIV, 1088—1120].

барокко находится сад как символ добродетели: «Hortus est symbolum virtutis»⁷.

Стимулирующее воздействие на использование мотива в литературе оказывала эмблематика с хорошо разработанной системой символических значений сада, деревьев, цветов. На эмблематических картинках перед читателем предстает репрезентативный регулярный сад, отделенный оградой от земной юдоли. Девизы и подписи раскрывают содержание образа. Он обозначает искусства и науки [Хенкель, Шёне 1978, 325]. Сад доставляет эстетическое переживание и воздействует на душу: «Слюбление окам и питание духа» [Символы и эмблемата 1705, 195], или: «Рай очам и пища души. Науки украшаются добронравием» [Максимович-Амбодик 1788, 147, № 581]. Садовник облагораживающе воздействует на природу, его искусство делает дикое дерево плодоносным [Хенкель, Шёне 1978, 165]. На других эмблемах садовник отделяет здоровые корни от больных, освобождая деревья от вредных ростков и хилых побегов. С этими изображениями соединяется в девизах и подписях идея воспитания, искоренения пороков, всего ложного и губительного [Хенкель, Шёне 1978, 158, 162]. Прямые параллели к эмблематическим значениям образа сада находим в «Великой дидактике» (1657) Яна Амоса Коменского. Разум, постигающий истину, сравнивается здесь с садом, в котором выращиваются всевозможные цветы и травы. Здесь говорится о «садах философии», «садах человеческой добродетели», и «рае мудрости».

В регионе римско-католического культурного влияния садовая и цветочная символика нашла более широкое применение, чем в византийско-славянском мире, где она была лишь прямым отголоском библейской образности. Древнерусская литература знала топос сада: «вертоград (виноград)⁸ мысленный», т. е. «умственный», «воображаемый», что значит символический. В русской литературе XI—XVI вв. символические уподобления, опирающиеся на образ сада и растительные метафоры, были сравнительно редки, однотипны и ограничены главным образом панегирическими функциями [Адрианова-Перетц 1947, 55—56, 70—71]. Они появились здесь в XI в. под воздействием византийской панегирической и церковно-учительной литературы. Из греческой гимно-

⁷ См.: Index rerum notabilium, quae in Mundo Symbolico reperuntur [Пичинелли 1681, статья при слове «Hortus»].

⁸ В древнерусском языке слова «вертоград» и «виноград» использовались как синонимы: «вертоград — сад, огород, возделываемая земля, обнесенная оградой»; «виноград — виноградник, фруктовый сад» [Словарь РЯ 1975, 99, 185].

графии проникли в похвалы русским святым метафоры «сад», «виноград», «цветец», «рай» с сопутствующими им эпитетами «благоуханен», «прекрасен», «присноцветущ», «благоцветущ», «благоплоден». В XV в. подобного типа метафоры были введены в стиль плетения словес.

Пышная репрезентативность символики сада в восточнославянской литературе XVII в. не может считаться случайностью. В эпоху барокко, которая была периодом активного литературного посредничества, топысы приходят в движение, распространяются в составе эмблематических сборников, флорилегиев. Символика сада прививается в творчестве восточнославянских писателей вместе с тем литературным стилем, который культивировался в Киево-Могилянской коллегии и в украинской литературе не без влияния западноевропейского барокко. В. И. Кречотень отметил, что «образ сада — один из ключевых образов украинской поэзии конца XVI — середины XVII в. в той ее части, которая уже вполне представляет стиль барокко. Собственно говоря, это не просто и не только образ, а целая образная система: вокруг центрального и суммарного образа сада вращается туча частных и производных образов — корней, деревьев, годовых отростков, цветов, плодов, ароматов, вкусовых ощущений, птиц, их щебетания в ветвях» [Кречотень 1982, 268].

В учительной литературе бытовал образ сада, соотносимый с понятием добродетели. Для Симеона Полоцкого и украинских проповедников характерен обостренный интерес к евангельской притче о «делателях винограда», которой они придали ярко выраженный дидактический смысл. Парафразы ее включены в книги проповедей Лазаря Барановича «Меч духовный», Симеона Полоцкого «Обед душевный», Антония Радивиловского «Венец Христов». В соответствии с традицией аллегорического экзегезиса (восходящей к учению, приписываемому Августину, о четырехкратном смысле Писания) притча толкуется в нескольких аспектах: «письменном» (буквальном), «духовном» (иносказательном) и «нравоучительном». Главное внимание в проповедях уделено «моральному сенсу» притчи. Согласно ему, «виноград — «каждоединаго от нас душа есть» [Симеон 1681, л. 259. об. —264; Панченко 1973, 178]. Ограда — «уставы», которые «в добродѣтельном дѣлании подобает не преступать» [Лазарь Баранович 1666, л. 172—180]. Жизненное призвание человека в том, чтобы возделывать сад души — «осажать виноград свой — душу, мовлю, розными добродетелями украшать» [Антоний Радивилловский 1688, л. 202—206]. Такое же символизирующее значение придавал притче Аввакум: «Делатели — мы, человеци. Виноград — закон и заповеди Господни» [РИБ 1927, 376].

Словес



33. Гравюра из книги проповедей Лазаря Барановича «Трубы словес проповедных» (Киев, 1674), л. 8 об.

Осмысляя сад как образ души, проповедники считают себя работниками в «разумном винограде». «Делателем винограда», освобождающим души от изъянов и слабостей «разумным ножом», называл себя Кирилл Транквиллион [Кирилл Транквиллион 1619, л. 2]. Симеон Полоцкий также призывал «добрѣ дѣлати» в винограде душ наших, хранить сад, «яко от звѣрей, от нравов зверских и скотских», беречь «от хладного ветра гнусавости, лѣности и уныния, от терния похотей, от червей тщеславия» [Симеон 1681, л. 263 об. —264]. Таким образом, литературный труд, и шире, искусство слова, связывается в восточнославянских литературах с насаждением и возделыванием сада.

Богатый материал для реконструкции значений символа «мысленного сада» содержит поэзия Симеона Полоцкого. Вертоград для поэта — этически замкнутое пространство. Замкнутому саду уподобляется душа, способная хранить чистоту: «Тако бо душа оград затворен бывает, / в

нем же любезно жених ея пребывает» («Чистота. 3» [Симеон 2000, 398]). Человек вне сада лишен благодатной почвы для совершенствования: живущий в миру, как дерево, растущее «при пути», терзаемое от «мимоходящих», ему трудно сохранять праведность [Симеон 1996, 278]. В ухоженном, возделанном саду деревья — праведники, цветы — добродетели. Ограда, защищающая сад⁹, — заповеди, предохраняющие от грехов. В саду — добро, вне его — зло и пороки¹⁰. Представление о замкнутости пространства «духовного» сада передали и художники. Оформляя титульные листы «Вертограда многоцветного» Симеона Полоцкого и «Огородка Марии» Антония Радивиловского, они изобразили ограду и на калитке — маленький замок.

Возникая в стихах как бы на стыке двух планов — реального и условного, — метафорический сад Симеона разветвляется рядами производных образов. Сад — это пространство Святого Духа, который насаждает полезное и искореняет вредное ради умножения его плодотворящей силы: «Напослѣдок, что дѣтель в виноградѣ, / то Божественный Дух в Церковном садѣ: / Вредная рѣжет, чистит, насаждает, / копает, хранит, да плоден бывает» [Симеон 1996, 284]. На двух соотносимых символах бесплодная пустыня — доброплодный сад построено стихотворение «Древо». Внутренней логикой ассоциаций изложение переключается на следующий метафорический уровень: бесплодная пустыня — мир, средоточие зла, сад — источник духовных ценностей, которые помогают

⁹ «По своему происхождению (элемент культуры) и семантике (сакральная ценность, требующая охраны) сад представляет собой замкнутое, огражденное (что и отразилось в его этимологии) пространство с контролируемым входом и выходом. В римской живописи сады изображаются с оградями, в поэзии же об этом почти никогда не говорится» [Цивьян 1983, 147—148]. Светский мотив сада в «Романе об Александре» Александра де Берне (последней четверти XII в.) включает описание обнесенного стеной сада. Герой «Романа о Розе» (ок. 1237—1240) Гильома де Лорриса попадает в цветущий Сад Наслаждения, наружная часть стен которого расписана аллегорическими изображениями пороков — Зависти, Злобы, Измены, Скарденности, Вожделения, доступ в сад им закрыт. Представление о саде как об огороженном месте присутствует в этимологии славянских слов: *ogród* (польск.), «вертоград» (церковнослав.), «огородок», «оград» (восточнослав.). В славянских языках к указанным словам существовал синоним «сад», не содержащий, однако, отмеченного специфического признака; ср. выражение в грамоте митрополита Киприана «сады оплетать» [Срезневский 1912, 241—242].

¹⁰ В диалоге Г. С. Сковороды «Кольцо»: «Сад, оплота лишенный, есть несчастливая душа, счастье свое на песке стихийном основавшая...» [Сковорода 1973, 363].

человеку умножить добрые дела [Симеон 1996, 277—278]. Цветущий сад в стихотворении «Любовь. 25» суть прорыв души к Абсолюту [Симеон 1999, 268].

Образ плодоносящего сада связывается в «Вертограде» с важной темой духовного преображения человека. Восхождение к добродетели возможно только в саду. В метафорическом вертограде свои законы и нормы поведения. Прежде чем войти в него и «быти пресаженным в житие духовное», нужно оставить «прихоти» и «пороки мира» [Симеон 1996, 279]. Флористическая символика «Вертограда» также подчинена нравственной дидактике. Красота цветка отождествляется с добротой человека, плодоносное дерево — с добродетельным мужем («Стиси на некия образы» [Симеон 2000, 552]). Приятность и аромат цветка ассоциируются с необходимостью «добронравия» и учености у отроков: «Воню приятен цвѣт и красотою, / отрок благолѣп есть нравов добротою» [Симеон 1996, 272]. В этих стихах заметно влияние эмблематической литературы, в которой зафиксировано положительное значение цветка: «Всегда некую благодетель имеет» [Символы и эмблемата 1705, 29]. Цветок в стихах Симеона — это высокие помыслы и покаяние («Ложе» [Симеон 1999, 256]), доброплодная лоза — смирение («Покаяние. 4» [Симеон 1999, 518]), шесть листов крина знаменуют шесть добродетелей — «трезвение», трудолюбие, скромность, «хранение плотских чувств» и т. д. («Чистота» [Симеон 2000, 395—396]). «Крин светло-белый» — девственники, «чермнии» (красные) цветы — мученики. Все эти разнообразные цветы, вплетенные в метафорическую ткань произведения, имеют постоянный смысл: это «цветы благостынь различных» («Церковь есть нива» [Симеон 2000, 376]).

Образ «мысленного сада» служит проповеди добра с пронизывающим ее мотивом искоренения зла и пороков. Поэтическая метафоризация опирается на Евангелие: «Уже и секира при корене дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь» (Мф 3:10; Лк 3:9). Сад добродетели несовместим с грехом: «Неплодное же древо зсѣчено бывает / и со злоплодным в лють огни согаряет. / Мы неплодства блюдимся и злая плодоти / да бы посѣченным и сожженным не быти» («Древо» [Симеон 1996, 278]).

В стихах Симеона отразился и другой структурный элемент топоса сада. Вертоград должен быть защищен от всего, что может принести вред его процветанию, и прежде всего от живности. На одной из эмблем, изображающей сад, по клумбам которого гуляет кабан, подпись гласит: «Не вовсе мирятся» [Символы и эмблемата 1705, 199]. В «Арифмологии» Н. Спафария также выражено устойчивое представление о несо-

вместимости этих образов: «Сия между себе не согласуются (...) Вертогради и козы» [Спафарий 1978, 100]. Начиная с Библии, козел — воплощение беззакония, его обиталище — пустыня (Лев 16:20—22). И в стихах Симеона в соответствии с древней традицией и эмблематической литературой «злый козлище» — антипод «благих овец» — метафорический образ человека, живущего вразрез с законами. Он нарушитель садового порядка: «Козлом обычаи чрез забор скакати / и во оградѣх древа огризати. / Забор есть закон, кто ѿ преступает, / козел, и древа правил злѣ снѣдает» («Козли, иже зли» [Симеон 1999, 203]).

Сад предстает в стихах Симеона как вертоград духовный, приносящий плоды мудрости и добродетелей. В анонимной поэзии, современной Симеону, также обнаруживаем метафору вертоград — душа: «Посей во оградѣ, точи ароматы, / в души вертоградѣ твоей плоды святы» («Песнь царю царюющим» [Q.XIV.25, л. 35 об.]).

В восточнославянской литературе барокко был представлен и топоним *hortus conclusus*, причем можно отметить некоторое типологическое сходство представлений западноевропейских и восточнославянских авторов в понимании данной образности¹¹. Симеон Полоцкий обращается к Деве Марии: «Ты едина еси вертоград заключенный» [Симеон 1683, л. 357 об. — 358]. Цветом райских садов называет ее Софроний Почаский в «Евхаристирионе». Лазарь Баранович писал: мысленный сад — «Пречистая Дева», никто не мог «отверзти сего сада, точию один Христос» [Лазарь Баранович 1674, л. 104 об.]. В песнопении, обращенном к Богородице: «Рай жизни тя имянуем» [Пог-1974, л. 108 об.]. У восточнославянских писателей этот топоним приобрел главным образом проповедническую целеустремленность. Показательно в этой связи заглавие книги Антония Радивиловского «Огородок Марии», в которой обсуждаются нравственно-философские и морально-учительные проблемы.

В восточнославянской литературе XVII в. получило применение еще одно традиционное значение образа сада, связанного с темой страдания и «страстей». Источником этой символики является притча о злых виноградарях (Мк 12:1—12; Лк 20: 9—18), истолкованная в аллегорико-христологическом аспекте, а также свидетельство о том, что в саду Христос готовился претерпеть страсти (Ин 18). Новозаветные события воспринимаются писателями в параллелизме с ветхозаветными: «во вертѣ первый Адам» был побежден дьяволом, поэтому «во вертѣ» же от второго Адама (Христа) искуситель должен быть покорен; «во вертѣ смерть ро-

¹¹ Мотиву «замкнутого сада» в европейской поэзии XVII в. посвящена работа [Стюарт 1966].

дися», поэтому следует, чтобы «во вертѣ» взяла начало новая жизнь; «во вертѣ» произошло падение человека, и «во вертѣ» же должно состояться его возрождение [Син-285, л. 56—57]. В саду Христос «кривавый з себе испускает пот», чтобы очистить землю, оскверненную Адамом [Антоний Радивиловский 1676, 1033; Лазарь Баранович 1674, л. 28 об.]. Рассуждение принадлежит, по-видимому, к широко распространенной топике. Интересно, что прямые параллели, дословно совпадающие с приведенными здесь высказываниями Симеона Полоцкого из богословского труда «Венец веры» (1670), отыскиваются в немецкой поэзии того же времени:

Im Garten durch Adams Fall
Der Mensch verderbt wird überall.

Также:

Im Garten und durch Christi Todt
Der Mensch erlöst ward aus der Noth
(цит. по: [Гандецки 1987, 131]).

Конец одной истории — падение Адама — стал началом другой — возрождения человечества через смерть Христа¹². При такой символической интерпретации событий небесный сад Эдем, где Адам прельстился яблоком от древа познания добра и зла, и Гефсиманский сад Иерусалима — место моления о чаше — сливаются в символический образ. Это условное, не конкретизированное пространство, в котором разворачиваются кульминационные моменты библейской мифологической драмы. Назначение этого образа — воплотить идею искупления-милосердия¹³.

И наконец, в культурно-историческом контексте XVII в. символика сада обогатилась у восточных славян новыми — светскими значениями. Под влиянием античного наследия, интерес к которому литература барокко переняла от Ренессанса, сад ассоциируется с науками и искусствами. В «Евхаристирионе» (Киев, 1632) Софрония Почаского Киево-Могилянская коллегия изображается как прекрасный сад Геликона, в котором разрастаются семь корней «свободных наук», и как сад Парнаса,

¹² Мотив сада как универсальный символ божественной и человеческой любви исследован на материале европейской лирики XVI—XVII вв. в работе [Гандецки 1987]. О саде как образе мира в творчестве Гете см.: [Шустер 1985].

¹³ Отзвуки такого понимания символического мотива встречаются и в литературе XX в. В пьесе М. Булгакова «Бег» проступает мотив сада, связанный с идеей страдания и страстей. В романе «Мастер и Маргарита» описание бала у Воланда воскрешает другое значение топоса — античное по происхождению — сад подземного царства Персефоны.

где обитают музы с их предводителем Аполлоном¹⁴. Лаврентий Крщонович сравнивает с вертоградом черниговскую типографию, а ее издания — с цветами (Триодь цветная. Чернигов 1685, л. 5). В стихах Кариона Истомина «мысленный сад» — источник мудрости и знания: «К мудрости в оград юнии тецете, / яблоск и ягоск умных наберите» («Едем» [Ув-73, л. 40]). Или: «Насытитесь в письмѣ умна сада, / свосодитесь невежества гласа» (из «Букваря» [Чуд-302 л. 55 об.]). Во вступительных стихах к «Арифметике» Леонтия Магницкого, изданной «повелением» Петра I в Москве в 1703 г., сад метафорически обозначает науки: «Приими, юне, премудрости цвѣты / Разумных наук обтицающа верты...» (тит. л. об.)¹⁵.

Таким образом, топоним сада в литературе восточных славян XVII в. — емкий образ, насыщенный богатой ассоциативностью, он обладал глубоким идейным и художественным содержанием, охватывал основные духовные и нравственные ценности. Он раскрывался в системе тех же значений, какие свойственны западноевропейской традиции. Нереализованной в русской литературе оставалась, вплоть до появления переводного романа «Езда в остров Любви» (1730) и романа Ф. Эмина «Любовный вертоград» (1763), семантика сада земной любви.

Значения символа сада устанавливаются в конкретных связях контекста. Переходя из произведения в произведение, он образует семантические сцепления: сад — Церковь, сад — Богородица, сад — душа человека, святость и праведность его поведения, сад — страдание и милосердие, сад — плоды благочестия, добродетели, мудрости и знания, сад — человеческая жизнь, человечество, весь мир. Изобильные тропы, опирающиеся на образ сада, — ряд прозрачных символов, отражающихся друг в друге и стягивающихся в конечном счете к единому смысловому центру.

Символика сада вносилась в разные формы изобразительного искусства, где приобретала подчас художественные формы, типологически близкие к словесному творчеству. Иллюстрацией к метафорическому саду положительных духовных ценностей могут служить картины мастера эпохи Ренессанса Андреа Мантеньи «Минерва, изгоняющая пороки из сада добродетели» (Лувр) и «Мадонна делла Виттория» (Лувр), на кото-

¹⁴ Текст опубликован [Голубев 1886, прил. VIII, 46—69; Титов 1918, 291—305]; анализ «Евхаристириона» см.: [Крекотень 1982, 260—272; Мазилу 1983, 157—173]. Эмблеме с описанием плодородия Геликона («Helikonis Fertilitas») соответствовало символическое значение: «Плод наук» («Liberarum fructus»); см.: *Caussin N. Polyhistor symbolicus. Parisiis, 1634. Lib. 1. № 69* [БМСТ/ин. 1578].

¹⁵ Это значение оказалось устойчивым: «Вертоград — сад. Вертоград наук, учное учреждение в переносном значении» [Грот 1891, стб. 375].

рой изображена Мадонна с младенцем в садовой беседке, увитой ветвями, цветами, плодами. Аллегорическое значение имеет сад и в картине Рембрандта «Притча о виноградаре». Она вдохновлена распространенными в голландском искусстве барокко изображениями Христа, явившегося в образе садовника Марии Магдалине (Мартин де Вос, гравюры к Библии в антверпенских изданиях Герарда де Йоде и Николая Пискатора); это своего рода живописная трактовка приведенного выше рассуждения о саде поучения и наставления из флорентийской рукописи. Сюжет разрабатывался и в украинском искусстве барокко: в барельефе Яна Пфистера (начало XVII в., фасад каплицы Кампианов при львовском кафедральном соборе), в иконостасе Ивана Рутковича (1680). Оба мастера уловили аллегорический смысл образа, противопоставив сад внешнему пространству: в саду — благодать, постижение духовных и нравственных истин, за оградой — юдоль плача, смерть.

В западноевропейском искусстве был популярен, так же, как и в литературе, топоним «сада заключенного». На гравюрах и живописных полотнах поздней немецкой готики, итальянского Предренессанса изображается Богоматерь с младенцем в замкнутом саду среди благоуханных цветов. Христианская идиллия разыгрывается на картине кельнского художника Штефана Лохнера «Мадонна в розовом саду» (1448): Дева Мария с Сыном находится в розарии в окружении ангелов и слушает их игру на органе, арфе и лютне. На картинах неизвестного верхнерейнского художника «Райский сад», (ок. 1410) и Стефана да Вероны «Мадонна в беседке из роз» (ок. 1410) Богоматерь с младенцем обитают в царстве сказочно красивого сада, где все напоминает рай. На гравюре украинского мастера Ивана Щирского Мария — сама роза.

Царскому изографу Никите Павловцу принадлежит известная икона «Богоматерь Вертоград заключенный»: Богородица с младенцем на руках изображена на фоне великолепного дворцового регулярного сада (ок. 1670; ГТГ). Семен Спиридонов поместил в виноградном саду царицу со свитой, приспособив религиозный символ для панегирических целей¹⁶. В иконе Симона Ушакова «Древо Московского государства» топоним «сада заключенного» также включает государственно-панегирические значения: в саду — Российском царстве — произрастает генеалогическое древо, на ветвях которого, обрамляющих венчиком изображение Богоматери с Младенцем, пребывают правители Русской земли [Чубинская 1985]. В восточнославянской живописи, как и в западноевропейской, представлены сюжеты, связанные с темой страстей, с идеей страдания и милосердия [Сак 1983].

¹⁶ См. клеймо иконы «Иоанн Златоуст». 1670—1680-е гг. (ГТГ).

Таким образом, в литературе и искусстве Средневековья и барокко символ сада имел идеологическую значимость и эстетическую ценность. За ним стояли центральные идеи христианской культуры, универсальные и трансцендентные понятия. Его бурное цветение и чрезвычайно широкое применение в литературе и живописи интересующей нас эпохи объясняется тем, что насыщенный богатой ассоциативностью, раскрывающийся в многообразии значений космологический мотив сада отвечал основополагающей тенденции искусства барокко смотреть на мир через символическую метафору и аллегорию.

Символика сада имела, таким образом, заранее известную семантику, «сад души», «вертоград душевный» — узнаваемые формулы поэтики. Вынесенный в заглавие произведения символический образ сада создавал определенную установку, управлявшую восприятием читателя, который приступал к чтению «вертоградов» с ожиданием обещанных ему в заглавии тем и с ясным представлением, что он будет иметь дело с замкнутой целостностью, в которой разнородность подчинена единству.

Литературные сады

Большую популярность в европейских литературах барокко получили произведения с названиями: «Hortus» («Hortulus»), «Viridarium» (лат.), «Giardino» (итал.), «Vrtl», «Gartlic» (южнослав.), «Ogród», «Wirydarz» (польск.). Ими наделялись разные тексты, не являющиеся в жанровом отношении одинаковыми, — книги стихов, сборники проповедей и литургических текстов, курсы риторик и поэтик. Существенно, что уже в заглавии «Сад», заключающем в себе целое мировоззрение, устанавливается некая аналогия между произведением и миром, само слово «вертоград» отражает связь с миром.

Обосновывая в предисловии данное заглавие, авторы сами связывали образ «сада мысленного» с идейно-целевой направленностью произведения. И одновременно сад олицетворяет категорию искусства в его целостности, поэтому присутствие его в заглавии литературного произведения нельзя рассматривать только как указание на флорилегий. В формуле названия со словом «сад» есть также скрытое противопоставление. В понятие «сад» входит прежде всего его принадлежность к сфере культуры. Сад — культурно освоенная и упорядоченная среда. Будучи артефактом, материальной манифестацией искусства, сад противопоставит природе как «праформе и хаосу» [Лихачев 1982, 43]. С ним соединяется представление об идеальном пейзаже. «Ты можешь быть на земле, но еще не в саду», —

говорит английская пословица XVI—XVII вв. («You may be on Land, yet not in a garden» [Тилли 1950, 368]). Оппозицию саду образуют пустыня, степь, лес¹⁷. В толковом словаре символов средневековый интерпретатор Библии Рабан Мавр (IX в.) отмечает, что лес мистически выражает принадлежность к бесплодному¹⁸. Как *locus amoenus* сад противостоял опасной лесной чащобе, воспринимаемой как *locus horridus*.

Сад как творение представлял природу приятную и прекрасную, и соответственно литературный «вертоград» стремился уподобиться реальному прототипу по форме, предлагая материал, организованный определенными правилами композиции. Польза сада существенна лишь в сочетании с эстетическим переживанием. Таков еще один смысл, скрытый в формуле названия «сад».

Уподобление литературного произведения саду было поддержано древними и устойчивыми риторическими и поэтическими традициями. Метафора «сады из букв и слов» встречается еще у Платона (диалог «Федр»), однако «сада» в качестве названия произведения античность не знала [Эустахевич 1975, 6]. В светской средневековой литературе сравнение произведения с цветами, труда писателя — с насаждением цветов является наследием античной эпиграммы, оно находится также в тесной связи со средневековой идиллией, с топосом «*locus amoenus*» [Эустахевич 1975, 8—10]. Быть может, какое-то влияние оказала литература Востока с древней традицией конструирования таких названий (поэмы Санаи «Сад истин», XII в.; Саади «Гюлистан» — «Сад розовый» и «Бустан» — «Сад», XIII в.). Через средневековую и ренессансную литературу прошла линия описания садов, восходящая к «Георгикам» Вергилия [Цивьян 1983, 149]. В религиозной литературе на уподобление книги саду повлияли евангельские притчи, в которых наставническая миссия представлена как труд виноградаря, садовника, земледельца, сеятеля [Эустахевич 1975, 11]. Активному внедрению метафоры в сознание читателей и в литературу способствовала, несомненно, чрезвычайно популярная во всех странах Центральной Европы антология гимнографических текстов «Садик души» («Hortulus animae»)¹⁹. Одним из ранних литературных садов является «Сад наслаждения» («Hortus deliciarum», 1170—1180) аббата эльзасского монастыря Герарда фон Ландсберга (ок. 1125—1195). Автор

¹⁷ Основой для противопоставления служила Книга пророка Исаии (51:3): «...сделает пустыни его, как рай, и степь его, как сад».

¹⁸ «Saltus vel silva mystice significat sterilitatem gentium» (Hrabanus. «De universo». PL., CXI, 367).

¹⁹ За сравнительно короткий период (с 1498 по 1523) вышло 103 издания на латинском, немецком, чешском, польском языках [Ольденбург 1973].

создал сложную композицию, в которой соединил теологическое и светское знание о мире, характерное для его времени. Изложению истории человеческого рода от грехопадения Адама до Страшного Суда придана аллегорическая форма, позволившая преобразовать труд в энциклопедию морали [Манициус 1964, 193].

В XIII—XIV вв. в связи с интенсивным развитием в западной философии теории человеческой души заметно усиливается интерес к литературным садам, имеющим учительную, дидактическую установку. Образ райского сада введен в название книг Альберта Великого (ум. 1280) «Рай души» («Paradisus animae». Кельн, 1498), состоящей из 42 глав «о добродетелях, истине и совершенстве».

В итальянской литературе известен «Сад утешения» («Viridarium consolationis», XIII в.) Якопо да Беневенто. Переводчик этой книги с латинского языка на итальянский флорентинец Боно Джамбони (ок. 1235 — ок. 1295) объяснял в предисловии: «Книга эта названа “Садом утешения” подобно тому, как мы тешимся, входя в сад, и находя там много фруктов и цветов, тешится благосклонный читатель, взяв в руки эту книгу, где собрано много прекрасных речений, назначение которых, — услаждать и тешить душу благочестивого читателя. Эта прекрасная книга (...) посвящена описанию пороков и добродетелей...» (цит. по: [Де Санктис 1963, 96—97]). Подобные сочинения были представлены в итальянской литературе в таком изобилии, что вызвали ироническую оценку исследователя: «В этих “Садах” читателю не дают передышки: ни одного отступления, никакого разнообразия. Перед тобой неизменно твой чичероне, невыносимо однообразный и монотонный (...). Такое голое поучение перенасыщает ум и убивает душу» [Де Санктис 1963, 102]. Воспитанию души посвящен «Сад роз» («Hortus rosarum», 1499) Фомы Кемпийского (1380—1471), в кратких трактатах которого приводятся «славные дела и благочестивые мысли».

Энциклопедией средневековой этики является «Садик Царицы» («Hortulus Reginae», 1443—1447) саксонского проповедника Меффрета. Назначение книги, которой, кстати, принадлежит особая роль в приобщении восточнославянских книжников к новолатинской традиции гомилики (о чем сказано ниже), состояло в том, чтобы снабдить проповедников материалом для религиозно-нравственного чтения. Предисловие раскрывает смысл сравнения произведения с садом: «...как в саду растут различные деревья, приносящие и сладкие, и горькие плоды, так и в этой книге посажены духовные деревья, приносящие сладкие плоды вечного блаженства, горькие плоды вечного осуждения». На морально-этическую проблематику в книге Меффрета указывают символические значения деревьев, цветов и трав: в «Саду» произрастают «кедры высо-

чайшего созерцания», «роза терпения», «лилия невинности», а также «горькая трава гордости», «дуб чревоугодия», «терние зависти», «крапива роскоши» и т. д. Рассуждения о добродетелях и пороках, истины практические и нравственные, которые служат темами проповедей, подкрепляются поучительными изречениями, повествовательными примерами, доказательствами, почерпнутыми более чем из 300 авторов. Пестрый поясняющий материал композиционно четко оформлен: он излагается в проповедях, распределенных по календарному циклу праздников.

В Словакии имел хождение теологический словарь на латинском языке «Розовый, или Цветочный сад святой теологии», составленный Матеем из Зволена (XV в.), распространителем гуситских идей.

Европейская традиция литературных садов развивалась от Средневековья до конца риторической эпохи. Но, несомненно, пора ее наивысшего расцвета приходится на эпоху барокко. Символический мотив сада соответствовал природе искусства барокко как способа постижения мира в его единстве и многообразии. Он удовлетворял также стремлению этого искусства как формы и стиля к принципиальной многозначности и пафосу изобилия. Символический мотив, раскрывающий свое содержание в цепи иносказательных переосмыслений, предстающий в бесчисленных преломлениях, открывал перед писателем возможность строить литературный сад как реализацию одного из значений топоса, чаще — как воплощение комплекса, целого семантического поля пересекающихся, накладывающихся, сцепляющихся друг с другом значений. Не только идеологическая значимость, но само внутреннее устройство мотива делало его чрезвычайно пригодным для целей искусства барокко.

Подвергаясь условно-образному осмыслению, атрибуты реального сада, его расцвет и увядание служили источником регенерационных метафор, способных изобразить то, что входило в сферу пристального интереса барокко, — динамизм жизни человека, изменения состояний, движения его души. Поэма гранадского священника Педро Сото де Рохаса «Рай, запертый для многих, сад, открытый для избранных» (1652) написана «в духе медитаций о созданиях природы и человека как символах красоты и величия Бога» [Европейская поэзия 1977, 828]; в уединенном саду поэт мечтает о гармоническом согласии между своим внутренним миром и жизнью. В поэме «Сад» («The Garden») английского поэта Эндрю Марвелла, испытавшего влияние поэтики «метафизической школы», перед нами также замкнутый сад, в котором душа стремится к слиянию с Абсолютом²⁰. Нидерландский поэт Гилельм Болоньино вос-

²⁰ О мотиве сада у Марвелла и Рохаса см. главу «Сады и ландшафты» в книге [Кюэн 1963, 89—108].

пел в стихотворении «Ты уснула, Доротея...» «божественный сад», где расцветает добродетель [Из поэзии Нидерландов 1983, 163—164].

Символ сада часто присутствует в заглавиях поэтических книг эпохи барокко, составленных по типу антологии, т. е. объединяющих стихи разных жанров, подчиненные общему мировоззренческому подходу, который задается риторическим видением мира. «Садик, чтоб минутку скоротать» («Gartlic za čas kratiti», 1670) хорватского поэта Франьо Крсто Франкопана — мозаика из стихотворений, различных по жанрам, темам, формам, настроению. Лирика анакреонтическая и религиозная, философско-медитативная и автобиографическая, стихи о Боге и душе, Купидоне и Аполлоне, о прелести природы и красоте женщины, о муках и радости любви, о превратностях жизни, горечи разлуки с родными, поэтические мелочи вроде акrostихов, эха, стихов, основанных на игре со словом, и метафорой в духе поэтики маринизма, — все это «разнообразные цветы», заполняющие «Садик» Франкопана. Или, как разъяснял сам поэт: «Нет сада божественного, чудесно украшенного, в котором не росли бы морские водоросли и всевозможные травы. Так и в этом можно найти розочку среди сорных и полезных трав. Поэтому предупреждаю: пусть облачена в перчатку будет благородная рука, тянущаяся за цветком, ибо на пути своем она может натолкнуться на крапиву, а иными словами, на печаль и горечь, что повредило бы здоровью...» [Франкопан 1936, 20]. «Садик» включает немногим более ста стихотворений. Интересно, что поэт, подобно некоторым другим авторам, составил к книге стихов алфавитный «индекс» (указатель), стремясь таким формальным способом систематизировать многообразие и свести его к единству. Запомним на будущее эту деталь.

Книги-сады складывались также из стихов, объединенных тематической близостью. В 1676 г. в Дрездене был опубликован сборник неолатинской медитативной поэзии «Садик души благочестивой» («Hortulus animae piaе»). Мотивом сада объединил свои духовные песни и маленькие стихотворения в сборник «Духовный сад-цветник нежной души» («Geistliches Blümen-gärtlein inniger Seelen», 1729) поэт немецкого барокко Герхард Терстеген.

В обращении к мотиву сада также отразилось характерное для барокко классификаторское, системноориентированное мышление, стремление суммировать мир знаний и знание мира. Книга-сад, предрасполагая к определенной пространственной организации материала, готова была представить как нечто строгое в своей композиции, упорядоченное при помощи тематической или иной классификации, формальных приемов и придания разнородному материалу внешнего единообразия. Не-

редко литературный вертоград напоминает своей планомерностью сад регулярный, подчиненный геометрическому плану и расчету. Раю наслаждения уподобил французский профессор богословия Якоб Марханти (Жак Маршан) сборник своих трактатов-поучений «Сад пастырский» («Hortus pastorum», 1632), являющийся сводом теологической и моральной доктрины XVII в., ибо собраны в нем «благоуханные цветы и плоды высокой нравственности». Обширный и разнообразный материал распределен по темам: семи грехам противопоставлены моральные достоинства. Практический катехизис изложен в форме вопросов и ответов, или, по определению самого автора, «пестротканое многоцветие» организовано в «цветники-клумбы»: «...floribus polymitis in lectionum areolas partitus». Указание на композиционную упорядоченность вводится иногда в заглавие: «Цветущий сад Марии, разделенный на две книги и четыре части» (Венеция, 1678) Маттиа Бальди, «Цветущий сад разных любопытных вещей, разбитый на два трактата» (Болонья, 1667)²¹.

Чрезвычайно плодотворной в европейском барокко оказалась линия литературных садов, опирающихся на мотив в его наиболее продуктивном в эту эпоху значении: сад как символ добродетели и души. Если жанр понимать как соединение топики, предустановленной темы со своим кругом ценностей и определенным типом композиции, то в европейских литературах эпохи барокко можно выделить жанровую разновидность книг — «садов добродетели», имеющих ярко выраженную дидактическую установку и посвященных пропаганде моральных истин. В этом жанре прослеживаются связи со средневековой традицией учительных «вертоградов». К проблемам моральной философии обращены, как видно уже из заглавий, «Сад моральной философии, изложенный посредством басен о неразумных животных, снабженный искуснейшими изображениями, гравированными на меди» (Кельн, 1594)²², «Сад христианских добродетелей, составленный из пресвятого Писания, из сентен-

²¹ Baldi M. Giardino fiorito di Maria, in due libri ed in quattro parti diviso. In Venetia, 1678. Хранится в Библиотеке Ватикана, шифр: R.G. Theologia, IV, 1489 (1—2); Giardino fiorito di varie curiosità, diviso in due trattati... Bologna, 1667. Хранится там же, шифр: Ferraioli, VI. 1109. Библиографические сведения о литературных садах (рукописных и печатных) в книжных собраниях Ватикана и Рима (Национальная библиотека и Библиотека Анжелика) любезно предоставлены итальянским ученым Санто Грачотти.

²² Viridarium moralis philosophiae per fabulas animalibus brutis attributas (...) iconibus artificiosissime in aëre insculptis exornatum. Coloniae, 1594. Имеется в Итальянской Национальной библиотеке (шифр: 14.4.M.29) и в Библиотеке Анжелика (шифр: YY 9—3).

ций святых отцов» Яна Бузея (Майнц, 1610)²³, «Садик философский для пестования души молодых людей, которую надо воспитать при помощи правил мудрости и наставлений» (Париж, 1633)²⁴, «Садик небесного наслаждения из разнообразных цветов, извлеченных из сочинений святых отцов и духовного писания и с чрезвычайной заботливостью приведенных в порядок» кардинала Бона Джованни (1609—1674)²⁵, уже упоминавшийся «Цветущий сад Марии» Маттиа Бальди, в двух книгах, четырех частях и ста монологах которого читателю предлагаются самые «ценнейшие и красивейшие цветы добродетелей, достоинств и величия этой Небесной Королевы».

Значительный интерес к «садам добродетелей», проявившийся в польской литературе, выражался в переводах сочинений западноевропейских авторов. Так, «Райский вертоград» (Краков, 1594) — перевод с латинского языка на польский произведения немецкого автора Иоханнеса (Яна) Арндта; о морально-учительном содержании книги заявлено уже на титульном листе: «сад полон добродетелей и открыт для тех, кто хочет насадить их в свои души».

В польской литературе эпохи барокко представлена также оригинальная, достаточно развитая традиция поэтических книг-садов. Изучению их посвящена специальная работа польской исследовательницы М. Эустахевич. Ее исследование показывает, что произведения с символикой сада в заглавии распространились в Польше в XVI в., «но расцвет их приходится на позднее барокко». Все польские поэтические «сады», за исключением сборника Я. Трембецкого, являются собраниями стихов одного автора. Характерный для них принцип разнообразия соответствовал тенденциям искусства барокко. Наиболее ярким его выражением в литературе была форма «*silva rerum*» («лес вещей»), аналогичная «цветнику». В барочных же произведениях-садах принцип разнообразия ограничен определенными правилами, которые обеспечивали «гармоничность и четкую композицию разнородных частей» [Эустахевич 1975, 37].

Сравнение с садом присутствует в названиях поэтических сборников С. Гроховского («Сад, или Цветочки рифм духовных», 1607) и В. Кохов-

²³ *Busaeus J. Viridarium christianarum virtutum... Moguntiae, 1610.* Хранится в Библиотеке Ватикана (шифр: R. I. III. 129).

²⁴ *Hortulus philosophicus ad excolendos sapientiae regulis et praeceptis adolescentium animos. Parisiis, 1633.* Хранится в Итальянской Национальной библиотеке (шифр: 12.1. № 33).

²⁵ *Bona Giovanni. (...) Hortulus caelestium deliciarum ex omnigena defloratione sanctorum patrum et scriptorum spiritualium summa cura compositus... Roma, 1918.* Хранится в Библиотеке Ватикана (шифр: Coll. Gen. I. 45 (32), cons.).

ского («Сад Марии», 1681). В них получает актуализацию топос «сада замкнутого». С. Гроховский подчеркивает связь своего сборника рождественских песен с символическим садом Марии, в котором стихи являются цветами. В. Коховский задумал свой «*Ogród*» как собрание эпиграмм в честь Девы Марии, «выросших» из цитат Писания и из произведений духовных писателей. Содержащаяся в заглавии произведения формула «*pod sznur Pisma Świętego*» указывает и на ортодоксальность содержания, и на организующий принцип сочинения. Поэтические «Сады» Гроховского и Коховского доступны только для душ праведных и благочестивых (подробнее см.: [Эустахевич 1975, 17—24]).

Сборник светских эпиграмм В. Потоцкого «Сад фрашек» (1672—1695) — это мир в целом многожанрового и многотематического воплощения. По словам автора, он соединил в «Саду» все, что было, а «если и не было, то быть могло... в век жизни людской» («*jeśli nie były być mogły... w wieku żywota ludzkiego*» [Потоцкий 1907, 1]). Принципу разнообразия соответствует и разнородность тем, и многообразие жанров. «Сад фрашек» содержит повести, сентенции, «подобия», «примеры», рассказы о приключениях, жарты: («*rzeczy, powieści, przigody, podobienstwa, przykłady, żarty*»). В произведении свободно сочетается высокое и низкое, серьезное и ироническое. Противоположности обладают скрытой ценностью, которая служит «пользе духовной»: в стихах преподносится «этика для добродетели, мораль для нравов, сакральное для науки» («*ethica do spoty, moralia do obyczajów, sacra do nauki*»). В «Саду фрашек» явно ощутима полемика с традицией литературных садов, в которых разнородный материал систематизирован при помощи композиционных приемов. Противопоставляя «Сад фрашек» раю и сближая его с лесом («*Do lasa, czytelniku, idziesz, nie do gaju*»), автор не стремится придать сборнику ни внутреннюю, ни внешнюю упорядоченность. Моделью ему служит природа, творящая стихийно. Поэт признается, что «Сад» его не ухожен, в нем растут сорняки и обжигает крапива, от беспорядка, который там царит, кружится голова. В антологии возобладало одно из значений, которое барокко придало разнородности: «принцип разнообразия возведен в меру порядка действительности и противопоставлен порядку разума» [Эустахевич 1975, 29].

«Сад поэтический» (1675) — собрание стихов разных авторов. И тем не менее составитель антологии Я.-Т. Трембецкий обосновывает в предисловии идею художественной целостности. Она вытекает из характеристики разных жанров, которую Трембецкий совмещает (в стихотворном предисловии) с иерархией ценности садовых растений. Высокое, духовное содержание символизируют цветы «сада замкнутого» — роза и

лилия: серьезное согласуется с нарциссом; шутка сравнима с лавандой; фрашка — с сорняком и крапивой и т. д. Все цветы (даже «błak podlejszy») имеют «скрытую силу и великую пользу», то же касается и разных жанров — вплоть до фрашки. Рассуждая о пользе произведения для читателей, Трембецкий называет на первом месте содержащиеся в нем «образцы прекрасных нравов» («pięknych obyczajów wzogu») и «великие примеры для добродетели» («wielkie do spoty przykłady») [Трембецки 1910, 3]. «Сад поэтический» еще сохраняет связь с учительным смыслом символики сада.

Эпоха барокко была периодом интенсивного взаимопроникновения культур и стилей. Именно в это время благодаря оживленным межнациональным контактам и литературному посредничеству в восточнославянских литературах распространяются переводные и создаются оригинальные «вертоград».

С темой страстей, искупления и милосердия связано находившееся в обращении у русских книжников в конце XVII в. переводное сочинение, известное в разных переводах и нескольких списках, — «Лядина освященная душевнаго вертограда святыми души благоговѣння помышленьми разсыпаемая. Образом разговоров устроена». Известен список в автографе Кариона Истомина [Чуд-290, л. 121—122]²⁶. В одной из рукописей есть указание на то, что «подпись на Вертоград личной, переведена с италианскаго» [Син-776, л. 1—2]²⁷. Стихи служили подписью к листовой гравированной картине «Страсти Христовы», изображающей сад как место пасхальной мистерии (текст см.: [Ровинский 1881, кн. 3, 335—337]).

В 1650 г. по заказу царя Алексея Михайловича киевские «старцы» во главе с Арсением Сатановским приступили к переводу упоминавшейся книги проповедей Меффрета «Садик Царицы». Книга привлекла внимание тем, что была способна удовлетворить потребность общества в сборниках энциклопедического типа, острая необходимость в которых ощущалась в связи с развитием регулярного образования и восстановлением традиций живой проповеди. Из каждого его поучения можно было «два и три, и четыре, и пять поучений содѣлати». Использование необычайно пестрых и удивительных сведений в разъяснениях моральных и духовных истин, обусловившее метафорическую природу «Сада» Меффрета,

²⁶ Впервые отмечено [Соболевский 1903, 253—254], см. также: [Протасьева 1980, 166, № 290].

²⁷ На внутреннем поле — запись от 1687 г.: «Spisano wo 195-m roku u stolnika Samoŷla Nikolowa». О стольнике Самойло Федоровиче Николеве см.: [Николаев 2004, 23].

было воспринято восточнославянскими книжниками в эстетических категориях барокко: «чудесным остроумием сочинены поучения» [Акты 1861, 480]. Сборник проповедей Меффрета имелся в библиотеке Симеона Полоцкого и послужил одним из источников «Вертограда многоцветного» (см.: [Хипписли 2001, 700—701]).

Преимущественное развитие у восточных славян получила жанровая разновидность «вертоградов», посвященных темам моральной философии. Различные по содержанию, составу, форме, объему произведения реализуют те значения символического мотива, которые он имеет в дидактической литературе. Аксиологическая топика в заглавии указывает на идейно-эстетическую ценность сочинений, она обладает также композиционно-содержательной значимостью.

Первым оригинальным произведением в этом роде был на восточнославянской почве «Огородок Марии» (1671 — рукописный вариант; изд. в 1676 г.) Антония Радивиловского²⁸. Исследователи обратили внимание на близость произведения к «Садике Царицы» Меффрета [Маркович 1894, 82—83; Крекотень 1983, 68—69]. По-видимому, на соотнесенность с европейской традицией проповеднических, учительных «вертоградов» указывает и сам автор, называя свой «Огородок» «нововыставленным», «новонасажденным». В заглавии сборника вынесен топоним «сада замкнутого». Он присутствует также в оформлении титульного листа, где изображению Марии в медальоне сопутствует подпись «Вертоград заключенный». В открывающем сборник стихотворении реализуется еще одно значение топонима. Применяя барочный прием — игру с именем адресата, и раскладывая его на анаграммы (Мария — *ям рай*), Антоний Радивиловский объединяет образ Богородицы с образом рая: «Вся добра еси, в твоём имени рай маешь». Цветы, посаженные в саду Марии, — «цноты» (добродетели). Таким образом, в произведении соединяется семантика родственных символов.

Символическое значение названия книги и его соотнесенность с формулой «сад души» подчеркивается также серией цитат-эпиграфов, среди которых присутствует известная аллегорическая интерпретация Григория Нисского: «Душа святая есть оград заключенный, егда бо добродѣтели из себе испушает, тогда цвѣты зѣло благовонные рождает» [Антоний Радивиловский 1676, л. 5 об.]. Аксиологическая топика используется для определения идейно-эстетической ценности книги и ее целевой предназначенности. Развивая мысль о духовной пользе сочинения для читателя, автор указывает, что «Огородок» содержит «не самыи цвѣты словес... но и плоды ползы душевной, которыми бы душа читаю-

²⁸ Известен список XVII в. с названием «Вертоград Марии» [Усп-77].

щего укрѣпляться и утѣшаться могла»; в книгу внесено все, что годится «до науки духовной». Чтение ее — пользование дарами сада, из которых внимательный читатель может свить себе «вѣнец неувядаемой славы». Таким образом, символика сада у Антония Радивиловского включает комплекс представлений, связанных с задачами морального воспитания. Идеино-целевая установка, подчиняющая разнородный материал, собранный автором в течение многих лет, когда он «на разных кафедрах проповедовал», придает целостность произведению. Разнородности противостоит и четкая организация сборника: материал распределен по календарному циклу праздников. Композиция унифицирована также при помощи еще одного приема: каждая проповедь предваряется эпиграфом-цитатой из Библии.

Продолжением и ярчайшим проявлением европейской жанровой традиции поэтических книг-садов с характерным для них универсализмом и жанрово-тематическим разнообразием является «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого (см. раздел «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого как христианский универсум: история создания, поэтика, жанр).

Вслед за «Вертоградом многоцветным» в русской литературе появляется еще один «сад» — «Книга, глаголемая Божий град» (1680—1681), произведение весьма скромное и по объему, и по таланту автора, но чрезвычайно показательное в том отношении, что в его названии явственно проступает связь символики сада с морально-учительной проблематикой сочинений. Произведение, сочетающее стихи и проповедь, написано проповедником, историографом и стихотворцем Тимофеем Каменевичем-Рвовским, или, как он говорит о себе сам, «проповедник и дидакал Каменевич», «иеродиакон Тимофей московский»²⁹. Называя свой «Вертоград» «новосозданным», указывая, что он «новоизобразися и художеством исписася», автор обнаруживает свое знакомство с жанровой традицией такого типа и не без гордости заявляет: «Писана быша сия не во Италии, святѣм старом и велицем Римѣ, ниже в Палестинстѣм Иеросалимѣ, но во великославном нашем словеноросийстѣм государствѣ Третьем Римѣ, Московском царствѣ» [Вахр-451, л. 205 об.]. «Вертоград» написан по конкретному поводу. Каменевич-Рвовский, обеспокоенный дошедшим до него слухом, что друг его Карион³⁰ собирается оставить монашеское звание и жениться, спешит преподать урок морали «падшему

²⁹ О Тимофее Каменевиче-Рвовском см.: [Словарь книжников 2004, 16—25].

³⁰ Остается неясной личность этого Кариона. Одни исследователи отождествляют его с Карионом Истоминым [Шляпкин 1891, прил., 77]; другие не видят оснований к этому [Браиловский 1891, 435—436].

+ 121.

Лядина освященная, рѣвнато вертограда, разнородными
 стѣнами дѣи въсвѣтлѣнаго помыслинаго разсѣпаннаго:
 Обрезавъ разсѣпанъ чѣстна.

а вопросъ.

Небѣскимъ грѣхъ, что маюв тѣя обидаше;
 что маюв стѣнъ моля гдѣ. чѣсташе;
 Свѣтъ:

Что гдѣшнѣ разсѣвъ твою смѣшнѣ,
 въравнѣннѣ дѣвъ гдѣ чѣсташе.

в. вопросъ.

Кто тебе кабытъ Истинъ гдѣ бытъ;
 ииъ тебѣ кабытъ гдѣе сотворѣтъ;
 Свѣтъ:

Видѣлъ за тебѣ дѣвъ кабытъ предава. 121.
 оуе кабытъ чѣсташе тѣя маюв.

г. вопросъ.

Свѣтъ мой, что тѣя кабытъ
 кабытъ дѣвъ кабытъ, что тѣя предаваше.
 Свѣтъ:

Предателъ кабытъ гдѣи кабытъ дѣрзаше.
 Свѣтъ мой кабытъ, гдѣи кабытъ тѣя кабытъ.

34. Стихи к изображению страстей Христовых «Лядина освященная душевнаго вертограда...». Автограф Кариона Истомина [Чуд-290, л. 121].

брату». Нравоучительное послание, начатое в декабре 1680 г., было закончено в марте 1681 г. и направлено из Углича в Москву адресату. В его начальных стихах присутствует устойчивый в поэзии барокко комплекс образов: «вертоград» — «Божий сад» — «град» — «душа»³¹. Перетекающие друг в друга символы передавали информацию о проблематике и цели сочинения:

Книга сия назвася новосоздан Вертоград,
Или рещи умный Божий оград,
Яко твердо основанный от него град,
В он же да притѣкает тѣательно Карион, падший наш брат,
И должен он в нем душевное свое забрало утверждать...
[Вахр-451, л. 170]

Содержание послания выходит за рамки частного письма. Автор предназначает «Вертоград» «всякому чтущу», его беспокоит общее падение нравов — «во царских дворѣх и во гражданских соборѣх». Послание наполнено обличениями, укоризнами, мольбами, увещаниями: «Пал ли еси — востани». Главное внимание направлено на обличение тех пороков, которые стали причиной морального падения Кариона: «двѣ на свѣте вещи наипаче зѣбиши... — вино и жены». Чтобы отвратить друга от этих соблазнов, Каменевич-Рвовский перемежает наставления «страшными и удивительными» историями, почерпнутыми из «Великого зеркала». Развивая метафору сад — «целительная лечебница», автор дает читателю популярный в то время «рецепт» из «Аптеки духовной»: «Прииди и прими у онаго духовнаго врача твоего корень послушания, листвие терпения, чистоты цвѣт, плод добрых дѣл, и сей в решетѣ разсуждения, вложи в горн смиренномудриа» [Вахр-451, л. 170—210] (опубликовано [Титов 1892, 40—64]).

Будучи архимандритом московского Симонова монастыря, Гавриил Домецкий, книжник, связанный с традициями киевской учености и принадлежавший к латинофильскому направлению в культуре конца XVII в., перевел с латинского языка «Сад, или Вертоград духовный, украшенный многоразличными нравоучения цветами» (1685). Книга ста-

³¹ В греко-славяно-латинском лексиконе Елифания Славинецкого приведено следующее символическое толкование: «τὸ κήπος — верт — hortus — оград Господа Господина» [Син/греч-383, л. 397 об.] (описание рукописи см.: [Владимир 1894, 716]). Цепочка значений сад — град отмечается в стихах Елифания Славинецкого: «Живоносѣйший сад, одушевленный град, / Град Богосозданный, его же украси Господь / и возвыси...» [Пог-1974, л. 111 об.; Тит-4172, л. 23 об. —24].

вит своей главной задачей «врачество» как «внутреннего», так и «внешнего человека». В заглавии сказано: «избрано от божественных писаний чрез некоторых учителей». Разнородность материала мотивируется предназначенностью произведения разным кругам читателей: «еже бы всяк яко в вертоградѣ изрядном в различии цвѣтов и овощей возмог себе приобрести что его сану приличнѣй и удобнѣй». С проповеднической целеустремленностью автор убеждает соблюдать заповеди, чтобы «нам в путь похотей наших не ходити». Повествовательно-дидактический материал распределен по главам, в которых предлагается желательный стандарт поведения в различных ситуациях. В первых двух частях сочинения изложены нормы практической морали, в третьей трактуются нравственные категории («О добродетели надежды», «О любви ближнего», «О чистоте», «О воздержании» и т. п.; см. подноской экземпляр [П I A 77]).

В «Винограде домовитом благим насажденным» (Чернигов, 1697)³² украинского писателя Самуила Мокреевича реализуется символика сада в том ее значении, которое связано с идеей искупления и милосердия, поэтому тема страстей занимает центральное место. Виноград, насажденный Творцом в Эдеме, был отдан «в делание» Адаму, который «без трудов» вкусил «готового овощу». После того, как он был изгнан из сада, многие «делатели» трудились в том винограде, «но земля волчец и терние проращала». Тогда Творец послал своего Сына возделывать сад, но «злые делатели» убили его. Поэтому «домовит небесный» разорил «ветхий виноград» и заложил новый — «мысленный». В соответствии с основными моментами этой концепции организована композиция: вначале помещено краткое стихотворное переложение книг Бытия, затем — обработка Евангелия от Матфея. Особый цикл стихов посвящен страстям и Воскресению Христа. «Виноград» С. Мокреевича предстает как произведение целостное, а не как сборник стихов.

Евангельская притча о «делателях» винограда трактуется и в раннем сочинении Стефана Яворского «Виноград Христов» (Киев, 1698). Это — приветственная проповедь, произнесенная по случаю бракосочетания царского стольника Ивана Обедовского. Автор извлекает из притчи добавочные случаю метафорические описания. Сад, заложенный «небесным делателем», огражден заповедями: в его почву корнями уходят добродетели. Три леторасли (молодые побеги) в винограднике — три «беспорочных чина». Первая символизирует «девствующих», их красота и достоинство — в чистоте. Другая — «стан вдовствующих». Третья —

³² Редкий экз. книги хранится в БАН, инв. № 673. В предисловии как синоним к слову «виноград» употребляется «вертоград».

«супружеская». Проповедь призывает женщин к целомудрию и супружеской верности. В оформлении титульного листа отразилась мысль о саде как благодатной почве для совершенствования. На гравюре изображен виноградник, обнесенный оградой с калиткой; в саду поднялись три пышные «леторасли», на которые нисходит благодать; вне ограды — холмистая, невозделанная земля.

Барочную традицию восточнославянских вертоградов завершает «Сад божественных песен» Г. С. Сковороды. Творчество писателя, как убедительно показал И. В. Иванько, тесными узами связано с киево-могилянскими традициями, с теорией и литературной практикой его предшественников, достижения которых он продолжал развивать на основе эстетических принципов барокко [Иванько 1983, 71]. Самим названием, напоминающим «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого, «Огородок Марии» Антония Радивиловского, курс лекций по поэтике Митрофана Довгалевского «Сад поетичний», Сковорода, очевидно, стремился подчеркнуть связь своего произведения с киево-могилянскими традициями. На символическом значении образа сада основана и этико-гуманистическая концепция, и композиция сочинения.

О том, что «Сад» Сковороды представляет собой не формально-механическое объединение стихотворений, а произведение, обладающее идейно-эстетической цельностью, свидетельствует также история его создания. «Сад божественных песен» был составлен после 1785 г. из уже готовых, написанных ранее по разным поводам и в разное время стихотворений: первое (песнь 26) относится к 1753 г., последнее датировано 1785 г. Примечательно, что в стихотворный цикл вошло далеко не все поэтическое наследие Сковороды. Для «Сада» отобрано 30 стихотворений, причем в компоновке их автор не придерживался хронологического принципа. Как и «Вертоград многоцветный», «Сад божественных песен», будучи жанром составным, не является сборником стихов поэта вообще. Творчески переосмысляя готовый материал, Сковорода подчинил его определенному идейно-эстетическому заданию. В новом контексте утратилась приуроченность стихов к конкретным событиям, послужившим поводом к их написанию, и усилилось мировоззренческое, обобщенно-философское значение каждого отдельного стихотворения и произведения в целом.

Композиционного единства Сковорода достиг, обратившись к приему, какой ранее использовал Антоний Радивилловский в проповедях «Огородка Марии»: каждое стихотворение поэт снабдил цитатами-эпиграфами из Библии. Эпиграфы актуализировали определенный смысловой ряд «песен» через соотнесенность его с «вечной книгой». Вперед

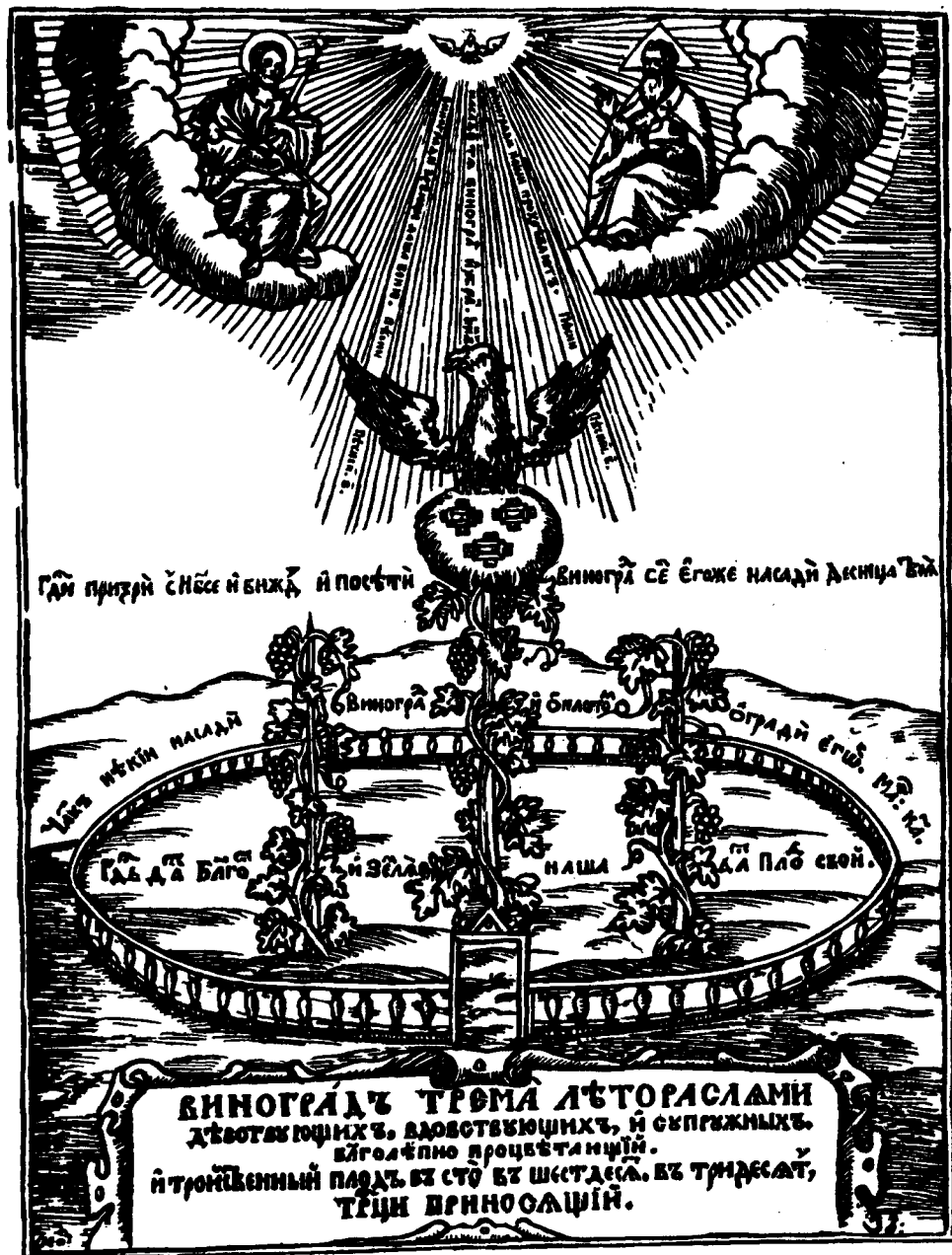
выдвинулись значения, которые не были главными в момент написания стихотворения, но являлись существенными для авторской концепции нового сочинения. Эпиграфы-цитаты сыграли роль скрепы, соединившей отдельные стихи в единый контекст «божественных песен».

В «Саду божественных песен» уже господствует личный принцип авторского лирического цикла (с отбором стихотворений и организацией их в цикл), еще, конечно, в поэзии Симеона неразвитый, проступает непосредственно ощущаемое живое лирическое чувство, что существенно отличает это произведение от «Вертограда многоцветного». И все же соотвещения с сочинением Симеона имеются. Обоим поэтам присущи риторический подход, символический способ мышления, склонность к символично-аллегорической интерпретации. В поэтическом восприятии Сковороды, так же, как у предшественников, сад — образ аллюзийный. В песни 3 с эпиграфом из Книги пророка Исаии «Прорости земля былие травное...» появляется символическое уподобление души саду, цветов и плодов — духовным ценностям:

Щастлив тот и без угѣх, кто побѣдил смертнѣй грѣх.
 Душа его — Божий град, душа его — Божий сад.
 Всегда сей сад дает цвѣты, всегда сей сад дает плоды,
 Всегда весною там цвѣтет, и лист его не падет.
 О Боже мой, ты мнѣ — град! О Боже мой, ты мнѣ — сад!
 Невинность мнѣ — то цвѣты, любовь и мир — то плоды
 [Сковорода 1983, 36].

Другой оттенок значения образа сада — в песни 27, где «вертоградом» назван Харьковский коллегиум (Сковорода преподавал в нем греческий язык и поэтику): «Вышних наук саде святыи».

Рассмотрение жизни через всеобъемлющие категории бытия сближает «Сад» Сковороды с «Вертоградом многоцветным» Симеона Полоцкого. Общими являются и их лейтмотивы — призыв к добродетели, просвещению, осуждение пороков, предостережение от семи смертных грехов и пагубных страстей. Самыми тяжкими из них признаются сребролюбие, честолюбие, сластолюбие. Очевидная близость этических воззрений обоих поэтов при общем риторическом взгляде на мир вызывала прямую переключку стихотворных строк: «Мир, плоть и демон обычно стужают, рай заключают», — пишет Симеон Полоцкий («Врази три» [Симеон 1996, 183]). Сковорода: «Плоть, мир! О насытый аде!» (песнь 14). Поэтов привлекает тема непостоянства мира, переменчивости и относительности счастья. Афористически остро она сформулирована в 14 песни Сковороды: «Нынѣ — скипетр и булава, / Утро вставши — худа слава... /



35. Гравюра из книги Стефана Яворского «Виноград Христов» (Киев, 1698), л. 1 нн.

Днесь пьяна скачет воля, / Утро вставши — тщетна доля» [Сковорода 1983, 44]. У Симеона Полоцкого: «Мир бо, яко же море, невѣсть постояти... / Аще богатит кого, может обнажити / с Лазарем на гноищи нищим положить. / Возносит он высоко, но и низвергает, / поругание дѣет и во притчу дает» («Мира непостоянство» [Симеон 1999, 336]). В неустойчивом мире с его преходящими, иллюзорными ценностями не оправданы усилия, направленные на достижение земного величия, славы, богатства. Красота и роскошь призрачны и тленны: «Всяка плоть пѣсок есть и мирска вся слава» — эти строки из песни 22 [Сковорода 1983, 51] образуют параллель к стихам Симеона: «...такое все, что в мирѣ красно / тлится напрасно» («Преходят вся» [Симеон 2000, 23]). Стремлению к тленной роскоши мира оба поэта противопоставляют разумное отношение к жизни и «духовные радости». Высшие этические идеалы писателей — добро, разум, труд, честность, моральная чистота. С ними связаны постоянно функционирующие в песнях Сковороды образные мотивы: «чистое сердце», «совесть чиста», «совесть чиста, как хрусталь» (песнь 20). «Пожити чисто и яко крину благовонну быти», — проповедует и Симеон Полоцкий («Чистота. 4» [Симеон 2000, 399]).

Существующие между литературными «садами» Симеона Полоцкого и Григория Сковороды параллели и аналогии включают традиционные темы и мотивы книжной поэзии восточнославянского барокко, образуя общую морально-философскую концепцию этих произведений. Идейное содержание и композиция «Вертограда многоцветного» и «Сада божественных песен» — независимо от творческого своеобразия каждого из этих сочинений — целиком определяются их принадлежностью к одной разновидности жанра и одному литературному направлению.

Итак, для восточнославянского барокко, как и для западноевропейского, характерен тип «книги-вертограда». В сознании книжников XVII в. «книга-сад» сближается на основе принципа разнообразия и общности функций («уврачевание нравов») со сборниками типа «Пчела» и «Цветник». Об этом свидетельствует следующее рассуждение в предисловии к сборнику «Сот пчелиный»: «Не без рассуждения же тии собиратели, но в лѣпоту по приличным зѣло вѣщам тако книги нарекоша, яко "Цвѣтник", "Вертоград" и "Пчела". Понеже яко в чувственном вертоградѣ многия и различныя древа обрѣтаются, плоды имуще благи ко вкушению и ко увеселению зрящим я, такожде и во цвѣтникѣ премногия изрядныя цвѣты ови веселят взирающих на ня, ови же потребни суть ко врачеванию недугов и ко иным вѣщам многия угодни обрѣтаются, сиче в мысленных вертоградѣх и цвѣтниках, се есть во святых книгах, кийждо может всякия богодухновенныя словеса зрѣти во увеселе-

ние, и прохлаждение, и во уврачевание недугов своих»³³. При всей близости «цветников» и «вертоградов» между ними существовало и хорошо осознаваемое книжниками различие. «Цветниками» назывались сборники, организующий принцип которых — разнообразная разнородность. Различные тексты — цитаты, выписки, изречения — подверстываются здесь друг к другу механически, швы соединения наглядны. «Цветникам» свойственны неупорядоченность и импровизация. Составители их проявляют себя только как компиляторы. «Цветник» — та же антология (греч. *ἀνθολογία* происходит от *ἄνθος* — цветок, *λέγω* — собираю). Разнообразие «цветников» — это совокупность разрозненных элементов.

Восточнославянские «вертограды» эпохи барокко в отличие от безымянных «цветников» — произведения авторские. Разнородный по жанрам, темам и источникам материал преобразен в них творческой энергией автора, которая организует, связывает эту разнородность в единый контекст художественного целого. Символический мотив сада, как сказано выше, обладал глубокой идеологической значимостью, и соответственно содержание «вертоградов» связано с реализацией одного из значений топоса или же целого семантического поля значений. Отсюда некоторые общие идейно-тематические и композиционные признаки этих произведений. Представление о саде как об организованном пространстве и замкнутой целостности передавалось, как правило, в «книгах-садах» при помощи определенных приемов упорядочения разнородного материала и придания ему внешнего единообразия. Поэтому каждый из рассмотренных нами восточнославянских «вертоградов» есть нечто большее, чем собрание разнородных текстов. По-видимому, можно говорить об оформившемся на некоторое время жанре. Показательно, что как только исчезают барочные предпосылки и наступает конец риторической эпохи, жанр «сломался». Жизнеспособным остался лишь символический мотив сада, принадлежащий топике культуры.

В XVIII в. в результате сложного и длительного процесса вытеснения жанров древнерусской литературы более современной системой эпики, драмы и лирики положение «вертоградов» в жанровой системе изменяется. В XVII в. они тяготели к высокой («боговдохновенной») литературе и функционировали в элитарной среде: от царя исходили заказы на переводы западноевропейских образцов жанра, «вертограды» составляли принадлежность царской библиотеки [Забелин 1915, 600, 603—604], книжной коллекции Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева. В XVIII в. «книги-сады» привлекают внимание представителей мещан-

³³ Цит. по: [Срезневский 1913, 193]. Сборник переписан в 1695 г. Алексеем Коробовским.

ского и духовного сословия, а также становятся составной частью духовно-нравственного чтения масонов. Традиция их в русской литературе XVIII в. не была плодотворной для оригинального творчества и ограничивалась перепиской созданного и переводами.

Из кратких моралистических примеров состоит «Райский вертоград», переведенный на «русский язык» в 1751 г. [Вахр-489]. В его притчах (всего их 170) осуждаются извечные пороки, что видно уже из таких, например, заглавий: «О трех королях гордых», «О тягостях ленивства», «О трех непослушливых юношах» и т. п. В 1762 г. с латинского языка на русский был переведен «Вертоград духовный различными избраннейших добродетелей цветами в честь... Богородицы Марии насажденный». Здесь представлен типичный для учительных «вертоградов» круг тем: «Вертоград убо отверзаю тебѣ, любезный читателю, различными избраннейших добродѣтелей цвѣтами насажденный. Увидишь в нем какую краснѣющую розу — благоприятное стыдѣние, увидишь бѣлѣйшую снѣга лилию чистоты, увидишь различныя и душу восхищающия добродѣтели цвѣтники...» Символика сада служит утверждению духовных ценностей: «Вниди убо в него (сад. — Л. С.) и с ползою души твоея наслаждайся обретающихся в нем духовных сладостей» [Леонид-83, тит. л. об.]³⁴. В четко организованном пространстве книги (членится на части, главы и параграфы) обсуждаются проблемы моральной философии с привлечением свидетельств античных авторов (Сенеки, Плутарха), популярных западных писателей-моралистов и отцов церкви (Августина, Бернарда, Амвросия Медиоланского, Иоанна Златоуста, Палладия, Кассиана, Феодорита, Дамаскина).

И наконец, следует сказать еще о существовании совершенно особого типа «вертоградов» — медицинских сочинений с описанием лечебных свойств трав. Если «вертограды» душевные, предлагая духовное лекарство, были призваны избавить человека от нравственных болезней, то «вертограды прохладные», заключая в себе «врачебную хитрость», имели в виду его телесное здоровье. Отчетливо осознаваемая функциональная соотнесенность этих сочинений привела к попытке их соединения в одном произведении. Таковым является «вертоградец света», пересаженный в XVIII в. «с ыталианской на российскую землю»³⁵. Изложение све-

³⁴ Рукопись принадлежала архимандриту Успенского Довмонтова монастыря Иакинфу.

³⁵ «Вертоградец света, в котором кроме неких секретов от природы, где еще суть разные и сладкие фрукты всякого рода к желающим приуготовлены». Сочинение известно в нескольких списках, см., например, рукописи XVIII в.: [Ув-1154; Сок-22; Востр-1058; Забел-44].

дений из медицины, зоологии, метеорологии, петрографии сочетается здесь с наукой «полировки нравов». «Некоторые думают, — говорится в предисловии, — что они уже самую мудрость за крыло поймали, ежели аристотелическую физику от доски до доски прочли. Того не знают, что истинная мудрость и основательное правило умного человека состоит в слѣдующем: честно жить, умно поступать, ближняго не вредить, сколько можно всем добро дѣлать, всякому свое отдавать... никакая вѣщь не украсит болше добродетели» [Ув-1154, л. 122 об.]. Краткие повествовательные сюжеты на нравоучительные темы, примеры из жизни знаменитых личностей убеждали читателя в том, что «богатство часто пропадает, чести может человек разным образом лишиться, а добродетель человека вѣчно его прославляет, для того, что она сама бессмертна» [Ув-1154, л. 122 об., 123 об.].

В сознании образованного книжника и читателя связь комплекса этических представлений с символикой сада была столь устойчива еще в конце XVIII в., что при переводе сочинения немецкого писателя Иоганна Герхарда (1582—1673) «Священные размышления» («Meditationes sacrae». Лейден, 1627)³⁶ оно было названо «вертоградом»; перевод студента тверской семинарии Алексея Лисицына вышел из печати под заглавием «Мысленный вертоград (...) размышлений, касающихся до исправления внутреннего человека» (М., 1783); другой перевод — учителя И. Курбатова, имеет название «Вертоград, насажденный в пользу души грешных» (М., 1799). В 1783 г. сочинение Герхарда напечатано дважды, в том числе «у Новикова». Интересно отметить, что среди материалов новиковского кружка находились также «Райский вертоград» Яна (Иоханнеса) Арндта, «Серафимский сад-цветник» Якоба Беме, стихи Ангела Силезского [Вернадский 1917, 248—250]. В 80—90-е гг. XVIII в., когда русские «вертограды» были давно уже забыты, в масонской среде возникает интерес к сочинениям, посвященным внутреннему миру и психологии человека. Литература барокко, нравственно-учительный пафос которой был устремлен к тому, чтобы возродить в обществе идеалы благочестия и добродетельной жизни, привлекла внимание масонов, занимавшихся проблемами нравственной философии и разработкой теории «внутреннего человека». Некоторые общие положения этой теории — призыв к нравственному возрождению, исправлению испорченных нравов, обузданию страстей, самоусовершенствованию, преобразованию внутренней жизни — совпадали с морально-этическими идеалами минувшей эпохи.

³⁶ Впервые переведено на славянский язык и издано под названием «Богомыслие» в Чернигове в 1710 г.

В целом жанр исчерпал себя. Но сад как эстетизированный, выношенный общеевропейским культурным сознанием и наделенный множеством ассоциаций книжный символ вошел в русскую литературу Нового времени. В «Послании к Александру Алексеевичу Плещееву» (1794) Н. М. Карамзина сад выступает в своем устойчивом значении как «сад мудрости». В поэтический словарь внедрили церковнославянизмы «вертоград», «вертоградарь», они применялись преимущественно в символическом значении. Библейской темой подсказан топоним «сада замкнутого» в «Гаврииладе» А. С. Пушкина; здесь этот литературный архетип включен в иронический контекст. Очень устойчивым в литературном сознании XIX в. оказался образ «вертоград добродетелей». Его использовал М. Е. Салтыков-Щедрин в «Губернских очерках», характеризуя склад души героини: «Катерина Дементьевна с юношеских лет посвятила свою особу возделыванию вертограда добродетелей, к которым как дама, оскорбленная душой, питала чрезмерную склонность» [Салтыков-Щедрин 1891, 198].

Особая эпоха в жизни топоса — конец XIX — начало XX в., период, когда вырабатывается язык новой поэтической условности. Образ сада вовлекается в поэзию символизма как знак освященных мировой литературной традицией ценностных представлений. При всем многообразии поэтических вариаций образный архетип сад — душа, рай, Богородица — явственно проступает в русской поэзии этого времени. В стихотворении Н. Гумилева «Андрей Рублев» воплощен топоним «сада заключенного»: «Я твердо, я так сладко знаю, / С искусством иноков знаком, / Что лик жены подобен раю, / Обетованному Творцом» [Гумилев 1918, 8—9]. Далее метафорические сплетения образуют символическое описание лика Богородицы, который изображается как сад. Сад — постоянный мотив в поэзии Н. Клюева. В стихотворении «Вы деньки мои — голуби белые» поэтическая рефлексия переводится в символический архетип: сад — душа, ограда ее — вера, поэт — садовник, пестующий сад своей души: «Вы деньки мои — голуби белые, / А часы — запоздалые зяблики, / Вы почто отлетать собираетесь, / Оставляете сад мой пустынею (...) / Аль иссякла криница сердечная, / Али веры ограда разрушилась, / Али сам я — садовник испытанный / Не возмог прикормить вас молитвою...» [Клюев 1919, 91]³⁷. Образный архетип сад — душа находим и в стихотворении Ю. Балтрушайтиса: «Мой тайный сад, мой тихий сад / Обвеян бурей, помнит град... / (...) Завет Садовника храня, / Его растил я свету дня... / В нем каждый злак — хвала весне, / И каждый корень — в глубине... / Его простор, где много роз, / Глухой оградой я обнес, — /

³⁷ О мотиве сада у поэтов неокрестьянской школы см.: [Вроон 1997, 135—150].

Чтоб серый прах людских дорог / Проникнуть в храм его не мог!» [Балтрушайтис 1969, 69].

В этом ряду особенно выделяется книга стихов К. Бальмонта «Зеленый вертоград». В ней помещено около 200 стихотворений, объединенных общностью библейско-мифологической тематики. Через всю книгу проходит мотив сада («Братья-сестры», «Из леса в сад», «Духовный сад», «Вертоград», «Виноградарь», «Пророк»), при этом сохраняется его нерасторжимая связь с символическими значениями, указывающими на нравственно-этические категории и касающимися экзистенциальных вопросов — бытия человека и его основных ценностных представлений: «Тот, кто вступит в Вертоград, / Кровью сердца купит сад». Для Бальмонта, как и для поэтов восточнославянского барокко, «вертоград» символизирует нравственные законы. Показательно в этом отношении стихотворение «Виноградарь», в котором разъясняется символика названия книги: «Отчего под солнцем — разный / Виноград? / Ты скажи мне речью связной, / Я послушать буду рад. / — Я скажу тебе: зеленый / Оттого, что зелен сад, / От того, что дал законы / Нам Зеленый Вертоград» [Бальмонт 1911, 131]³⁸. Так в начале XX в. напомнила о себе давняя традиция поэтических «книг-садов». Но если у символистов поэтические ассоциации, вызываемые мотивом сада, восприняты только как наследие культуры, то у писателей барокко эта символика является идеологической реалией, компонентом их мироощущения. Символика сада, имевшая в литературе восточнославянского барокко дидактическую целеустремленность, в Новое время превращается в средство выражения поэтической рефлексии.

«Вертоград многоцветный»

Симеона Полоцкого

как христианский универсум:

история создания, поэтика, жанр

«Вертоград многоцветный» — событие не только русской культуры, но и всего мира славянского барокко, плодотворно и органически усво-

³⁸ В поэме А. Блока «Соловьиный сад» прослеживается иная — антично-ренессансная по своему происхождению функция мотива, которая выходит за рамки интересующей нас темы: здесь описан сад любовного наслаждения. Другие примеры использования мотива сада в поэзии Нового времени см.: [Лихачев 1982, 23—24; Сазонова 1988, 37—44].

ившего уроки западноевропейской культуры³⁹. Интересна, сложна и необычна история его создания, в результате которой появился новый жанр стихотворной книги. В русской литературе «Вертоград» представляет этот жанр наряду с «Псалтирью рифмотворной» и «Рифмологионом».

Поэт создал стихотворную энциклопедию как свод знаний о жизни. В этом широко раскинувшемся мире все вещи существуют не сами по себе, но за каждой стоит знак и значение. Всем известные сюжеты поэзия преломляла символически. Все вещи реального мира не столько связаны между собой, сколько возводятся, каждая по отдельности, к истине идеального устремления — «к небу». Такие барочные вертикали смысла соединяют элементы разных сфер — земного и горнего, человеческого и божественного. В книге господствует префигурально-аллегорическое воззрение на мир.

Поэт создал текст открытый и гетерогенный. Громоздя аллегии, «Вертоград» репрезентирует собой риторическую культуру с ее «полигисторическим» универсализмом. Примеры, «подобия», изречения, притчи или апологи, пословицы («присловия»), «толкования», сентенции, символы, обычаи древних, эрудиция, достопамятные истории, — все эти, согласно риторической терминологии, «внешние места», а кроме того еще «молитвы», «увещания», «обличения» заполняют «Вертоград» [Симеон 1996, 5]. Слова — что цветы в саду.

Энциклопедическая пестрота обращена к внутреннему духовному единству книги. Мозаичным методом Симеон Полоцкий создал картину мира, панорамное повествование, охватывающее вопросы мироздания, вероучения, догматики, морали, направленное к тому, чтобы научить человека «заповѣди тошно соблюдать» и стяжать «страну невечерня свѣта». «Вертоград многоцветный» — крупная форма христианско-дидактической поэзии.

«Вертоград» представлен в трех рукописях, позволяющих проследить движение текста от его первоначального варианта в авторской рукописи [Син-659] через промежуточный писцовый список [Син-288] (обозначенный далее как список **В**) к окончательной редакции, зафиксированной в великолепно оформленной подносной рукописи, хранящейся в БАН [П I А 54] (далее — список **С**). Она была изготовлена на основе белого списка **В**, который хранится в настоящее время в ГИМ и попал

³⁹ В 1996—2000 г. осуществлено первое полное научно-критическое академическое издание этого произведения в трех томах [Симеон 1996; 1999; 2000]. Ранее была опубликована лишь незначительная часть стихотворений, указание на их предыдущие публикации см. в разделе «Commentary» в каждом томе данного издания.

в поле зрения ученых только в середине XIX в.⁴⁰ После речи патриарха Иоакима, в которой под страхом наказания запрещалось читать сочинения Симеона, список В вместе с другими рукописями писателя был помещен в патриаршую ризницу⁴¹ и таким образом оказался практически изъятым из обращения.

Характерной особенностью текста «Вертограда» в писцовых рукописях (В и С) является то, что в них приведен в исполнение авторский замысел, в соответствии с которым стихи расположены в алфавитном порядке их названий.

Авторская рукопись «Вертограда», сохранившая произведение в его первоначальном виде, находится, как и список В, в ГИМ [Син-659]⁴². О ее существовании известно уже от архимандрита Саввы, с легкой руки которого автограф традиционно характеризуется как черновик: «Список черновой, автограф; в нем стихотворения еще не приведены в алфавитный порядок» [Савва 1858, 245].

А. И. Белецкий в самой ранней своей статье о Симеоне Полоцком высказывал намерение сопоставить тексты «Вертограда» по трем известным рукописям: «Изучение этих списков, — писал он, — показало мне, что различие между ними заключается преимущественно в порядке расположения стихотворений и в общем составе сборников; что касается текста отдельных стихотворений, то варианты не настолько значительны, чтобы было необходимо приводить их в данной статье. Разночтения ограничиваются отдельными словами, порядком слов, различна и орфография. Вопросу о текстах “Вертограда” посвящена мною другая работа, приготавливаемая мною к печати» [Белецкий 1914, 593, прим. 1]. Впоследствии вышли еще три статьи А. И. Белецкого о творчестве Симеона Полоцкого, но среди них не оказалось работы на задуманную тему. В «Автобиографии» (1945) он писал, что готовил труд о Симеоне-стихотворце, но черновые наброски вместе с собранными материалами пропали во время войны [Белецкий 1964, 10]. А. И. Белецкий характеризует авто-

⁴⁰ См. незавершенное описание А. В. Горского и К. И. Невоструева, оставшееся в черновиках, относящихся к декабрю 1853 г. [Архив-4, л. 11—27], см. также: [Савва, 1858, 224].

⁴¹ См.: [Полуденский 1864, прил., 1—48]. В этом описании данный список «Вертограда» (указан под № 706) и авторская рукопись произведения (указана под № 716) значатся среди книг, находящихся «в сундуке». Краткое описание списка Син-288 см.: [Протасьева 1973, 110].

⁴² Авторская рукопись впервые охарактеризована А. В. Горским и К. И. Невоструевым в упоминавшемся черновом Описании 1853 г. [Архив-4, л. 27 об. — 28 об.]. Краткое описание автографа см.: [Протасьева 1973, 109].

граф одной фразой: «...автограф Симеона Полоцкого (б. Синод. Библ. № 659, 547 лл.), где стихотворения еще не расположены в азбучном порядке» [Белецкий 1934, 326]. И. П. Еремин также только констатирует: «Первый список — черновой автограф Симеона Полоцкого; здесь стихотворения еще не расположены в алфавитном порядке заглавий» [Еремин 1953, 261].

Обращаясь к авторской рукописи, ученые фиксировали свое внимание на ее внешнем отличии в организации текста от списков В и С. Автограф остался недооценен наукой в силу традиционно сложившегося взгляда на него всего лишь как на «черновик», не представляющий особого научного интереса при наличии окончательной редакции произведения.

Существующее в науке представление о произведении оформилось на основании писцовых рукописей В и С. Списком В пользовались авторы первых исследований о Симеоне [Майков 1875; Татарский 1886]. Публикации же избранных стихотворений из «Вертограда» осуществлялись — за немногими исключениями — по списку С, о котором утвердилось мнение как о наиболее авторитетном, поскольку в содержащемся здесь тексте выразилась последняя авторская воля.

Между тем авторская рукопись, имеющая приоритет перед писцовыми списками, в первую очередь претендует на внимание исследователя. Авторская же рукопись барочного произведения с его часто прихотливой организацией текста и многосоставной композицией заслуживает того, чтобы специально подчеркнуть ее значимость для понимания произведения. Опыт изучения творческой истории «Вертограда многоцветного» убеждает в том, что авторская рукопись открывает возможности для установления генезиса текста, его истоков и источников, осмысления концептуального содержания и формы поэтического свода.

Европейская традиция «книг-садов» была хорошо известна Симеону. Судя по описям библиотеки Симеона Полоцкого — Сильвестра Медведева, составленным сразу после ареста последнего (1689), и «Описи патриаршей ризницы и библиотеки 1701 г.» [Син-95], в этом собрании находилось несколько сочинений, относящихся к упомянутой традиции: «Книга вертоград иноглаголений» [Забелин 1853, Смесь, 53—67], «Книга огорода духовной, полской печати» [Син-95, л. 202 об.]. И сейчас среди книг из библиотеки Симеона имеется «Сад пастырский» Я. Мархантиса⁴³.

⁴³ *Marchantius J. Hortus pastorum.* (Hannoniae, 1632) — экз. второго изд. книги из библиотеки Симеона Полоцкого — Сильвестра Медведева [БМСТ/ин. 1199]. На нижней крышке переплета — латинский автограф Симеона; на передней — автограф Сильвестра Медведева: «Ортус пасторум, или Вертоград

В предисловии к «Вертограду» Симеон пишет, что он, «сподобившись странных идиомат пребогатоцвѣтных вертограды видѣти», решил перенести их «корни» и «семена» на русскую почву — «в домашний ми язык славенский». Симеон Полоцкий перенес в Россию готовые традиции, в которых был воспитан и сформировался как писатель, и на их основе создал новое в русской литературе жанровое образование.

«Вертоград» Симеона Полоцкого синтезирует риторические (проповеднические) и поэтические (стихотворные) методы литературных «садов». Риторическими традициями обусловлены коренные явления поэтики данного произведения: разнообразие, универсализм и морально-учительный пафос. Они сближают «Вертоград многоцветный» с западноевропейскими литературными «садами-энциклопедиями» Меффрета и Марханты. Стихотворная форма и жанровый состав произведения позволяют соотносить его с поэтическими «книгами-садами», и прежде всего «Садом фрашек» В. Потоцкого.

«Вертоград многоцветный» всегда поражал ученых тематическим и жанровым многообразием. И. П. Еремин называл «Вертоград» и «Рифмологион» Симеона «стихотворной кунсткамерой», писал, что они «производят впечатление своеобразного музея, на витринах которого представлены в определенном порядке самые разнообразные вещи, часто редкие и очень древние» [Еремин 1966, 217, 211]. А. М. Панченко замечает, что Симеон «не заботился ни о жанровом, ни о тематическом единстве: его целью был охват всех сюжетов, которые должен был знать просвещенный человек» [Панченко 1970, 25]. «Вертоград многоцветный» — это собирательная литературная форма, многосоставный жанр, «смешанный феномен» (Überschneidungphänomen [Уленбрух 1979, 182—248]), включающий в себя около трех тысяч стихотворений, относящихся к разряду «сильв»⁴⁴. Автор в предисловии отметил: «ин род суть подобия, ин род образы, ин присловия, ин толкования, ин епитафия, ин образов подписания, ин повести, ин летописная, ин молитвы, ин увещания, ин обличения» [Симеон 1953, 207]. Тенденция к разнообразию проявляет себя в апелляции к читателям разного возраста и разного социального положения: «благородному» и «богачу», «худородному», и «нищему», «клеветнику» и «гневливцу», «ленивцу» и «глупцу», «невежде» и «сквернословцу», «блуднику» и «пьянице».

пастырский». О том, что Симеон пользовался этой книгой, свидетельствуют маргинальные пометы и записи на ее страницах, а также прямые ссылки на нее в рукописях Симеона: «Hort. past. pag. 54» [F.XVII.83, л. 239].

⁴⁴ «Сильвы» как поэтический жанр отличаются широким разнообразием тем и жанров [Михаловска 1974, 186].

Поэт указал на широкий и пестрый круг своих источников. На страницах «Вертограда» беспрепятственно объединяются и приводятся свидетельства писателей языческой античности и авторитетов византийской и западноевропейской христианской литературы. В авторской рукописи сочинения встречаются ссылки на Гомера, Аристотеля, Вергилия, Плиния Старшего, Иосифа Флавия, Плутарха, Солина, Григория Назианзина, Иоанна Златоуста, Августина Блаженного, Иеронима Ансельмского, Оригена, Амвросия Медиоланского, Цезаря Барония, Винсента из Бове, Якова Ворагинского, Юлия Цезаря Скалигера, Кедрена, Науклера, Фабера и др.

В «Вертограде» два типа указаний на источники. Первый — маргиналии на полях рукописей, например: «В книзѣ Плач Оригенов нареченнѣй», «Кедрен пишет», «Плиний пишет», «Chrisost. homil», «Златоуст о мил. 14 на Матф.», «Вергил. кн. I Георг» («Георгики». — Л. С.), «Амвр. 20, 5», «Шестодн. гл. 10», «Скалигер», «Златоуст», «Иероним Азим.», «Дамаск.», «Златоуст», «Феофил», «Иероним», «Иероним глаголет к Евстихии»; «Август» (Аврелий Августин. — Л. С.); «В послании, именуемом τὸ φῶς»⁴⁵; «Вароний (Цезарь Бароний. — Л. С.) в лѣтѣ 553 и Кедрен».

Нередко непосредственно в тексте Симеон называет имя, к которому возводит рассказываемую им историю: «Бдѣние бо, а не сон злато содѣвает, / якоже Авиценна врач хитрый вѣщает» («Злато. 4»); «О Навходоносорѣ Августин писал есть» («Навходоносор»); «Августин отвѣщает: Чрез молитву многу...» («Книга и молитва»); «Иосиф-лѣтописец о том извѣщает» («Имя царицы Савския»); «Амвросий святой повѣсть дивну предлагает» («Похоть. 9»); «Амвросий святой о сем мирови вѣщает, / ему же Феодорит согласен бывает» («Проклятие»); «Плиний о слонѣх то нам повѣдает» («Пособие. 2»); «Солин в книгах си пишет, како слон ловится» («Слон. 2»); «О асбестѣ камени Солин возвѣщает» («Огонь геенский»); «Науклир историк дивная вѣщает» («Скакание. 3»); «Иероним блаженный многожды вѣщаше» («Суда память»); «Иаков, Иосифов сын, книгу писаше» («Марии дѣтство»); «Аристотеля книги потщися читати» («Разнствие»); «Златоустый глаголет и уподобляет» («Молитва. 50»)⁴⁶ и т. д.

Перечень имен и литературных источников, частично совпадая с традиционным кругом чтения древнерусского книжника, заметно его превосходит. Барочный полигистор, Симеон обязан своими многочисленными и пестрыми ссылками таким же, как он коллекционерам книжного

⁴⁵ В рукописи [Син-659, л. 316 об.] без ударений.

⁴⁶ Примеры приведены по изданию [Симеон 1996; 1999; 2000].

знания и компендиумам эпохи барокко⁴⁷. В его литературных ориентациях также можно видеть проявление одной из черт эстетики барокко.

Мысль поэта не стоит на месте, она захватывает все новые и новые темы, обрабатывает их, снабжая соответствующими морализирующими выводами. И тем не менее произведение это не является простым сборником стихов, сборником типа «цветника» или «*Silva rerum*»⁴⁸. Сам Симеон Полоцкий отчетливо видел две основные тенденции в своем творчестве: дидактическо-просветительскую и панегирическую. Он не пошел по пути их объединения, который привел бы к флорилегию (цветнику), а воплотил в двух разных сборниках: первую — в «Вертограде», вторую — в «Рифмологионе».

В понимании Симеона-проповедника долг поэта — возвысить человека, приблизить его к постижению духовных и моральных истин. Поэт — это великий моралист. Просвещая и воспитывая людей, он «апостолствует»⁴⁹. Свою миссию проповедника и поэта Симеон соотносит с божественной и ставит свой «сад» как символ в духовную связь с «раем», с «небесным вертоградом». Не случайно он решил вынести этот ключевой образ в название поэтической книги. Правда, в автографе еще нет авторского заглавия «Вертоград», на первом переплетном листе кем-то сделана позднее запись: «Книга виршами писана о всяких разных делах». Но, как ясно из предисловия к «Псалтири рифмотворной», это название (пока в форме «Верт многоцвѣтнй») выкристаллизовалось уже к марту 1678 г. (дата завершения работы над «Псалтирью»⁵⁰), т. е. еще до того момента, как оно появилось в первом списке произведения. Избрав образ сада для заглавия, Симеон реализовал вполне осознанную им поэтическую мысль о своем произведении не только как вместилище словесного «многоцветия», разнообразных стихотворных жанров, но и как источнике духовного знания. Названием «Вертоград» автор указал на принадлежность своего сочинения к определенной литературной традиции⁵¹, а также на связь с ключевыми темами литературы, трактующей

⁴⁷ Об источниках Симеона см.: [Хипписли 1994, 23—40; 2001, 695—708] и комментарий в издании [Симеон 1996; 1999; 2000].

⁴⁸ Начиная с И. Татарского существует традиция рассматривать «Вертоград» исключительно как флорилегию [Татарский 1886, 287].

⁴⁹ Глагол «апостолствовати» («Хотяй же в мирѣ апостолствовати») поэт знаменательно заменил в авторской рукописи на «слово возвѣщати» [Син-659, л. 5; Симеон 1996, 283].

⁵⁰ «Псалтирь рифмотворная», автограф [Син-661, л. 96 об.], здесь указана дата написания: 4 февраля — 21 марта.

⁵¹ Примечательно, что произведение именовалось в документе от 1680 г. как «Вертоград душевный» [ОП-18967, л. 1].

проблемы этики, морали и знания. Определим «многоцветный»⁵² обозначил его разножанровый и многотемный состав.

Поэта-проповедника волновала мысль о нравственном несовершенстве человека. Еще в «Венце веры» (1670) он с сожалением заметил: «...мнози именем токмо суть христиане, житием паки худшии язычников» [Син-285, л. 7]. Книга-«верт» писалась «во ползу душевную всѣх благочестно жити тѣщихся, непрелестну имѣя надежду, яко всяк, хотяй душевнаго услаждения и ея здравия желаяй извѣстнаго доволны себѣ обрящет здѣ цвѣты во ползу» [Симеон 1996, 4].

Поэт открывает свой сад перед грешными душами, чтобы те просветились и очистились, освободились от пороков, стали добродетельными и наслаждались знанием, которое дает духовный вертоград. В книге преподносится универсальная мораль: религиозно-философская, общественно-социальная, бытовая, практическая. В предисловии заметно стремление автора исчислить полностью перечень тех духовных благ, которые сулит читателю знакомство с произведением. У Симеона как представителя поэтики барокко очень отчетливо разработан принцип антитезы, который он упорно и настоятельно подчеркивает синтаксическим параллелизмом: юный обретет силы для укрощения ярости и похоти, старый — наставление к духовному подвигу, «благородный и богатый» найдут «врачевства недугом своим, гордости — смирение, сребролюбие — благорасточение, скупости — подаяние, велехвалству — смиренномудрие. Обрящет худородный и нищий своим недугом цѣлебная, роптанию — терпѣние, татбѣ — трудолюбие, зависти — тѣнных презрѣние. Обрящет неправду творящий (...) правды творение, гнѣвливец — кротость и прощение удобное, лѣнивец — бодрость; глупец — мудрость; невѣжда — разум; усумляющийся в вѣрѣ — утверждение; отчаянник — надежду; ненавистник — любовь; продерживый — страх; сквернословец — языка обуздание, блудник — чистоту и плоти умерщвление, пьяница — воздержание» [Симеон 1996, 5—6]. Таким образом, для Симеона его «сад» не просто собрание разных тем и форм, а «сад» — «мысленный», духовный, приносящий плоды мудрости.

Именно так, в полном соответствии с замыслом автора восприняли «Вертоград» первые читатели, о чем свидетельствуют выписки и подборки стихов из этой книги в списках конца XVII — начала XVIII в. Произведение представляло для них интерес как нравственно-

⁵² Определение «многоцветный» Симеон употребил ранее в диалоге «Беседы пастушеские»; пастухи, услышав о рождении Христа, сетуют: «...Не имѣем же цвѣтных от виссона риз, ни хитона / Ни многоцвѣтных подарков имамамы ему достойных, / убози бо сами...» (цит. по: [Щеглова 1923, 88]).

учительное чтение⁵³. Примечательно заглавие рукописи конца XVII в., целиком составленной из стихотворений «Вертограда»: «Книга, глаголемая Цвѣтник, или нынѣшнего вѣка Временник. Вкратцѣ собранъни различныя повѣсти и нравоучения. Из Божественнаго Писания душевнаго ради спасения. Испреписана рифмами трудолюбнѣ, чтущим во святую ползу» [П I А 55, л. 4]. Прилежный книжник начала XVIII в. составил подборку избранных стихов [Соф-1481, л. 177—201], предварив ее краткой справкой об их авторе и характеристикой в стихах труда Симеона как книги душеполезной. Это своего рода первая рецензия на «Вертоград»: «Сии предивнии вещи изъяты суть из книги Вертограда, яже бяху тщанием и труды пречестнаго отца господина Симеона, по прослутию Петровскаго и Полотскаго. Яже убо разсуждением и вниманием киим любочитана имуть быти / Немалу ползу имут получитьи / душу веселием обогатити, / К покаянию вседушно наставят / и благожителствовати направят. / По благожитии же на земли / имут получитьи благодсть в небеси». Составитель назидательно наставлял будущего читателя: «Зри и внимай дивныя щедроты Божия» [Соф-1481, л. 177—177 об.].

При внешней разнородности «Вертоград» обладает внутренней целеустремленностью, обусловленной цельностью авторского замысла, единством нравственно-философской концепции, символическим выражением которой был мотив сада. Перед нами не сборник в привычном смысле. Разнообразные по жанрам, темам и источникам стихи сведены в единство высшего порядка. «Вертоград» может рассматриваться как целостный текст и как совокупность стихотворений, каждое из которых обладает не только собственным внутренним значением, но и тем общим смыслом, благодаря которому стихи сливаются в целостность и все вместе выпол-

⁵³ О рукописях с выписками из «Вертограда» многоцветного см.: [Сазонова 1989, 103, прим. 104]. Полностью из стихов «Вертограда» составлена рукопись БАН [П I А 55, 110 л.]; к ней близок по составу и оформлению список из библиотеки графа Ф. А. Толстого [О. XIV. 1, 98 л.], по сравнению с рукописью из Петровского собрания здесь отсутствуют первые несколько стихов. В «Синодик» патриарха Адриана включены стихи из «Вертограда» на тему о смерти [Син-291, л. 56—60 об.]. В рукописи начала XVIII в. из книги Симеона выписаны отдельные стихи в алфавитном порядке названий от буквы аз до зѣло [Соф-1481, л. 177—201]. В сборнике XVIII в. [Q-88, л. 314—331 об.] — подборка стихов, относящихся в основном к жанру «exemplum» (пример, «приклад»). Отдельные стихи из «Вертограда» см. также: [Q. XIV. 25, л. 172 об. — 173; Q. XVII. 142, л. 80—82; РГИА-3764, л. 208 об. — 213 об.; Сол-1038/1147, л. 4 об. — 7 об.; Соф-1208, л. 44 об. — 45; Тв-293; Тих-487, л. 10, 114 об.; Тих-43, л. 133 об. — 138, 145 об. — 146]. В подарочный экземпляр Библии М. Мериана (издание конца XVII в.) вписаны стихи из цикла «Вивлия» [П I Б 102/1-2].

няют единую функцию. К «Вертограду» применимо рассуждение, что *целое* произведения «существует как книга, но только как книга не на феноменологическом (фенотипическом) уровне, а на уровне сущности (генотипическом); этот текст — как снятая книга» [Михайлов 1988, 648].

Из разнородных, разножанровых стихотворений составлено панорамное повествование, в котором представлена модель мира, состоящая из бытия разной степени совершенства. Наряду с божественной Троицей здесь присутствуют люди в многообразии их деятельности и социальных характеристик: императоры, короли, епископы, судьи, купцы и ростовщики, отцы и дети, грешники и праведники. В произведении объединились разные исторические эпохи, народы, культуры. События, идущие от античности и раннего христианства до современных автору, происходят на широкой сцене — от Лангобардии и Наварры до родного ему города Полоцка. Древность включается на равных правах с современностью. Противоположение мифологического (библейского) и исторического времени отсутствует. История воспринимается как набор имен и фактов. «Вертоград» вбирает все аспекты бытия человека, все его связи с миром, который представляется построенным по вертикали небо — земля.

В идейной основе «Вертограда» — поэтическая концепция стройного миропорядка. Она охватывает весь космос — мир невидимый (небесно-божественный) и мир видимый (земной). Люди находятся у основания пирамиды, на вершине которой, устремленной ввысь, — «вездесущий» и «вселюбящий» Бог. Точка авторского зрения постоянно меняется: она то взлетает вверх, то опускается вниз; то Бог обращает свои взоры на человека, то человек взывает к нему. Но поскольку христианская доктрина основные требования предъявляет к человеку, то именно человек и его бытие — физическое и духовное — оказываются в центре внимания Симеона. Поэт проповедует на основе христианской этики, популяризирует христианскую мораль, нормы отношений к Богу и обществу. Земная иерархия является продолжением небесной. Власти светской принадлежат роль, подчиненная церковной. Человек и человечество представляют собой «овчее стадо». Обозначив место каждого на иерархической лестнице, Симеон подробно очертил, что принадлежит церковной власти, что — власти государства. Поэзия «Вертограда» охватывает всю совокупность людских отношений и проблем — философско-религиозных, нравственно-этических, государственно-идеологических. Над размышлениями поэта о богатстве и счастье, достоинстве и чести доминирует главный вопрос — о смысле и ценности человеческой жизни.

Сугубая структурность мировосприятия Симеона, обусловленная его пристальным вниманием к проблематике «Бог — мир — человек», свя-

зывает стихи в цельный художественный контекст. Все, что может излучать свет духовной и нравственной истины, вовлекается в «Вертоград», раздвигая его пространство до космических размеров. Местом действия становится вселенная, прошлое и настоящее предстает как временное единство.

В универсальной системе, какую являет собой «Вертоград многоцветный», основное место занимает изложение нравственной антропологии. Тема человека — это тема безграничного совершенствования. В книге ощутимо высокое учительство. Монологический, проповедующий голос возвещает, разъясняет, убеждает. В произведении щедро рассыпаны моральные сентенции, исторические аналогии, примеры, увещевания, притчи. Все поступки и события в жизни человека и в истории человечества рассматриваются в категориях нравоучительной философии. Описание деяний, дурных или хороших, давних или только что случившихся, превращается в раскрытие смысла жизни. Поведение людей прямо соотносится с перспективой либо абсолютного спасения, либо абсолютной гибели. Различие между прошлым и настоящим снято, и благодаря этому все происходившее и происходящее получает функцию аллегории. Персонажи, принадлежащие к определенным историческим эпохам, культурам, странам, фигурируют как знаки нравственных понятий. Король Наварры Карл Злой интересуется поэта только как типаж блудника, рассказ о нем призван удостоверить мысль о пагубности страстей («Блудник»). В универсальной системе определено место для многочисленных явлений живой и неживой природы. Онагр и крокодил, лев и слон, голубь и ворон, ехидна и скорпион, орел и сокол, пчела и муха, козел и овца, змий и жаба, волк и заяц, сапфир и алмаз, железо и магнит и др. — все они бытуют здесь метафорически, как образы, направленные к постижению внутренней сущности человеческих поступков и взаимоотношений. Тут вообще все легко находит себе место вследствие тематической полноты. Во многих стихах книги аспект моральной философии выступает на передний план. В таком контексте функцию поучения обретают даже такие, казалось бы, свободные от прямого назначения жанры, как эпитафии, подписи к иконам, цикл эпиграмм «Царие Рима ветхого» и «Царие Рима нового». Поэт показывает правителей не в соответствии с их исторической ролью и заслугами, а с необходимым для целей его труда подходом: христианским правителям отдается предпочтение перед языческими.

Создавая в стихах своего рода кодекс нравственных предписаний, автор не только рисует желанный идеал, но и отклонения от него, поскольку этот идеал никогда не находит абсолютного воплощения в жизни

ни: совершаются преступления против Бога — люди богохульствуют («Мария Дева»), формально исполняются обряды («Отче наш»); нарушаются государственные законы («Началник»), творится неправосудие («Суд»). Осуждению пороков посвящены многие обличительно-сатирические стихотворения. Симеон не щадит ни царей, ни пастырей церкви. Многие из тех, кому надлежало являть образцы поведения и общественного устройства, оказались развратниками, чревоугодниками, гордецами, стяжателями. Обнажаются пороки великих мира сего: гордость, спесь («Торжество»), развращенность («Блудник»), своеволие, насилие («Казнь»), склонность внимать льстецам («Нищета царей»). Многое Симеону не нравилось и в практике церкви: нередко священники — невежи, не знают даже «писания» («Иерейство»). Грозные филиппики он обрушивает на монахов, грешащих блудом («Блуд»; «Украшение») и чревоугодием («Инок-мясоедец»). В стихотворении «Правды безмстие» поэт резко критикует тех, кто не любит правды и гонит ее из мира, среди них: «господа великие», которые ввергли правду в темницу; дворяне, купцы, ополчившиеся на правду с «ложью»; судьи, взятками заградившие ей путь; «духовные», молчанием покрывающие «злобы» вместо того, чтобы «остро обличати». Показываются пороки, мешающие благочестивому образу жизни: зависть, скупость, ложь, лень, сквернословие, пьянство, объядение и другие пагубные страсти. Поэт постоянно обращается к эмоциональным и моральным категориям: гневу, страху, гордости, клевете, неблагодарности, тщеславию, жестокости, ярости.

Жесткая критика, направленная на сильных мира и вообще на обычаи и нравы людей, сопровождается мажорным возвеличиванием истины. Семи смертным грехам (гордости, зависти, скупости, блуду, объядению, гневу, унынию) противопоставлены семь добродетелей — воздержание, любовь, правда, надежда, разум, крепость, вера. Настойчиво звучат призывы к умеренности, благочестию, терпению, смирению. Они предполагают поиски высшего жизненного идеала — «духовного веселия». В качестве важнейшей жизненной ценности поэт провозглашает труд и знание. Рассуждая о средствах, способных врачевать души и нравы, Симеон прославляет философию за способность просветлять и возвышать ум и душу (восемь стихотворений «Философия»). Знаменательно, что философии посвящены его предсмертные стихи. Высшее назначение человека в том, чтобы непрерывно и неустанно воспитывать и совершенствовать свою душу.

Позиция Симеона как воспитателя общества, ставящего цель поучения как основную, повлияла на поэтику «Вертограда». Стихи сближает с проповедью ситуация ораторского обращения. Поэт вступает в прямой

контакт с читателем: об этом свидетельствуют вклинивающиеся в текст риторические фигуры апострофа (обращения). Формы второго лица, выявляющие в тексте говорящего и слушающего, воссоздают коммуникативную ситуацию. Прямая авторская речь появляется, как правило, в концовках, в которых содержится оценочный комментарий или обобщение повествования. Обращения к читателю имеют часто императивную форму: «Отложите дѣла тмы, во свѣтъ ходите», «Оле злобы пьянства! Того вси гонзайте / правды слово любите, не мѣсть содѣвайте» и т. д. И вместе с тем поэт не устанавливает дистанции между собой и читателями, и тогда слово его звучит, как голос из хора: «Но увы нам, яко мы слоном посрамлени (<...> мы словеснии, того не хощем являти» («Слон»).

Мир в сознании писателя барокко предстает как единая «великая цепь бытия», в которой все связано отношениями взаимоотражения. Поэзия «Вертограда» выявляет в себе принцип «вертикального мировосприятия». Все земные явления проступают как сущности духовные. Каждая вещь значит и обозначает, указывает на создателя. За каждым описанным случаем, всеми предметами внешнего мира поэт пытается угадать их внутренний идейно-значительный смысл. Приобретает значение все, что приобщено к подлинной сущности, к Абсолюту. Энциклопедическая «пестрота» соотнесена с целым, с духовным единством книги. Разнообразие обладает умопостигаемой сущностью, подводящей к осознанию того, что в недрах реального мира кроется идеальная истина.

Отсюда два плана в композиции многих стихов «Вертограда»: первый — сюжетно-повествовательный, где мысли придан пластически выразительный облик, второй — морализирующий. Частное происшествие и общий вывод, конкретный факт и «всеобщая правда» соединяются в двучленной конструкции дидактических стихотворений при помощи выражений «подобне», «точне», «также». Наррация выполняет служебную функцию, предоставляя материал для обоснования морали, в которой и заключен основной смысл стиха. Вертикальной, трансцендентной направленностью обусловлена символично-аллегорическая природа произведения, которой соответствуют жанры басни, притчи-басни, параболы, уподобления⁵⁴.

Отсюда же и напряженный метафоризм «Вертограда», соединяющий все в грандиозно-космическом мире книги символическими связями и значениями. Свойственный поэтике барокко культ символической метафоры проявился в «Вертограде» в цепочках метафорических переосмыслений. Все в «Вертограде» так или иначе связано, соотносимо, парал-

⁵⁴ См. раздел «От басни барокко к басне классицизма».

лельно, выводимо одно из другого. Стихи построены как сложная сеть уподоблений. Путем сопоставления, замещения, отождествления, метафорического преобразования «многоцветие» явлений приводится в универсальную связь. «Вертоград» — это многообразие в единстве, это мир, рассмотренный по частям.

Истоки универсального подхода к вещам — в глубинах творческого мышления барокко: «Наиболее характерной чертой литературы и идеологии барокко является универсализм», «стремление ко всеобъемлющим картинам, к изображению мира во всей его полноте» [Чижевский 1971, 17—18]. Руководимые «идеалом всеохватывающего знания», писатели барокко создают сложные циклы стихов и прозы, огромные сборники эпиграмм. Тенденция к универсализму объединяет «Вертоград» Симеона с собраниями стихов немецких поэтов Ангела Силезского и Фридриха фон Логау, словака Йована Байзы, «книгами-садами» поляков Веспасиана Коховского и Вацлава Потоцкого. В них поставлен «вопрос о мире в целом», усилия авторов направлены на то, чтобы «охватить бесконечное разнообразие мира или определенной проблематики (например, вопросов морали)» [Чижевский 1971, 18]. Вместе с тем «универсализм всеобъемлющий» сочетается в поэзии барокко с «детальной разработкой частностей и мелочей», его оборотной стороной является риторический рационализм — стремление к рассечению всеобъемлющей картины, к разъятию «мирового целого» на отдельные «сферы» и элементы [Чижевский 1971, 19—20]. В эпиграмматических сборниках действует мощная каталогизирующая тенденция: все назвать, ничего не забыть.

Неослабевающая энергия перечисления, непосредственно зависящая от риторики, чувствуется и в детальных классификациях в «Вертограде». Поэт стремится изобразить, упомянуть, исчислить все разновидности грехов, добродетелей, наказаний. Он каталогизирует человеческие занятия, страсти, жизненные ситуации, духовные ценности, способы достижения нравственного совершенствования, проявления внешней благодати и т. д. Элемент риторического перечисления входит в композиционный строй многих стихотворений. Счету подвергаются соблазны мира («Врази три», «Верьв демонская»), христианские праздники («Радость о кающихся») и даже «разум» — тот «четверогубый сенс» (смысл), который, согласно риторической традиции, имеет слово: «письменный», «аллегорический», «нравом учащий», «анагогический» («Писание. 2»). О классифицирующей сущности стихов можно догадаться по названиям типа: «Смерть трегуба», «Тайн седьмь», «Пути два» и т. д. Стихи строятся как перечни, как риторическая разработка идеи на основе принципа нанизывания аргументов, демонстрирующих великолепное владение автором инструментарием логического анализа.

Тенденция исчерпывающе интерпретировать тему (сюжет, образ), отвечающая задачам дидактического внушения, выразилась в рубрицированной композиции стихов: описываемое явление расслаивается на последовательно составляющие его элементы, которые перечисляются по пунктам «первое», «второе», «третье» и т. д. Иногда классификация и дифференциация не знают логического предела, и поэт признается в бессилии продолжать риторическое препарирование: «Оле благодатей, оле щедрот Бога! / Паче песка морска та нам суть премнога» («Благотворение Божие»). Как верно заметил А. Хипписли, «составление перечней частично можно объяснить барочной любовью к категоризации и статистике, однако чаще всего это явление в стихах Симеона непосредственно отражает композицию соответствующей проповеди Фабера или Меффрета. Это, конечно, та же самая любовь, только в разновидности иезуитской гомилетики» [Хипписли 2001, 706].

Подход с позиций риторического рационализма и риторического универсализма предопределяет то, что каждая тема становится почти неисчерпаемой. Поэт вынужден вновь и вновь возвращаться к уже, казалось бы, сказанному. Одна и та же тема бесконечно варьируется, предстает в различных словесных формулировках.

Концепция вырастает по мере чтения произведения подряд, в его полном объеме. Становится очевидно, что, как отметил по другому поводу А. В. Михайлов, «есть целое, причем целое, раскрывающееся в огромный мир по содержанию и открытое по форме, и вот с этим целым (...) сопрягается в первую очередь всякое стихотворение» [Михайлов 1988, 636]. Принадлежность стихов к *целому* не видна в окончательном варианте за внешней формой произведения: стихи расположены по буквам алфавита, что производит впечатление поэтической россыпи, и «всякое отдельное стихотворение читается, воспринимается, понимается и истолковывается совсем не так, как это задумал автор, — вернее даже сказать, переводится в совсем иной план, ставится на почву иных основополагающих аксиом» [Михайлов 1988, 631].

Прихотливая организация текста затрудняет восприятие целостности концепции. И. П. Еремин в связи с этим писал: «Этот беспримерный в русской поэзии стихотворный музей Симеона Полоцкого так велик и экспонаты его так многообразны, что нельзя не пожалеть об отсутствии путеводителя по нему, каталога» [Еремин 1966, 211]. Теперь можно с уверенностью утверждать, что такой «путеводитель» есть, и автор его — Симеон Полоцкий. Я имею в виду источник первостепенного значения: автограф поэта, сохранивший первоначальный вариант «Вертограда» [Сип-659].

В автографе стихи читаются иначе, чем в алфавитной композиции окончательного текста. Здесь открывается особая многомерность поэзии «Вертограда», благодаря тому, что более очевидна соотнесенность каждого отдельного стихотворения с *целым*, а иногда и между собой. Из авторской рукописи отчетливо видно, что Симеон писал не сборник стихов, а единую книгу.

Автограф «Вертограда» поэтому является ценным источником для изучения как поэтического творчества Симеона, так и его мировоззрения вообще. Перед нами раскрывается последовательность работы над произведением: проясняется начальный замысел и вид «Вертограда». Здесь же Симеон решается на кардинальное изменение первого варианта текста и реорганизацию его в соответствии с новым принципом, которая осуществлялась по воле автора в писцовых списках **В** и **С**. Изучая текст автографа, мы как бы вместе с поэтом проделываем тот путь, который привел его к формированию этого беспрецедентного в русской поэзии жанра, какой являет «Вертоград» в своем окончательном виде. В автографе отчетливо просматривается суть поэтической логики и системы произведения. «Вертоград» по автографу не тождествен «Вертограду» по копиям. Читая стихи в автографе по порядку, мы убеждаемся в существовании созданного поэтом, а затем им же перестроенного на новых основаниях большого художественного контекста. Когда Симеон приступал к работе над Вертоградом, он не собирался располагать стихи в последовательности алфавита, начав хотя бы со стихотворения «Адам». Он не писал азбуковника и не сочинял стихи на буквы алфавита подобно тому, как это сделал (в весьма скромных масштабах) Карион Истомина в своих «Букварях» (1692; 1694). Но позже, в процессе работы, Симеон поместил несколько стихов в алфавитном порядке. В автографе можно точно определить, когда он решил перевести стихи на алфавит.

В начале же книги Симеон опирался не на формальную, а на ее смысловую структуру. Понимая свою деятельность как повседневную работу просветителя в широком смысле, он и к писанию «Вертограда» в целом относился как к жизненно важному делу. Поэтому первым поэт поместил программное стихотворение «Вера и дела», в котором объявил свое кредо:

Мертва есть вѣра без дѣл и дѣла без вѣры,
Мертвым же страны живых заключенны двери.
Живот вѣры — дѣлеса Богу угодная,
Душа дѣлес есть вѣра в Бога праведнаго (л. 4)⁵⁵.

⁵⁵ Здесь и далее текст по авторской рукописи цитируется с указанием листов в скобках.

Далее поэт перешел к созданию картины мира, всего сущего в нем, разумеется, в христианском смысле. Поэтому главным в картине являются темы и предметы духовные и соотносимые с ними морально-этические категории. Этот творческий принцип способствовал образованию мировоззренческого единства «Вертограда», служил выражению определенной идейно-художественной концепции и позволял автору в известной мере преодолеть жанровую и тематическую разнородность сборника. На первый план при такой структуре «Вертограда» выдвигается цельность авторского замысла, а не самоценность отдельных стихов. Об этом замысле, как теперь становится ясно, поведал сам поэт в предисловии к «Псалтири рифмотворной», творческая история которой тесно переплетается с работой над «Вертоградом». Симеон назвал там произведения, которые он написал к 1678 г., «жительствова» в Москве («Венец веры», две книги проповедей и «четвертое — Верт многоцветный»), и подчеркнул, что их появление проникнуто общностью замысла. Смысл сочинений состоит «во взыскании божественных писаний глубочайшаго разума и в них умных сокровищ, тайно положенных, — не еже тѣми мысленными богатствы единому ми красоватися и богатѣти, но да и церкви православно-кафоличестѣй изнесу от них полезная» [Симеон 1953, 212].

В автографе можно обнаружить крупные идейно-тематические и структурные единства, в пределах каждого из которых взаимодействуют несколько стихов. Они образуют стихотворное повествование, объединяющее разнородные и разножанровые тексты. Такие идейно-тематические единства никак специально не обозначены в автографе и выделяются на основе внутренних ассоциативно-контекстуальных представлений. Наблюдаемые в авторской рукописи контекстуальные связи являются по преимуществу воспроизведением соответствующих контекстов из трудов западноевропейских авторов, и прежде всего из проповедей немецкого священника и университетского профессора Матфея Фабера (1586—1653) «Concionum opus tripartium» (Coloniae, 1624)⁵⁶.

Стихи переступают через свои границы, образуя общий поэтический поток. Иногда внутреннее течение настолько сильно, что можно указать строку в предыдущем стихотворении, которая послужила поводом, стимулом для последующего стиха. К примеру, в стихотворении «Корень грехов» проповедь добродетельного образа жизни заканчивается дидактическим призывом: «...да корени злыя / сѣчем, аки секирми» (л. 74 об.). Следующее за ним стихотворение так и называется — «Секира»: «Сѣкира при корени драв мира лежаше, / егда во Назаретѣ Христос возраста-

ше. / Начат же та сѣкира древа изсѣкати / неплодная, повнегда ял есть изтребляти / Обличением правы, Богу негодныя, / и садити корени благих дѣл плодныя» (л. 74 об.).

Одна тема плавно переходит, как бы переливается в другую. Временами внутреннее течение ослабляется, связи между стихотворениями становятся зыбкими, относительными, не поддаются точной констатации, что естественно, так как «Вертоград» — произведение объемное, создававшееся постепенно, с привлечением разных источников.

Идейно-тематические единства возникали вследствие риторического принципа организации текста. Механизм его действия описывается в риторике следующим образом: понятие, тема, идея, составляющие предмет сочинения, соотносятся с другими понятиями, темами и идеями на основе так называемых «общих риторических мест», которые покоятся на таких категориях, как «род и вид», «целое и части», «свойства материальные», «свойства жизненные», «действия и страдания», «время», «место», «происхождение», «причина», «признаки», «обстоятельства», «подобия», «противные и несходные вещи», «уравнения». Задача писателя состояла в том, чтобы насколько возможно полно провести через эту парадигму свой предмет. Риторически организованный текст представлял собой своего рода «морфологию идей» (выражение В. В. Виноградова).

Последовательность изложения концепции автора явственно обнаруживается в авторской рукописи в стихах начального цикла, которые читаются подряд как связный текст, почти как строфы одной поэмы. Они представляют собой, как установил А. Хипписли, парафраз проповедей Фабера, посвященных празднику Сошествия Святого Духа⁵⁷. В стихах повторяется традиционный сюжет. Бог, проявляя к людям любовь, посылает к ним своего едиnorodного Сына («Бог возлюби мир», л. 4), который должен, воплотившись в Божественное Слово, совершить дело спасения. В огне божественной любви приходит на землю Спаситель, чтобы испалить в сердцах земные мысли и обратить помыслы к горнему миру («Огонь», л. 4 об.). Божественная любовь вызывает в людях ответное чувство, которое они проявляют, даже подвергаясь преследованиям («Гонение», л. 4 об.). Дух Святой нисходит на апостолов в «языцах огненных», знаменуя тем самым, что их обязанность — очистить мир «от греховного мрака» и согреть его («Язици огненнии», л. 4 об.). Апостолы и святые, на которых снизошел Святой Дух, должны горячо проповедовать вероучение, ибо им дан «язык огненный», «чтоб огнем любви слышащих палити»: «Инако тщетно глагол учитель вѣщает, / аще пламене любви в сердцах не вжигает» (л. 4 об.).

⁵⁶ Источники «Вертограда» установлены: [Хипписли 1994, 23—30; 2001, 696—708].

⁵⁷ См. комментарий в издании [Симеон 1996; 1999; 2000].

Последовательное развертывание цикла продолжается на основе преемственности темы о Святом Духе, который явился в образе голубя, когда «во водах Иисус крестился» («Дух Святой», л. 5), и о семи его дарах, принесенных людям, чтобы отвлечь их от «злого» и направить на добрые дела («Духа Святого дари», л. 5 об.). Как в догмате о Троице нераздельны Бог-Отец, Бог-Сын и Дух Святой, так и в поэтическом мышлении Симеона они существуют слитно: развивается тема Христа («Иисус Христос», л. 6); его искупительной жертвы («Любовь», л. 6 об.), закона, данного людям («Закон», л. 6 об.), воплощения Слова Божия, в результате которого «скотонравие», бытовавшее до того среди людей, исчезло — «нрав звѣрскій в человекскіи паки преложися» («Скотонравие», л. 7 об.) и т. п.

Изложение основных догматических положений в этих стихах ведется далеко не прямолинейно. Стихотворную катехизацию Симеон сочетает с реминисценциями из истории утверждения христианства: в стихотворении «Гонение» (л. 4 об.) упоминается о преследовании приверженцев новой веры, что только усилило «огонь любви» к Богу. Афоризмы о мудрости «земной и небесной» вторгаются в связи с апостольской темой и рассуждениями о семи дарах Святого Духа, в числе которых — мудрость, разум, совет, знание («Мудр кто», «Конца зрети», «Мудрость», «Вежество», «Мудрость и вежество», «Беседа»; л. 5—6).

Ассоциативно-поэтическое мышление Симеона выводит его за пределы христианско-догматической материи, заставляя обратить внимание и на другие явления жизни. Так, говоря о божественной любви в многочисленных ее «разновидностях», он признает, кроме любви божественной, «любовь граждан ко Отечеству», которая «будит воевати противу супостатам» («Любовь», л. 6 об.), любовь и преданность раба своему господину («Раб верный», л. 7). Симеон вспоминает и библейского царя Давида, явившего пример «царской любви» к людям, заступившись за них перед Богом («Любовь», л. 7 об. — 8). Круг стихотворных медитаций замыкается: Бог одаряет мир любовью и сам взыскует взаимности. Поэтому дальнейшие рассуждения Симеона приобретают отчетливо выраженное дидактическое направление. Если вначале человек был пассивной стороной, в основном объектом для влияния на него небесных сил, то постепенно поэт подходит к вопросу об отношении человека к Богу.

В воспитании христианских чувств известная роль отводится церкви и ее служителям: «Тело мысленное», «Бог везде», «Церковь», «Благодать чрез тайны» (л. 8—9). Возникает тема поведения христианина: «Благодарствие», «Милость Божия», «Пастырь», «Риза духовная», «Священство» (л. 11—11 об., 12 об., 13 об.). Система моральных ценностей «Вертогра-

да» предписывает каждому изучать, исполнять «закон», соблюдать обряды, питать чувства почтительности, благодарности, любви, послушания и служения Всевышнему. От общих дидактических рассуждений Симеон делает выход в современную актуальность.

Он критикует паству за внешнее соблюдение культовых предписаний и отсутствие внутренних убеждений, используя для этого стихотворную форму, бывшую в употреблении у европейских поэтов барокко, — парфраз молитвы «Отче наш». Последовательные фрагменты ее текста сопровождаются осудительно-наставительным комментарием, относящимся к тем, кто не соблюдает норм христианской жизни. Слова молитвы подчеркнуты в автографе чернилами, в беловых списках выделены кинварью:

*Отче наш, вотще тщимся глаголати,
аще сыновнѣ не хоцем слушати.
Иже в небеси еси тще читаем
поне же сердцы земным привыкаем (...)
Да будет воля Твоя, словим како,
суще противни воли Его всяко?
Хлѣб наш насущный даждь нам, вскую молим,
зане же нищым дания не творим?
(«Отче наш», л. 12).*

На соблюдение всех христианских правил Симеон наставляет в первую очередь клир («Священство», л. 13 об.), предостерегая его от развращенности нравов, которая может грозить миру гибелью от «проказы грехов». Упоминание о грехах заставляет поэта углубиться в эту тему в стихотворении «Верьвь демонская» (л. 14). На не соблюдающих заповеди демон набрасывает трехпетельную вервь и ловит в свои сети. Первая петля уготована жаждущим богатства, вторая — для тех, кто не справился с похотью, третья — для гордых. Рекомендуются средства: чтобы истребить в себе «похоть очес», надо раздать богатство на милостыни, похоть плоти — сокрушить постом, гордость — изжить молитвой. К этому стихотворению стягиваются другие, в которых положительное пропагандируется путем отталкивания от отрицательного. В стихотворении «Чадом богатств не отдаяти» (л. 14—15 об.), уточняющем авторскую мысль, как следует раздавать богатство, говорится об отце, который неправильно поступил, отдав дочерям свое состояние. Вывод этой стихотворной новеллы: жадность — причина зла в мире. Разные аспекты темы о богатстве и благе представлены в стихах «Славы моя никому не дам», «Лакомство» (л. 15 об. — 16). Второй грех, названный в «Верви демонской», осуждается в стихотворении «Блудник» (л. 16—16 об.); делается

это без прямой дидактики, при помощи примера: король Наварры «Каруль» (Карл Злой), руководимый похотями, утратил природное тепло. Для спасения своего господина слуга запеленал его в сукно, смоченное водкой, и зашил. Под рукой не оказалось ножа, чтобы отрезать нить, и раб поднес к ней горящую свечку. Этот жест оказался роковым: король «згорѣ огнем, яко похотми горяше». Подобные анекдоты и историйки новеллистического типа выполняли в контексте «Вертограда» ту же роль, что и «примеры», «приклады» в проповедях. Они были призваны удостоверить назидание (в данном случае авторскую мысль о пагубности страстей) и придать ему занимательность. В «Верви демонской» Симеон указал, что путь к нравственному совершенствованию лежит через покорение гордости. К добродетели человека продвигают «бичи скорби» и молитвы («Скорбь», «Отче наш», 16 об. — 17). На этом цикл стихов, тяготеющих к «Верви демонской», завершается, и Симеон возвращается к прежним рассуждениям о церкви и важности молитвенного настроения.

После стихов, посвященных небесной иерархии, Симеон последовательно помещает следующий цикл стихов о земной иерархии, т. е. о происхождении светской власти, о царях, правителях, начальниках. Развитие темы начинается со стихотворения «Триумф, или Торжество победное» (л. 18 об. — 19 об.), в котором описаны церемониальные въезды победителей в Рим. В концовке его заключена мораль: в сражениях побеждает тот, кто умно правит. Далее возникает популярное в литературе XVII в. сопоставление Рима языческого и Рима христианского. Средневековая история, как и во всей западноевропейской традиции, предстает в виде прямого продолжения римской. В стихотворении «Веры соблюдение средство» (л. 20—20 об.), которое следует за «Триумфом», Симеон выстраивает метафорический ряд: вождь — Христос — вера. При исходе израильтян из Египта им «во вожда место» служил огненный столп, волхам в поисках вождя-Христа светила звезда, для христианина светильником является вера. Ее проповедник — иерей, поэтому далее детально разбираются необходимые качества священнослужителя («Иерейство», л. 20 об. — 21 об.). Светская тема возобновляется, когда рассуждения Симеона получают новый поворот в связи с трактовкой политических и социальных вопросов, она предстает как развитие христианских взглядов автора на мироустройство.

В пределах данного идейно-тематического единства намечается как бы градация смыслов: от правителей церковных — к правителям светским. Обсуждение проблем гражданской власти начинается в стихотворении «Гражданство» (л. 22), где трактуется о благе государства, искусстве общественного управления. Далее описывается, какими качествами

должен обладать начальник, какие отношения должны соединять его с подданными («Началник», «Непокорство», «Суд», л. 22 об.—26) и какие требования к себе он должен предъявлять («Правитель», л. 26—26 об.). Качества подданных разбираются в стихотворении «Овцы» (27—27 об.)⁵⁸. Даются разные советы относительно жизни в обществе. Рекомендуется избегать «ласкателей», которые подобны хамелеону, и любить своих обличителей, как некогда делал царь Давид по отношению к Нафану («Ласкатель», «Обличение», л. 28). Не нужно внимать лести и иметь «лжедрузей» («Ублажение», «Друг», л. 28). Настоящие друзья — те, кто делит с нами трапезу и осуждает злонравие («Друг трапезы», «Друг», л. 28—28 об.) и т. д.

В художественной системе автографа решающая роль в образовании идейно-тематических единств принадлежит риторическому принципу разработки тем. На его основе происходят переходы от стиха к стиху и осуществляются разные типы связей. Поэтика сцеплений держится на присоединении стихов, посвященных общей теме, на стремлении автора охватить полнее все возможные аспекты обсуждаемой темы, найти в ней разные грани и оттенки в плане выражения. Каждая мысль соединена многими нитями с другими.

Комплекс представлений, связанных с темой девства, включает в себя большой цикл стихов о непорочном зачатии Девы Марии: «Господь с тобою», «Мария безгрешна», «Господь с тобою», «Затвор», «Жен близость», «Плод безмужний», «Зачатие Христово», «Мария Дева», «Иисус», «Образ» (л. 256—260). Стихотворная интерпретация догматического положения соединяется с проповедью чистоты девства и монашеского идеала — «с полом противным не жити» («Жен близость»), с мыслью о благотворном воздействии на грешников изображений Богородицы («Образ»). Проповедь пользы молчания включает в себя совет сдерживаться в словах, ибо вылетевшие слова нельзя вернуть назад; особенно пагубно сквернословие, так как рождает скверные «делеса»; царям же вред приносят льстивые слова («Молчание», «Языка укрощение», «Слово», «Сквернословие», «Нищета царей»; л. 36 об. — 37 об.). В рамках другого идейно-смыслового единства тема «слова» получает раскрытие — от исходного момента о пагубных свойствах слова человеческого до противопоставления благотворной силы «слова Божиего»: «Роптание», «Обличение», «Клевета», «За-

⁵⁸ Любопытным подтверждением единства цикла служит попытка логической систематизации стихотворного материала «Вертограда», предпринятая Н. И. Ерминым на основе рукописи БАН [П I А 54], см. об этом: [Сазонова 1982, 220, сн. 42].

висть», «Слово Божие» (несколько стихотворений подряд), «Язык», «Слова не слушающие», «Апостоли» (л. 205 об. — 211).

Развитие одной и той же темы, мысли приводит к тому, что основой для группировки стихов в идейные единства становится также принцип нанизывания однородных, близких или взаимоопределяющих понятий. За стихотворением «Хула» следует «Мысль злая» (л. 125 об. — 126). К стиху «Грешный Бог оставляет» присоединяется «Непокорный Бог оставляет» (л. 119 об. — 120). Для такого рода поэтических сцеплений характерно пребывание в контексте слов одного семантического поля, что прослеживается уже по заглавиям стихотворений: «Смирение», «Терпение» (л. 272 об.); или: «Сребролюбие», «Злато и серебро», «Богатии», «Скупость», «Злато» (л. 90 об. — 94); или: «Пианство», «Вино», «Пити нудящим ответ», «Пища и питание», «Пирове смертный» (л. 95—96).

Мысль автора, направляемая по заданным логическим путям, захватывала все новые и новые темы и устанавливала между ними определенные соотношения и связи. Симеону как проповеднику и морализатору свойственно, развивая тему, трактовать ее на положительных примерах, достойных внимания и подражания, и отрицательных, которые должны быть осуждены и изжиты. Упоминание о грехе почти автоматически вызывает под пером стихотворца рассуждение о добродетели, совсем так, как позднее рекомендовал поступать в своей «Риторике» Ломоносов: «Ежели кто хвалит добродетель, тот может похвалить чистоту, воздержание, милость и прочие добродетели подробно» [Ломоносов 1952, 38].

Поэт рассказывает в стихах о соблюдении заповедей и отходе от них, о последствиях искренней веры и проявлении неверия, которое влечет за собой или наказание, или раскаяние. Поэтому для поэтики «Вертограда» чрезвычайно характерен антитетический динамизм, свойственный эстетике барокко. В интенсивные смысловые взаимодействия вступают между собой идеи добра и зла, любви и ненависти («Любы», «Ненависть», л. 389). Если говорится о друге, то непременно рядом — о враге («Друг», «Враг», л. 43 об.). К незнанию дается антитеза о знании («Незнание», «Знание», л. 46). Праздности противопоставляется труд («Праздность», «Труд и молитва», л. 54), огню похоти — огонь божественной любви («Огонь похоти», «Огонь любви», л. 195), сладости «греховной» — сладость небесная («Грех», «Сладость небесная», л. 344 об. — 345), пьянству — трезвость («Пианство», «Трезвение», л. 350) и т. п. Прием контраста применяется в цикле, стихи которого связаны с мыслью о благотворной силе благодарности: «Благодарствие», «Волхв», «Неблагодарствие», «Язык», «Чести родителей и детей», «Лев благодарный», «Спаси Бог»,

«Неудобная и неподобная» (л. 31—34). В этих стихах приводятся разные примеры благодарного поведения и неблагодарности. Антитетизм в развитии данной темы сохраняется и в дальнейшем в автографе: «Благодарствие», «Неблагодарствие» (л. 437—437 об.).

В другом цикле сцепление стихов зиждется на антитезе мир—брань. Вначале она присутствует внутри стихотворения «Мир»: «Блаженство бо велие совершен имѣти / мир отвсюду и бранеи никоих терпѣти» (л. 365). Затем, выходя за пределы этого стихотворения, антитеза охватывает соседние — «Мир», «Брань» (л. 365 об.). При переходе же от них к стихотворению «Брань души с плотию» (л. 365 об.) обнаруживается еще один тип контекстуальных связей — на основе метафоры. Если в двух предшествующих стихотворениях под общим заглавием «Брань» слово это употребляется в его прямом значении — битва, война, то здесь «брань» функционирует уже как метафорический образ постоянного противоборства духа и плоти. Таким образом, для поэтики сцеплений стихов в автографе характерно также метафорическое преобразование контекста.

Из потребности к универсальному охвату действительности вырастала циклизация стихов. К обширным перечням грехов и правил благочестия добавлялись стихи с новыми примерами и рассуждениями. Поэт неустанно возвращается к мотивам суеты сует, переменчивости счастья. Темы многократно обыгрываются с помощью разнообразных приемов варьирования текста. О тенденции к вариативности свидетельствуют длинные цепочки стихотворений (иногда более 15-ти) с сопутствующими им пометами: «На тужде», «О том же», «Тож» и даже просто «Т». В таких идейно-тематических циклах общий смысл эпиграмм остается одинаковым. Стремление поэзии к пределу вариативности поддерживалось барочной эстетикой, одним из принципов которой был идеал словесного изобилия.

Поскольку в автографе стихи соотносятся не только с *целым*, но и связаны между собой, смысл и художественная функция каждого отдельного стихотворения окончательно проясняются в целостном восприятии тематической группы стихотворений. В этих единствах соседние стихотворения воздействуют друг на друга, на каждое стихотворение ложится отсвет, явственный отпечаток других. В научной литературе о творчестве Симеона стихотворения «Вертограда» (например, «Царство», «Купецтво», «Достоинство» и др.) принято рассматривать имманентно. Такой подход оправдан алфавитной композицией двух списков. Автограф же благоприятствует анализу их идейно-эстетического контекста.

Так, в главной идее стихотворения «Царство» о «суетности земного величия и славы» (л. 363—363 об.) видели поучительный пример, который Симеон приготовил для своих «царственных учеников и учениц, их

родителей и близких людей» [Белецкий 1914, 596]⁵⁹. Стихотворение запечатлело типично барочную рефлексию, связанную с переживанием бренности жизни и выраженную в форме издревле известного мотива *ubi sunt*, особенно излюбленного латинской проповедью. История гибели великих царств и забвение памяти некогда всемогущих владык мира предстают как убедительный довод призрачности бытия — «sic transit gloria mundi». Ничего не осталось от «славных царей»: Александр Македонский покорил чуть не всю вселенную, но никто не знает даже, где покоятся его кости; римский император «пресильный Август» истлел в горсти земли, тело его съедено червями. Тленны и цари, и царства: погибла Ассирия-Вавилония, пленено «славное греческое государство» — Византия: «Точнѣ с иными царствы под солнцем ся дѣет, / ни едино недвижно стояти умѣет».

Упадок античных государств стал в литературе барокко символом преходящести, используемым для целей морализации. В качестве параллели можно привести стихи Зб. Морштына и В. Потоцкого, где кратковременности и тленности материальных богатств противопоставлялись вечность и ценность добродетели [Беньковски 1972, 329—330]. Изучение стихотворения Симеона «Царство» в контексте автографа проясняет, что мысль о неустойчивости земных царств также не только обладала для Симеона самоценностью, она интересовала его для более широких построений. Непосредственным стимулом к размышлениям поэта о гибели великих империй мира и суете сует послужило предшествующее «Царству» стихотворение «Добро» с христианской символикой: «небесное добро» — это Троица, «жизнь свѣт, блаженство», сладость, вечность, мудрость, красота и «присная радость» (л. 363). Поэт выстраивает антитезу: «царство мирское» — «царство небесное». Если первое — преходяще, то второе постоянно, неизменно, «не пленимо», его ценности не поддаются тлению, и правит миром — «Вечный Царь». Антитеза обращена к читателю моралистической стороной. Ее назначение — отвлечь от «тленных благ» и привлечь на путь соблюдения заповедей. Стихи «Добро» и «Царство» соединяет друг с другом стилистическая близость строк, в которых говорится о «небесном царстве». Та же система христианской поэтической символики заключена и в стихотво-

⁵⁹ Показательно, что в тех немногих случаях, когда А. И. Белецкий цитирует стихи по автографу и анализирует их («Царство мирское», «Подражание»), он оставляет в стороне тот особый тип связей, который составляет характерную особенность первоначального варианта «Вертограда». Очевидно, А. И. Белецкий воспринимал текст, содержащийся в авторской рукописи, не более чем свободное соединение самостоятельных, не зависимых друг от друга произведений.

рениях, которые следуют за «Царством», что подтверждает и усиливает смысл антитезы («Живот», «Царство небесное», л. 363 об. — 364 об.).

Из всех стихотворений «Вертограда» больше других внимание исследователей привлекало «Купецтво», которое характеризуется обычно как образец сатиры в творчестве Симеона. И. П. Еремин писал, например, что это стихотворение «замечательно своим не лишенным колоритности сатирическим очерком старинных русских торговых обычаев с обстоятельным перечислением всех тех мошеннических способов, к которым прибегают купцы, когда хотят обмануть покупателя» [Еремин 1953, 233]. Этот конкретный смысл, извлекаемый из сюжета, оказывается в автографе только частью смыслового единства, созданного взаимосвязью стихотворений на тему богатства и его развращающего влияния на людей. Началом, объединяющим стихи, является осуждение богатства и пороков, с ним связанных: обмана, скупости, алчности, жадности, стяжательства, ростовщичества («лихоимства»). Если в «Купецтве» жажда наживы толкает купцов на хитрости и обман (л. 329 об.), то в следующем за ним стихотворении «Лихва» (л. 329 об. — 330 об.) показаны последствия алчности. Поэт апеллирует к образам алчного стяжания и в стихотворении «Златом напоенный» (л. 329). Показательно, что названные стихотворения восходят к одному источнику — проповедям Меффрета на 17-ю и 18-ю недели по Пятидесятнице [Симеон 1999, 597, 600, 573].

Со стихотворением «Риза» в цикл входит мысль о том, что в обществе, к сожалению, богатство и «красная риза» ценятся дороже ума; философ, будучи в «худых ризах», не был допущен на царский двор (л. 329). Богатству и порокам, им вызываемых, Симеон противопоставил положительный идеал, воплощением которого является мудрость, добродетели, чистота («Философия», «Чистота»; л. 328—329). Он не раз обращается к этой неисчерпаемой для морализации теме и всегда трактует ее с тех же позиций.

Таким образом, рассмотрение каждого стихотворения в контексте автографа позволяет заметить переход от частного, конкретного смысла стиха к его более общему, символическому значению.

Стремление поэта соотносить основы христианства с представлениями о жизни привело его к созданию открытой художественной системы, которую представляет собой «Вертоград». Тему, казалось бы, уже изложенную, он расширял, вновь и вновь добавляя стихи с примерами и рассуждениями. При свойственном ему изобретательном подходе каждая тема становилась почти неисчерпаемой. Дело в том, что всякая тема приобретала у Симеона — эрудита и начетчика — ореол семантических значений и ассоциаций, а понятия, которыми он оперировал, обладали

взаимопроникающими смыслами. Любовь трактуется то как чувство, сопряженное с отношением Бога к человеку («Любы Божия к нам», л. 9 об.; «Огнь любви», л. 195), то как форма взаимоотношений правителя с подданными («Любовь», л. 7 об. — 8). Она характеризуется как «огнь похоти» («Огнь похоти», л. 195) и предстает как основа нравственного возрождения («Любовь», л. 29 об.). Рассуждения о любви влекут за собой тему об исполнении закона («Закон», л. 6 об.), мысль о врачующей силе которого приводит к высказыванию о добродетелях («Добродетели», л. 8 об.). Источником последних является благодать («Благодать добродетелей виновна», л. 120), которая, помимо моралистического плана, трактуется также в догматическом и соотносится с «тайнами» («Благодать чрез тайны», л. 9). Эсхатологическая тема Страшного Суда в одном случае получает свое истолкование в контексте стихов о Христе («Суда поминание», «Суд», «Страх на Суде», «Судия жестокий»; л. 214 об. — 215 об.), в другом она вызвана рассуждениями о смерти («Знамение прежде Суда», «Огнь пред Судом»; л. 394—394 об.).

Мышление Симеона вращалось в замкнутом круге понятий и тем, и когда один виток рассуждения завершался, начинался другой. Так, несомненный аналог сказанному в первой части автографа можно наблюдать начиная с листа 172, когда повторилась не только тематика, но и схема. Стихотворение «Вера» (л. 172), как и в начале книги, повлекло за собой мысль о божественной любви — «Благотворение Божие» (л. 172—172 об.), затем — «Архиереи» (л. 173) и только потом — стихи о царях и об их отношении к подданным: «Разнствие», «Любы к подданным», «Любовь к воём», «Любы к людем», «Началник» (л. 173 об. — 174 об.). Предметом поэтического осмысления снова становятся вопросы философско-догматического порядка. Таковы крупные циклы о Христе (л. 212—215), о Деве Марии (256 об. — 260).

Обращают на себя внимание большие смысловые комплексы, образованные многозначностью «вечных» тем. Например, цикл о смерти составляют стихи, следующие один за другим: «Смерть», «Жизни время», «Час смерти», «Грех смертный», «Смерть», «Смерти время», «Конец живой», «Земля есмы», «Земля будем», «Смерти память», «Смерти забвение», «Имение», «Человек» (л. 391 об. — 393 об.). Подряд несколько стихов Симеон пишет о старости: «Старость честная», «Старость», «Старым увещание» (л. 266—267). По второму кругу проходит и изложение представлений об образе жизни. Результатом неоднократного воспроизведения схемы теософской концепции Симеона, повторения тем, мотивов, образов является образование как бы нескольких «слоев» текста из набора одних и тех же компонентов.

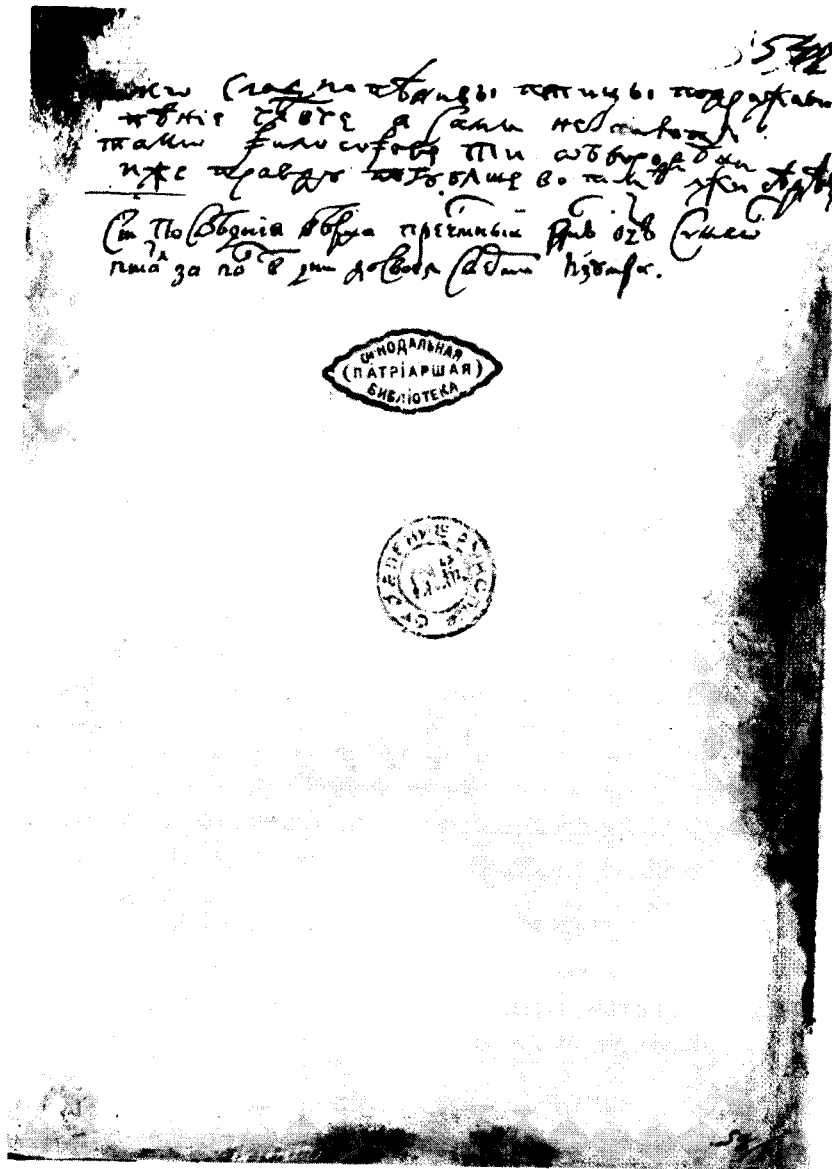
Многообразные внутренние связи, которые устанавливаются между стихотворениями «Вертограда», вряд ли могут быть прослежены и исчерпаны до конца. Однако приведенных примеров циклизации стихов⁶⁰ уже достаточно, чтобы осознать принципиальную важность контекстуальных связей в автографе «Вертограда», изучение которых приводит к раскрытию внутреннего смысла и целевого назначения произведения, позволяет обнаружить иерархическую зависимость тем и идей, их соотношение в поэтическом мышлении Симеона.

«Вертоград» нельзя понять вне автографа, вне его идейно-тематических циклов, сливающихся в конечном счете в единый контекст «Бог — мир — человек». Изучение художественного контекста автографа приобретает решающее идейно-эстетическое значение как для реконструкции поэтической логики и внутреннего смысла произведения в целом, так и для творчества Симеона в целом, и его мировоззрения вообще. Первоначальный вариант «Вертограда» предстает в виде более целостной книги, чем «Вертоград» копий. Алфавитная композиция и формализованная структура окончательного авторского варианта произведения приводят к дроблению образов и смыслов, когда преимущественное внимание начинает вызывать к себе всякая экзотика, а поэтический свод приобретает вид своеобразного каталога-перечня достопримечательных вещей.

Для барокко характерно «создание структур, “перехлестывающих” через границы (картины, выходящие из рам, статуи, сходящие с пьедесталов)» [Иванов, Лотман 1973, 12], произведений с открытым повествовательным пространством, как в «Вертограде». Как показывает история его создания, автор мог поставить точку в любой момент, не нарушая при этом цельности сочинения, или не ставить ее никогда. Еще за полтора дня до своей кончины Симеон написал три коротких стихотворения под общим заглавием «Философия», пополнившие «Вертоград многоцветный» в авторской рукописи, о чем сохранилось драгоценное свидетельство Сильвестра Медведева, помещенное вслед за ними: «Сии послѣднии вѣрши пречестный господин отец Симеон писал за пол 2 дни до своей смерти изутра» [Син-659, л. 547].

На определенном этапе создания книги, когда основной корпус достиг внушительных размеров, поэт решил найти в нем место и для ранее написанных стихотворений. В авторской рукописи присутствуют «Стихи крассогласнии», произнесенные «отроками» училища Богоявленского монастыря (где в свое время преподавал Симеон) 1-го апреля 1659 г. на

⁶⁰ Дополнительные примеры контекстуальных связей в автографе «Вертограда» см.: [Сазонова 1982, 221—232].



36. Запись Сильвестра Медведева под строками предсмертного стихотворения Симеона Полоцкого «Философия»: «Сии послѣднии вѣрши пречестныи господин отец Симеон писал за пол 2 дни до своея смерти изутра» [Син-659, л. 547].

церемонии встречи иконы Богородицы, возвращенной из Москвы в Полоцк (л. 449—451 об.); «Молитва плачевная» (1663), сложенная по случаю

захвата поляками Полоцка и перенесения той же иконы вновь в Москву (л. 414 об. — 415); эпитафии Георгию Пласковицкому (л. 424) и лицам, с которыми Симеона связывали дружеские отношения, — Епифанию Славинецкому, Павлу, митрополиту Сарскому и Подонскому (1675 г.; л. 280—280 об.); цикл иконологических эпиграмм («подписания») «Вив-лиа» с авторским указанием на год написания — «1676» (л. 281—302). Нарастивая материал поэтического свода, Симеон включил в него также циклы стихов о правителях древности: «Царие Рима ветхаго» (л. 431—434) и «Царие Рима новаго» (л. 435—443 об.).

Книга все более превращалась в поэтическую антологию. Объем, который принимало произведение, при отсутствии композиционной строгости, грозил скрыть богатство его содержания и «многоцветие». Как просветитель, Симеон видел в книге большие возможности воздействия на людей, поэтому особенно важной становилась задача выявить все определения и смыслы, которыми он наделил свои стихи при неоднократном повторении тем. В этих целях поэт задумал придать своему поэтическому труду новый вид, иную форму и предложить читателям «ключ» к своему духовному «саду». Стоявшую перед ним задачу он решил в эстетике «внешнего» порядка, расположив стихи в алфавите их названий.

Принятая поэтом идея о придании книге композиционной завершенности и стройности позволяла использовать для расширения произведения любое количество стихов и поэтому он вставил в авторскую рукопись хранившиеся у него отдельные листочки разного формата со стихотворениями и даже целую тетрадку в восьмушку (л. 248—255 об.), что сразу обращает на себя внимание несопадением формата с рукописью автографа (4°). Эта тетрадь разбила смысловое единство цикла, посвященной теме «закона», оказавшись в окружении стихов «Закон благодати» (л. 247 об.) и «Закон» (л. 256).

Работа с автографом позволила твердо установить, как формировалась окончательная редакция «Вертограда». К стихам автографа был составлен «Регистр» — указатель стихотворений. Напомним, что алфавитным «индексом» снабдил также книгу стихов «Gartlic za čas kratiti» («Садик, чтоб минутку скоротать», 1670) хорватский поэт Франьо Крсто Франкопан. Но, в отличие от последнего, Симеон в своем стремлении привести материал книги в систему довел дело до логического конца, когда, составив «Регистр», решил расположить в соответствии с ним стихи в алфавитном порядке названий. Указатель задал таким образом структуру для распределения стихов по алфавитному принципу, и в окончательной редакции произошло превращение «Регистра» в «Оглавление», а самому произведению придан вид «симфонии разума».

Составление «Регистра» потребовало необходимой подготовительной работы: во-первых, постраничной нумерации рукописи и, во-вторых, упорядочения названий стихов. Авторская рукопись, имевшая первоначально счет по тетрадам, была заново пронумерована постранично: в верхних углах листов Сильвестром Медведевым сделаны разметки буквенной цифирью вплоть до указателя (969 страниц). Указатель же постраничной пагинации не имеет, в соответствии с позднее сделанной полистной нумерацией он занимает листы 488 — 499 об. После «Регистра» до последнего листа рукописи (л. 547) опять следуют стихи.

В автографе заглавия написаны в строке или на боковых полях. Названия, для поэта очевидные и касающиеся главным образом основополагающих понятий (Бог, добродетель, благодать, молитва и др.) или подсказанные текстом, послужившим Симеону источником, писались в строке непосредственно в процессе создания стихов. То же относится и к ранее написанным произведениям, вносившимся в автограф. Заглавия же на полях появлялись, возможно, уже после того, как текст стихотворения был записан в рукописи. Более позднее их происхождение особенно очевидно в тех случаях, когда стихи подвергались большой авторской правке. Из-за обширных вставок, которые вносил Симеон, названия вписывались вертикально (л. 46), либо по слогам в оставшееся свободное место (см.: л. 331 об., 378 об., 483 об.), иногда на уровне последней строки предыдущего стихотворения («Адам», л. 43), либо по черте, отделяющей стихи друг от друга (л. 43). Не исключено, что часть заглавий на полях рукописи появилась именно во время работы над «Регистром». Лишь в трех последних тетрадах автографа, где стихи следуют в порядке алфавита названий, все заглавия написаны в строке.

В процессе работы над указателем поэт редактировал названия, добиваясь их краткости. Некоторые из строчных заглавий имели развернутый вид и занимали три строчки, например: «Началник к подначалным, какови должни быти и взаим», после редактур осталось: «Началник» (л. 22 об.). Было: «Начальным должныя добродетели»; стало: «Началник» (л. 25); вместо «Правитель, кождо самага себе да правит» — «Правитель» (л. 26). При унификации название получало иногда противоположный смысл. Было: «Друг лживии»; стало: «Друг» (л. 28). Пометы на боковых полях автографа «На тужде», «О том же», «Тож» и даже просто «Т» обозначают, что стихи, к которым они относятся, имеют те же самые заглавия, что и предшествующие им.

В «Регистре» рядом с названием указаны страницы, на которых находятся одноименные стихи, и если на одной странице их помещено несколько, то обозначается также их количество, к примеру: «Пианство» —

151 (2), 184 (3), 185 (3), 186, 283, 284, 393, 663, 664, 700 (в «Регистре» цифирь буквенная). В работе над составлением указателя стихотворений Симеону помогал Сильвестр Медведев, сохранились листы, где его рукой написаны названия стихов, сопровождаемые отсылками к страницам автографа [БАН-16.14.24, л. 179—180].

Указателем учтен текст автографа только до цикла «Царие Рима новаго» включительно (л. 435—443 об.). Следующие за ним стихотворения «Фарисеи», «Правда начальная», «Освящение» (л. 444—445 об.) зафиксированы уже в «Оглавлении» писцового списка В, причем первые два стихотворения помещены здесь вне основного алфавитного корпуса в разделе дополнений (л. 597, 599), и только третье, начинающееся буквой *omega*, встало на свое место, поскольку в рукописи имелось свободное пространство. Следовательно, между циклом «Царие Рима новаго» и следующими далее в авторской рукописи стихами пролегает граница, обозначающая момент начала работы Симеона над «Регистром». Тут же в автографе обнаруживается еще одно тому подтверждение. На л. 446—446 об. (с. 885, 886) появляются стихи, начинающиеся буквой *аз*, в которых выдержан даже внутренний алфавит: «Аарон», «Авель», «Авесалом», «Агнец», «Аггел», «Адам», «Александр». Это первый случай, когда Симеон написал специально на букву азбуки. В «Регистре» уже имелись стихи под такими же названиями, но рядом с ними не проставлены страницы (с. 885 и 886), на которых находятся перечисленные стихотворения. Минувший указатель, названные стихотворения сразу попали в список В на подбавляющие места (исключение составляет лишь короткое стихотворение «Агнец», пропущенное в основном алфавите списка В и внесенное в дополнение — л. 567). Очевидно, что эти стихи появились в авторской рукописи уже после того, как «Регистр» был составлен и началась работа над писцовым списком В; они возникли как пример в разъяснениях, которые Симеон давал переписчикам относительно принципов перенесения стихов из авторской рукописи в беловую.

О том, что «Регистр» не фиксирует всех стихов автографа, Симеон предупредил, написав на верхнем поле первого листа указателя: «Теп Registr nie pełny, bo wiele dopisano po nim» (л. 488). И тем не менее в «Регистре» кирилловская азбука представлена почти полностью: 32 буквы и один диграф Ѡ: А, Б, В, Г, Д, Е, Ж, С, З, И, І, К, Л, М, Н, О, П, Р, С, Т, ОУ, Ф, Х, Ѡ, Ц, Ч, Щ, Ю, Ѡ, Я, Ѡ, Ѡ. Под каждой из этих букв помещены перечни названий стихов. В алфавитной схеме отсутствуют лишь Ш, Ѡ, Ъ, У. Юсом малым и юсом большим Симеон не пользовался вообще. Нет, естественно, стихов на те буквы алфавита, с которых слова не начинались: Ы, Ь. Первоначальная алфавитная схема будет присутствовать и в

окончательном варианте «Вертограда» без каких-либо дополнений. Лишь в списках **В** и **С** орфография архаизирована: стихи на букву *я* переведены на написание через юс малый (**А**). Следовательно, в истории создания произведения не возникало таких ситуаций, когда бы поэту пришлось дописывать новые стихи на недостающие буквы алфавита, как это принято было считать по традиции [Татарский 1886, 290; Еремин 1953, 232; Панченко 1970, 24—25].

После того, как алфавит станет композиционной основой книги, поэт, продолжая дополнять ее, применит метод писания стихов в алфавитной последовательности их заглавий. Именно так расположены 29 стихотворений в трех последних тетрадах авторской рукописи (л. 524—547), но они повторяют уже имевшуюся алфавитную схему, причем не в полном ее виде, охватывая стихи от буквы *аз* до *фѣрта* (л. 524—547).

Не оправдывается и существовавшее ранее мнение о том, что писание стихов на буквы алфавита было основным методом работы Симеона при создании «Вертограда». Такое мнение укрепляли алфавитная композиция копий, а также высказывание самого Симеона в предисловии к «Псалтири рифмотворной»: «⟨...⟩ написах ⟨...⟩ Верт многоцветный, сей убо рифмически, по чину алфавита славенскаго диалекта. И вегда ми достигнути писмене **Ѩ**, впаде во ум псалмы покаянныя преложити стихотворнѣ» [Симеон 1680, л. 4; 1953, 212]. Фраза давала повод исследователям реконструировать метод работы Симеона следующим образом: И. Татарский, например, писал, что, «составляя “Вертоград многоцветный” по чину алфавита славенскаго диалекта, он (Симеон. — Л. С.) подошел последовательно к букве **Ѩ** и написал несколько мелких стихотворений под названием “Псалом”. При этом ему пришло на ум переложить стихотворным размером покаянные псалмы» [Татарский 1886, 290]. В результате изучения творческой истории «Вертограда» и знакомства с первоначальным вариантом произведения в автографе приведенное высказывание Симеона приобретает совершенно иной смысл. Фраза «И вегда ми достигнути писмене **Ѩ**...» отражает определенный этап в работе над «Вертоградом», а именно — замысел «Псалтири» относится к моменту, когда в систематизации стихов при помощи указателя Симеон достиг буквы **Ѩ**. При этом он не писал «мелких стихотворений под названием «Псалом» (как это представляется Татарскому), а просто внес в указатель стихи «Псалмопение» и «Псалом» (л. 370—370 об.) с обозначением их страниц. **Ѩ** — предпоследняя буква в алфавитной схеме Симеона, и, таким образом, из высказывания поэта в предисловии к «Псалтири» следует также, что ко времени начала работы над ней (4 февраля 1678 г.) авторская работа над «Вертоградом» на данном этапе была за-

вершена: написан большой корпус стихотворений, дополненный классифицирующим аппаратом⁶¹. Поэтому Симеон так легко перешел к новой теме — стихотворному переложению псалмов, поручив писцам переписать стихи «Вертограда» «по чину алфавита славенскаго диалекта» в соответствии с «Регистром».

Итак, «Регистром» автографа учтены и систематизированы стихи, образующие основной корпус стихотворений «Вертограда», причем наибольшую его часть составляют тексты, являющиеся стихотворной обработкой мотивов проповедей М. Фабера; они расположены в первых 39 тетрадах; стихи в тетрадах 40—43, 48 и 50 восходят к текстам Меффрета (см. раздел «Table of Sources» в издании [Симеон 2000, 641—710]). Таким образом, уже у своих истоков «Вертоград многоцветный» имеет достаточно целостный вид. Стихами из ранее написанного он стал дополняться, когда Симеон решил придать книге стихов алфавитную композицию, позволявшую тексту разрастаться изнутри сколь угодно свободно в направлении избранного автором христианско-дидактического дискурса.

Перед тем, как отдать свою рукопись переписчикам, автор, редактируя текст, оставил для них на полях письменные распоряжения. Рядом с выведенным им вязью заглавием «Прилог к преподобной матери Евфросинии» стоит помета «Пиши и сие» (л. 415). Перед началом цикла «Царие, или Кесари Рима ветхаго» на верхнем поле читаем «Спроситися» (л. 431) — наказ писцам обратиться за разъяснениями к автору, когда дело дойдет до переписки, чтобы соответствующим образом распределить текст, включающий в себя кроме стихотворений исторические справки о времени правления римских императоров. «Обрати (здесь: переверни страницу. — Л. С.) и пиши» (л. 423) — замечание, которое должно было направить внимание писцов на то, что стихи в жанре «подписания», начатые на данной странице, переходят на следующую. Одно из стихотворений («На Рождество Христово») Симеон решил перенести в «Рифмологион», о чем на правом поле есть помета: «Сия особно в привѣтства отнести» (л. 148).

Поэт доверил переписчикам трудное и очень ответственное дело — создание, по существу, оригинала нового варианта «Вертограда», а не копии автографа. Руководствуясь «Регистром», писцы собирали из раз-

⁶¹ По-видимому, за «Вертоград» Симеон Полоцкий получил гонорар 16 марта 1680 г.: «По указу великого государя царя ⟨...⟩ Феодора Алексеевича ⟨...⟩ дано сво государева жалованья Спаскаго монастыря, что за Иконным рядом, иеромонаху Симеону Полоцкому в приказ 100 рублей, приказал записать стряпчей с ключем Михаило Тимофеевичъ Лихачев. Записать в расход» [ОП-19139].

ных мест авторской рукописи одноименные стихи⁶² и располагали их в рукописи **В** под общим названием, отделяя одно от другого киноварной буквенной цифирью. Под каждым названием выстраивались цепочки из нескольких совершенно самостоятельных стихотворений, которые располагались в порядке той последовательности, в какой находились в авторской рукописи. В «Регистре» под буквенной цифирью, обозначающей страницы, на которых помещено то или иное стихотворение в автографе, видны киноварные точки. Они ставились писцами, видимо, для памяти по мере перенесения стихов в список **В**. Рядом же со стихотворениями, которые указателем не учтены, на полях автографа имеется маргинальная помета: буква «п» — знак того, что данное стихотворение также переписано писцами. После того, как стихи вносились в список **В**, на полях «Регистра» появлялось указание на соответствующие страницы рукописи **В**, о чем Симеон также оставил помету на нижнем поле первого листа указателя: «Число, еже на брезѣх (на полях. — Л. С.), знаменует листы в книзѣ чистой» (л. 488), т. е. в писцовой рукописи **В**. В ней замысел Симеона расположить стихи в алфавите их названий приобрел реальные черты. В соответствии с «Регистром» автографа писцы переписали стихи в этот список в алфавитном порядке их названий. «Регистр» преобразовался таким образом в «Оглавление» списка **В**.

В отличие от автографа, в списке **В** имеется титульный лист, на котором Сильвестр Медведев киноварью записал полное название произведения: «Вертоград многоцвѣтный ползы ради душевныя православных христиан Божиим наставлением и пособием, а трудоположением многогрѣшнаго во иеромонасѣх Симеона Полоцкаго утяжанный и насажденный в лѣто от создания мира 7186, а от рождества еже по плоти Бога Слова 1678 совершися месяца августа в день»⁶³. Но, как мы знаем, благодаря

⁶² Второй этап работы над «Вертоградом» аналогичен тому процессу, когда Симеон Полоцкий составил оглавление своих панегирическо-поздравительных стихотворений и дал указание писцам переписать их в соответствии с реестром из разных рукописей в одну. Принципиальная разница творческой истории «Вертограда» и «Рифмологиона» состоит в том, что к писанию первого автор приступил как к созданию новой книги, которую воспринимал с самого начала как *целое*, расширяя впоследствии основной корпус некоторыми старыми стихами. «Рифмологион» же изначально составлялся целиком и полностью уже из готовых, в разные годы написанных стихотворений, на что сам автор указал в предисловии к сборнику. Поэтому у «Рифмологиона» нет, в отличие от «Вертограда», и, очевидно, не было единой авторской рукописи.

⁶³ Слово «августа» написано не киноварью, а чернилами, число не проставлено, из чего следует, что титульный лист был заготовлен раньше, чем завершено изготовление списка **В**.

приведенному выше свидетельству Сильвестра Медведева, окончательно точка в работе над произведением в 1678 г. еще не была поставлена.

Для стихотворной книги, которая обрела в списке **В** новую форму, Симеон написал предисловие «К благочестивому читателю» (л. 2—4 об.), содержащее рассуждение об алфавитной композиции. Черновик этого текста присоединен к рукописи автографа (л. 1—3 нн. об.). Вслед за предисловием в списке **В** помещено «Оглавление вещей, в книзѣ сей содержимых. Первое число знаменует лист, второе — статѣй число тоя вещи» (л. 7—15 об.), т. е. в «Оглавлении», как и в «Регистре» автографа, рядом с названием стихотворения указываются соответствующая страница и количество одноименных стихов, для чего отведены две колонки справа от заглавий.

Вставки в «Оглавлении», сделанные с применением корректорских знаков, свидетельствуют о том, что работа над составом книги продолжалась и в списке **В**. Пока писцы трудились над изготовлением списка **В**, Симеон после написания «Псалтири рифмотворной» вернулся к работе над «Вертоградом», продолжая дополнять его текст как новыми, так и ранее написанными стихами. Так, если в «Регистре» автографа значится 1035 названий стихов, то уже в «Оглавлении» списка **В** их 1152 (на 117 названий больше), хотя и здесь зафиксированы не все стихотворения, находящиеся в списке **В**. Специально для того, чтобы сохранялась возможность включить новое стихотворение или случайно пропущенное при переписке, в рукописи **В** между стихами оставлены свободные места и даже чистые листы.

В основном алфавитном корпусе этого списка (л. 18—557) расположены стихи, зафиксированные «Регистром» автографа. Кроме того, внутри того же блока были также распределены, но явно позднее, стихотворения из трех последних тетрадей автографа (л. 524—546 об.), не учтенные «Регистром» и не отмеченные в «Оглавлении» списка **В**. Часть из них заняла соответствующее место в общем алфавите, если для этого имелось свободное пространство; другие же были написаны на отдельных листах, вклеенных в рукопись, что нарушило постраничную нумерацию; перебои в пагинации устранялись введением дополнительных обозначений типа: с. 262 а (л. 158), с. 263 в (л. 159) и т. д.

Кроме стихотворного блока с полной алфавитной схемой, в списке **В** есть также три группы стихотворений с неполным алфавитом — это стихи, внесенные в «Вертоград» после составления «Регистра». Имея дело с отдельными, еще не сброшюрованными тетрадями, переписчики систематизировали в первом из дополнительных алфавитов (л. 594—615) стихи из тетрадей, прилегающих в автографе к «Регистру», но им не зафик-

сированные (л. 470—486 об.). Во втором неполном алфавите (л. 620—644 об.) размещены стихотворения из второй и третьей тетрадей автографа, находящихся после «Регистра» (л. 508—523 об.). И, наконец, третий дополнительный алфавит (л. 651—658 об.) образован стихами из тетради, следующей непосредственно за «Регистром» (л. 500—507 об.).

В последней части списка **В** стихотворения находятся вне алфавитной последовательности (л. 559 об. — 593 об., 615—619 об.). Часть из них соответствует автографу (л. 446 об. — 465 об.), другие введены минуя последний. Отчетливо проявилась наметившаяся ранее тенденция к включению в «Вертоград» произведений, написанных ранее⁶⁴. Среди них в списке **В** — цикл надписей «Трон истины» и двестишестидесяти подписания к иконам с изображениями патронов царской семьи (л. 563 об. — 564), созданные еще до начала работы над «Вертоградом» (между 1669—1671 гг.) (см.: [Сазонова 1982, 245]), «Стиси на некия образы», «Подписания икон италианских» и некоторые другие переписаны, по-видимому, из тетради-автографа Симеона, которая, как свидетельствует Сильвестр Медведев, «обретѣна после собрания книги» ([БАН-16.14.24, л. 176—183 об.] запись — в верхнем углу указанной рукописи на л. 176).

Для того, чтобы привести многоступенчатую алфавитную структуру и россыпь стихов в единую систему, в списке **В** делались пометы «Зри на листѣ <...>», отсылающие к одноименным стихам, добавленным позднее. Если писец ошибался и дважды вносил в текст одно и то же стихотворение, появлялась помета «Писан выше, на листѣ <...>».

Следует подчеркнуть, что при расширении состава стихотворной книги алфавитная сетка, положенная в основание ее композиции, оста-

⁶⁴ Основной корпус «Вертограда» дополнен стихами, извлеченными из более ранних рукописей, содержащих сочинения Симеона. Из рукописи РГАДА [РМСТ-1800, л. 113] взяты, к примеру, стихотворения «Око» («Аще человека око соблазняет»), «Язык» («Что есть неукротимо никими силами») и др.; написанные здесь латиницей, они переданы в списке «Вертограда» кириллицей. Стихотворение «Трон истинны» имеется в рукописях ГИМ [Син-731, л. 9—13; Син-877, л. 56—58], РГАДА [РМСТ-389, л. 124—124 об.]. В последней рукописи находятся и эпитафии Георгию Пласковицкому (л. 125), стихи «Четыри Богом стихии созданны» (л. 123), «Чувства», «Обоняние», «Видение», «Вкушение», «Слышание», «Осязание», «Время», «Седми добродетелей богословских и главных начертание», «Воздержание», «Любы», «Правда», «Надежда», «Разум», «Крепость», «Вера» (л. 128), «День и ночь» (л. 136). По-видимому, из рукописи РНБ [F.XVII.83, л. 123—123 об.] в «Вертоград» вошли стихотворения: «Предложение Вифлеме», «Проскомидия», «Чаша», «Хлеб предложения», «Сосудохранилище», «Колие», «Блюдо», «Вино», «Покров чаши», «Покров блюда», «Воздух», «Кадилница» и др.

лась без каких-либо изменений: дополнительные стихи вносились в уже готовую структуру.

Но только в списке **С**, основанном на писцовой рукописи **В**, текст «Вертограда» предстает в его окончательном виде, здесь практически последовательно выдержан формальный принцип и стихи сведены в единую алфавитную композицию (за исключением отдельно вынесенных циклов «Вивлия», «Подписания», а также четырех стихотворений «Глас Божий», «Молния», «Подражание Христа», «Страх Божий», которые были пропущены писцами; они помещены в конце рукописи с пометой «Лишенная в книзѣ»).

Сильвестр Медведев, помогая Симеону Полоцкому, осуществлял общую редакторскую работу на всех стадиях создания произведения⁶⁵. Правка Сильвестром стихотворного текста «Вертограда» проходила по крайней мере в два этапа. Первый раз — до сдачи авторской рукописи переписчикам, которые учли сразу его правку. Второй — уже после того, как стихи были перенесены из автографа в беловой список **В**. Поэтому здесь появились подчистки, вставки слов над строкой и на полях, вклейки. Этот список пополнился стихами Симеона, отсутствовавшими в автографе, о чем свидетельствуют многочисленные пометы «зри на листѣ...», многие из них написаны Сильвестром. Он же наблюдал за упорядочением стихов в последовательности алфавита их названий. Им внесены дополнения в «Регистр» автографа и в «Оглавления» списков **В** и **С**, в ряде случаев сделаны маргинальные пометы с указанием источников.

Медведев правил стихи своего учителя. В случаях нарушения Симеоном стихотворного размера правка Сильвестра стремится восстановить

⁶⁵ В автографе он внес правку в «Регистр», в «Предисловие» и в текст отдельных стихотворений. Текст 154-й эпиграммы из цикла «Вивлия» Медведев заклеил полоской бумаги, на которой написал стихотворение из восьми строк вместо прежних шести (две первые и две последние строки совпадают с текстом Симеона). Стихотворения «Фарисеи», «Освящение», «Правда начальная» с листа 445—445 об., где они плохо читаются из-за того, что текст просвечивает с оборота, Медведев переписал на отдельный лист (444—444 об.), подклеенный к предыдущему. Заметим попутно, что в автографе «Псалтири рифмованной» [Син-661, л. 8 об.] также есть текст, переписанный Сильвестром Медведевым (с л. 5 об.). В автографе «Вертограда» его рукой написаны некоторые заглавия: «Чистота» вместо симеоновского «Чувствия» (л. 381 об.); «Пастыр» (л. 183 об.) и др. Несколько раз встречается название в форме «Тож» (то же самое. — Л. С.). Оно появляется обычно тогда, когда подряд следуют стихотворения, которым присвоены одинаковые заглавия. Указание «Тож» ввел для краткости сам Симеон. Этим обозначением воспользовался и Медведев, заметив пропуски названий (л. 28, 31 об., 55, 93 об., 96 об., 202 об., 217 об., 314 и др.).

судьбы и страсти. Я же предъ отпаваніе въ П...
 Буди и маня. тисъ бѣда сѣ мнѣ грѣшила на едѣ д...
 градѣ помочити. Снѣтъ бѣдѣмъ бѣдѣмъ мнѣ
 я несправити прелюбимыи лица своѣи сѣ худ...
 мѣи, но по дружеской мнѣи своѣи бѣдѣмъ дѣла...
 ма на мѣи превратити збѣдѣмъ и иудѣмъ тѣмъ
 мнѣи сѣ обѣи бѣдѣи сѣи дѣмъ, по дѣмъ дѣмъ
 творити. И се мнѣи сѣи возмездіе прелюбимыи
 щес мѣи ко бѣдѣмъ несправити: я чѣ мнѣи
 повѣдѣмъ сѣи сѣи страдѣмъ бѣдѣмъ дѣмъ
 сѣи дѣмъ бѣдѣмъ мнѣи бѣдѣмъ мнѣи
 за трудѣи по дѣмъ, едѣи мнѣи сѣи дѣмъ дѣмъ
 прѣише, рѣише сѣи мнѣи ко бѣдѣмъ, сѣи сѣи
 дѣмъи грѣдѣмъ мнѣи. Снѣтъ тѣмъ мнѣи сѣи
 по прѣставленіи мнѣи, то мнѣи сѣи дѣмъ мнѣи
 я мнѣи сѣи. Снѣтъ то тѣмъ мнѣи сѣи
 мнѣи иудѣмъ рабѣи своѣи, и по прѣставленіи мнѣи
 мнѣи прѣставити дѣмъ мнѣи, и снѣтъ мнѣи по дѣмъ
 дѣи иудѣи мнѣи и мнѣи, едѣи сѣи сѣи
 рѣише бѣдѣи и несправити. А я мнѣи сѣи
 мнѣи сѣи дѣмъ и мнѣи, и мнѣи, и мнѣи
 и дѣмъи сѣи прѣише и мнѣи мнѣи.

Благочестію
 и добротѣи
 Снѣтъ
 Снѣтъ
 Снѣтъ

37. Подпись от лица Симеона Полоцкого, выполненная
 Сильвестром Медведевым. «Вертоград многоцветный» [Син -288, 4 об.].

изосиллабизм, она учитывает также языковой, смысловой, стилистиче-
 ский аспекты⁶⁶. С редакторской правкой Медведева стихи вошли в окон-
 чательный текст «Вертограда». И в белой, и в парадной рукописях он
 подписал своей рукой имя Симеона под предисловием: «Благочестію

⁶⁶ Подробнее см.: [Сазонова 1982, 246—247; Сазонова 1985а, 87—96]; см. также раздел «Поэтические вольности как прием редакторской правки».

твоему временных и вѣчных благ истинный желатель Симеон Полоц-
 кий, иеромонах недостойный».

Из документа от 5 мая 1679 г. известно о выдаче Симеону бумаги из
 запасов московского Печатного двора: «Велено дать с Печатного двора
 Симеону Полоцкому *стопа* бумаги александрийской, *меньшей руки*⁶⁷, доб-
 рой»⁶⁸. И. Татарский высказал предположение, «что эта экстренная вы-
 дача бумаги назначалась в новооткрытую Симеоном типографию для
 приготовления к печати ее первых изданий» [Татарский 1886, 243].
 Данное мнение представляется ошибочным: ученый не обратил внима-
 ние на указанный в документе объем выданной бумаги — «*стопа*». По
 счету, принятому на Печатном дворе, *стопа* составлялась из 20 «дестей»
 бумаги, каждая «десть» в свою очередь состояла из 25 листов размером в
 1°, следовательно, в стопе находилось 500 листов [Лукьянова 2002, 325].
 Такой объем бумаги был явно недостаточен для издания тиража, к тому
 же александрийская бумага не встречается в книгах, напечатанных
 Верхней типографией. При формате рукописи в 2° (бумага сфальцована
 пополам) количество листов увеличивалось соответственно вдвое (то есть
 до 1000 листов). С большой долей уверенности можно полагать, что вы-
 деленная Симеону александрийская бумага, отличавшаяся особо высо-
 ким качеством, предназначалась для изготовления парадной рукописи
 «Вертограда»⁶⁹.

Рукопись С написана почерком одной руки, представляющим собой
 разновидность «круглящегося полуустава». Сохранился документ, на ос-
 новании которого с большой степенью достоверности можно назвать
 имя переписчика: это «Кирюшка Никитин», писец Оружейной палаты.
 Он расписался в получении денег на приобретение материала для изго-
 товления чернил в количествах, необходимых при выполнении работы,
 заказчиком которой являлся царь Федор Алексеевич: «Роспис что надоб-

⁶⁷ Понятие бумага «большой», «средней» и «малой (меньшой) руки», часто встре-
 чающееся в документах Приказа книгопечатного дела (РГАДА, ф. 1182), обо-
 значает размер внутри формата в 1°; этот размер зависел от формы, в какой
 отливалась бумага, — большой, средней или меньшей.

⁶⁸ «Записная книга посланным из Мастерской палаты в Казенный и другие
 приказы памятам и Государевым указам палате, за 7187 (1678—1679 г.), см.:
 [Викторов 1877, 282—283].

⁶⁹ Характерно, что бумага с такой же филигранью, что в списке С, исполь-
 зована и в других подносных рукописях Симеона — «Орел Российский» (1667)
 [П I A 1] и «Глас последний» (1676) [П I A 4], а также Лазаря Барановича —
 «Плач о преставлении царя и великого князя Алексея Михайловича» (1676)
 [П I A 1]. Все они вошли в собрание Петра Великого из Кремлевской царской
 библиотеки.

на у сво Великаго Государя дѣла ко иеромонаху Симиону Полоцкому на книгу Вертоград душевный⁷⁰: чернилних арѣшков 3 фунта, цена по 7 алтын, камѣди⁷¹ 3 фунта, цена по 8 копек, купоросу 3 фунта, цена по алтыну. Всего 32 алтына». На обороте: «188 (1680) генваря в 22 день дать денги с роспиской и записать в расход». Здесь же: «Писец Кирюшка Никитин денег 32 алтына взял и росписался» [ОП-18967]. Текст «Росписи» (кроме итоговой суммы «Всего 32 алтына») и расписка в получении денег (кроме резолюции о выдаче денег) написаны одной рукой. По практике того времени чернила (или деньги на их приобретение) получал писец, выполнявший заказ. Наличествующие в «Росписи» индивидуальные черты почерка Кирилла Никитина сохранились в парадной рукописи «Вертограда». Несомненные признаки сходства в начертании букв заметны даже при том, что «Роспись» написана скорописью, а текст «Вертограда» — полуставом.

Судя по количеству указанного в расписке исходного материала для чернил (9 фунтов), предстоял очень большой объем работы, которую требовалось выполнить качественно, не допуская в парадной рукописи чересполосицы цвета чернил. Таким образом, можно предположить, что средства на приобретение сырья для чернил были выделены писцу не в процессе переписки текста «Вертограда», а накануне, и, следовательно, к изготовлению подносного экземпляра писец приступил не ранее конца января — начала февраля 1680 г.

Считалось, что в подносной рукописи «кое-где встречаются поправки, сделанные рукой Симеона Полоцкого» [Симеон 1953, 261]. Однако палеографическое исследование рукописи не подтверждает высказанные предположения. В подносном экземпляре «Вертограда» нет ни подписи автографа под «Предисловием»⁷², ни правки Симеона. Имеющаяся в списке С правка принадлежит писцу и, в еще большей мере, — Сильвестру Медведеву, под непосредственным наблюдением которого происходило изготовление списка С, точно так же, как ранее он редактировал текст «Вертограда» в автографе Симеона и в списке В. В период, когда шел процесс переписки стихов в список С, Симеон действительно занимался редактированием «Вертограда», однако правил текст в списке В (к примеру, стихотворение «Крещение кощуна»).

⁷⁰ Заглавие приведено в расписке как рабочее. У Симеона, как известно, нет произведения с названием «Вертоград душевный».

⁷¹ Камедь — застывший сок, добываемый из коры деревьев, имеющий свойства клея; камедь использовалась для производства чернил, некоторых лекарств, а также в иконописании.

⁷² Вопреки утвердившемуся мнению, не сам Симеон, а Сильвестр подписал предисловие и в парадном списке БАИ [Сазонова 1982, 242].

Есть основания полагать, что переписка стихов в список С была практически завершена еще при жизни автора. Написанные накануне кончины Симеона стихи «Философия», миновав промежуточный список В, заняли свои места в разделе на букву *ферт* под номерами «7» и «8» (л. 514 об.), они вписаны в пустовавшее на обороте листа пространство чернилами иного оттенка. Однако в «Оглавлении» эти стихи остались неучтенными: там отмечено, что под заглавием «Философия» имеется только *шесть* стихотворений. Предсмертные стихи Симеона вставлялись (после его кончины) в почти готовую рукопись, уже имевшую «Оглавление» к алфавитному корпусу стихов.

Приведенный факт может служить признаком, позволяющим приблизительно датировать окончание работы писца: август 1680 г. Таким образом, если исходить из того, что писец «Кирюшка Никитин» начал свою работу в конце января (начале февраля), а закончил в августе, то оказывается, что переписка была осуществлена в те же сроки, в какие писцы перенесли в список В из автографа стихи, составившие основной первоначальный корпус «Вертограда».

Изготовление парадного списка было завершено уже после смерти поэта. В конце рукописи помещен посвященный ему «Епитафион», написанный Сильвестром Медведевым по заказу царя Федора Алексеевича, также ученика Симеона, и текст для надгробной плиты («Надписание на камени», см.: [Симеон 2000, 532—538])⁷³ — дань памяти преданного ученика «учителю премудрому», «мужу честному», «присными труды» написавшему «многи книги».

«Вертоград» в списке С имеет вид роскошного кодекса. Предназначенный для поднесения высокому адресату — царю Федору Алексеевичу, он оформлен в стиле, столь характерном для рукописей, изготавливавшихся для обихода царского двора в Посольском приказе и Оружейной палате⁷⁴. Если учесть, что писец подносной рукописи «Кирюшка Никитин» принадлежал к мастерам Оружейной палаты, то можно полагать, что именно там и был изготовлен парадный экземпляр «Вертограда».

⁷³ Об истории создания «Епитафиона» см. в разделе «Придворные поэты».

⁷⁴ Несомненно, тот же самый художник участвовал в оформлении парадной рукописи «Псалтири рифмовторной» Симеона Полоцкого — Василия Титова, поднесенной царевне Софье Алексеевне (29 марта 1684 г.) [П I А 66]; на л. 5 об. — миниатюра с изображением царя Давида в красках, с золотом, в растительный орнамент здесь также вплетается характерный для нарядных миниатюр «Вертограда» мотив «моршки». На л. 5 об. и на л. 6 с посвящением книги Софье — великоленная декоративная рамка, прописанная серебряной краской (как на л. 17 в списке С).

многоцветного». Каждый раздел, озаглавленный очередной буквой азбуки, начинается на лицевой стороне листа великолепным инициалом. Темно-зеленый кожаный переплет с золотым тиснением, золотой обрез, титульный лист с живописным изображением фантастического сада, заставки в красках и с обилием золота, киноварь в заглавиях стихов и другие внетекстовые элементы, обозначающие соподчинение разделов внутри книги, — все это богатство и разнообразие приемов и элементов книжного убранства придают стихотворному саду парадное великолепие.

Поднесенная царю Федору Алексеевичу уже после смерти Симеона Полоцкого, рукопись принадлежала царской семье. Из описи библиотеки царя Федора Алексеевича, составленной после его кончины, следует, что «Вертоград многоцветный» «в зеленом паргамине» был «взят» (30 ноября 1682 г.) в хоромы царевны-правительницы Софьи [Забелин 1915, 603].

Когда в 1709—1711 гг. царская семья переселилась в Петербург, туда по указанию царя Петра I были перевезены рукописные и печатные книги из Кремлевской царской библиотеки и в их числе парадный экземпляр «Вертограда». Он упоминается в «Реестре имеющимся книгам российским и на разных языках в казенных его императорского величества палатах»: «Книга Вертоград многоцветный на большой бумаге трудов Симеона Полоцкого; в сафьяне лазоревом» [Очерк 1956, 34]. После смерти Петра Екатерина I передала его книжное собрание в будущую академическую библиотеку, где и увидел эту рукопись В. К. Тредиаковский, выразивший восхищенное удивление большим объемом произведения и красотой каллиграфического письма: «Вертоград многоцветный (...) превеликая рукописная книга, хранящаяся в императорской Академической библиотеке (...). Сия книга писана толь чистым и преизрядным письмом, что уже ныне таких рук у наших писцов не видно» [Тредиаковский 1849, 775; Боброва 1978, 45—46; Мартынов 1980, 17—29].

Разнеся стихи по буквам алфавита, Симеон придал своему произведению вид азбуковника, словаря-справочника. Стихи, бытовавшие ранее в идейно-значительном контексте, предстают в новом варианте «Вертограда» как поэтическая россыпь. Стихотворение, которым открывался текст в автографе, «Вера и дела», имевшее программное значение, выражавшее кредо поэта, становится просто одним из стихов на букву *веди*. Осмысление мирового устройства в порядке значимости явлений мира утрачивает свои зримые очертания. Стихи из начального цикла «Язици огненнии» — одни из первых по написанию — перемещаются в самый конец на «Я» (А). Изъятые из контекста притчи, истории, сценки, эпизоды расположились формально по алфавиту вне связи со своим идейным ядром. Так, например, в автографе есть идейно-тематический цикл, со-

стоящий из трех стихотворений — «Кресты три», «Аман», «Десница и шуйца» (л. 485 об. — 486). Первое трактует символику трех крестов: на одном распят Христос, на других — два разбойника, благородный и «ума лишенный». Стихотворение «Аман» развивает историческую аналогию к теме распятия Христа: как некогда сорвался замысел Амана погубить Мардохея (вместо него Аман «умертвися» сам), так же и виновникам смерти Христа не удалось истребить его «живот и память»: через распятие Христос прославился, а «враг победися». Мораль — неправым уготовано возмездие — переходит в следующее стихотворение — «Десница и шуйца». Как и в стихотворении «Кресты три», здесь речь идет о разбойниках, висевших на крестах справа и слева от Христа. Распятый одесную вещал слова, угодные Христу, и за то получил от него прощение; тот же, который находился на кресте слева, творил «шуия» и был осужден на вечную гибель. Три стихотворения — три сценки, объединенные общей символикой креста и моралью, распались в окончательном варианте «Вертограда». Первое теперь поставлено на букву *како*, второе стало «стихом на персону» на букву *аз*, третье помещено на букву *добро*.

Смысловые цепочки, возникавшие на основе риторического принципа развертывания темы и ассоциативно-контекстуальных связей, распались, подрывая пробивающееся временами повествовательное начало, объединяющее стихи в идейно-тематические единства, нарушая существовавшую в рамках этих единств преемственность тем, образов, мотивов.

И все же даже в перестроенной книге сохраняется сопряженность между самыми отдаленными стихами благодаря тому, что каждое из них обладает не только своим собственным, отдельным значением, в каждом есть, однако, и общее. Все в поэтическом своде «Вертограда» соотносится с *целым*, основанным на вертикальном мировосприятии. И как *целое* «Вертоград» несравненно больше, чем простая совокупность стихотворений. *Целое* «Вертограда» вбирает в себя всеохватную связанность всего бытия, воспроизводит всепронизывающее собой единство мира, хотя единство это и выступает в новом варианте произведения менее явно.

Перестроив текст автографа по формальной логике реестра, Симеон создал другое произведение с принципиально иной организацией и иной поэтикой. Картина мира, созданная мозаичным методом, членилась на отдельные красочные детали. Получилось тоже умно и занимательно. Но внутренние ассоциативно-контекстуальные связи, которые были смысловой доминантой в автографе, определяя динамику взаимодействия стихов и развития авторской концепции, утратились в результате подчинения текста исключительно формальному принципу, при котором возобладала самозначимость отдельного стихотворения и ста-

тичность. Зато при помощи алфавитной модели произведению была придана внешняя стройность и законченность, с одной стороны, а с другой — сохранялась возможность бесконечного наращивания материала, обогащения содержания, включения все новых и новых элементов в картину мира, созданную автором.

Планомерная композиция, унифицированная алфавитом, составляющая характерную особенность «Вертограда», отличает его, например, от «Сада фразек» В. Потоцкого. Стихи у Симеона расположены в алфавите их названий: «...во моем сем вертѣ многоцвѣтном художественнѣ и по благочинию вся устроишася, ибо по алфавитному славенскаго диалекта сочинению» [Симеон 1996, 4—5]. По признанию автора, такое построение осуществлено «удобнѣйшаго ради обрѣтения» интересующих тем. Алфавитная форма должна была служить пользе читателей, помогая ориентироваться в «вертѣ многоцвѣтном»⁷⁵.

Природному естеству, при котором всякие «былия» и травы «смешенно» рождаются и оттого бывают трудно обретаемы, Симеон противопоставил «хитрость художника» и, подобно «искусному цветочертнику», устроил «Вертоград» в границах порядка — как сад регулярный. Алфавитная модель превращает книгу в обнаженную, легко просматриваемую конструкцию, которая делает обозримым все богатство, всю многомерность созданного. Как следует из объяснений Симеона в предисловии к «Вертограду», буквы азбуки — это «споды» (грядки). Их 33, и на них произрастает столько родов растений, сколько разделов внутреннего алфавита, столько видов цветов, сколько названий; буквицы, разделяющие стихи в пределах одной стихотворной группы, обозначают число стихов, относящихся к одному названию или принадлежащих к разным жанрам. Положив алфавит в основу композиции сборника, поэт нашел способ укрепить внутреннюю организацию произведения. Сочинению в целом придавалась внешняя стройность и завершенность. Алфавитная форма оказалась удобной для Симеона еще и потому, что соответствовала его

⁷⁵ В XVII в. в России было известно в украинском переводе «Зерцало духовное» — энциклопедия в прозе по проблемам моральной философии. По содержанию и композиции «Зерцало» сопоставимо с «Вертоградом многоцветным». В нем трактуются аналогичные нравственно-этические понятия, статьи расположены по «алфавиту славенску». Под каждой буквой приводится несколько статей, названия их часто совпадают с заглавиями стихов в «Вертограде». «Зерцало» предлагало читателю изображение грехов и страстей, как они «прозябают, укрепляются и погубляют человека»; см.: [Син-429] — рукопись датирована 1652 г., владелец — справщик Никифор Симеонов; [Син-760] — рукопись 1658 г., по нижнему полю листов идет запись патриарха Никона от 1651 г. о вкладе книги в Ново-Иерусалимский монастырь.

творческому стремлению к постоянному добавлению, наращиванию стихотворного материала и к систематизации разраставшегося поэтического наследия⁷⁶. По мере появления новые стихи вводились в произведение, не нарушая его композиционной цельности. Избранная форма была призвана, таким образом, удовлетворять идейным и эстетическим задачам труда, а также творческим принципам работы поэта.

Палеографическое исследование рукописей показало формирование «Вертограда» как единой книги, которую с самого начала Симеон Полоцкий воспринимал как целое, расширяя впоследствии первоначальный блок, покоящийся на парафразах Фабера и Меффрета, стихами из ранее написанного и новыми.

Рукописи «Вертограда многоцветного» отражают основные этапы работы Симеона Полоцкого над произведением: 1) создание в авторской рукописи корпуса стихотворений вместе с классифицирующим аппаратом — «Регистром»: начало февраля 1678 г.; 2) переписка стихов из автографа в список **В** в порядке алфавита их названий: февраль — август 1678 г.; 3) изготовление на основе списка **В** подношной рукописи (**С**), содержащей текст «Вертограда многоцветного» в окончательном виде: конец января (или начало февраля) — не ранее конца августа 1680 г.

Творческой историей текста стихотворной книги не оправдывается взгляд на авторскую рукопись «Вертограда» как на *черновой автограф*, не представляющий особого интереса при наличии писцовых списков произведения (**В** и **С**), и не подтверждается мнение о том, что полнота алфавитной композиции была достигнута путем дописывания стихотворений на те или иные недостающие буквы кирилловской азбуки.

Ни составом книги, ни источниками, послужившими стимулом для ее создания, ни палеографическими данными⁷⁷ также не удостоверяется прежний взгляд на «Вертоград» как на произведение, содержащее стихотворения, написанные Симеоном «в разное время и составляющие преимущественно плод душевных излияний его по разным теоретиче-

⁷⁶ Алфавитную форму, и именно в целях систематизации, Симеон использовал ранее: так размещены сделанные им по-латыни учебные записи, заметки и выписки на польском языке из Цезаря Барония («Notationis ex Baronio», [РМСТ-1800, л. 68—92, 96—108 об.]). Некоторые подборки стихов из «Вертограда» подтверждают, что его алфавитная структура, действительно, не только облегчала читателю поиск необходимых тем и понятий, но и дальнейший процесс использования произведения в проповеднических и учительных целях (см. прим. 53).

⁷⁷ См. раздел «Палеографическое описание рукописей «Вертограда многоцветного» [Сазонова 2000, IX—1.111].

ским и практическим вопросам» [Татарский 1886, 286]. Тексты Симеона выступают не как выражение эмоциональных переживаний поэта, они содержат основанное на риторическом взгляде истолкование мира, понимаемого как христианский универсум, и своим появлением стихи обязаны литературной эрудиции автора.

«Вертоград многоцветный», представленный в своем окончательном тексте рукописью С [П I A 54], существенно отличается от своего первоначального вида в автографе. По мере движения текста от авторской рукописи к писцовым спискам относительный порядок вещей сменился абсолютным порядком алфавита. Именно авторская рукопись открывает путь к пониманию «Вертограда» как книги стихов, имеющей внутреннее всеохватывающее единство. Писцовые же списки, заключая в себе текст, преобразованный алфавитной композицией, актуализируют иной угол зрения на произведение, переводящий взгляд от концептуальной целостности книги к восприятию запечатленного в ее энциклопедически-алфавитной форме жанрово-тематического «многоцветия».

Итак, тысячи стихов Симеон расположил в алфавитном порядке, то есть согласно внешнему принципу, наделенному, однако, уже издревле неким мистическим смыслом. Это единство по принципу коллажа.

Переводя стихи на алфавит, Симеон действовал в русле сложившейся литературной традиции. Как наиболее простая и вместе с тем готовая, цельная и емкая форма, алфавитная модель использовалась еще в Библии: Книга притчей Соломоновых завершается алфавитной поэмой (в ней каждый стих начинается буквой еврейского алфавита, данного в последовательном порядке), прославляющей добродетельную жену. Алфавитная модель свободно прилагалась к разным жанрам — к молитве, церковным песнопениям, стихам на случай, но преимущественно сферой ее применения была учительная литература [Анастасиевич 1905; Бек 1971, 192]. Для примера можно указать на «Алфавитарь» Григория Назианзина (IV в.), «Алфавит о дурных священниках» (IX в.) и «Алфавит о хороших священниках» (IX в.), «Алфавит морали» Симеона Метафраста (X в.), «Алфавит о тщетности жизни» (XIV в.), «Алфавит проживания на чужбине» (XIV в.), «Азбуковник о нерадивоучащихся ученицах» (XVII в.) и др. Для удобства пользования в алфавитном порядке располагались материалы в сборниках западных проповедников (например, у Бонавентуры), в «цветниках» и «зерцалах». Алфавитную модель использовали писатели, занятые поисками формально-унифицирующих приемов. Я. А. Коменский составлял к своим дневникам и выпискам «дигесты» и «пандекты», алфавитные указатели для скорейшего отыскания записанного. Как формообразующее начало азбука выступает в «Алфавите ере-

тиков» Иоанникия Галатовского, в сборнике пословиц Климентия Зиновиева. В порядке латинского алфавита следуют главы сочинения Лазаря Барановича «Венец Божией Матери».

Уже издревле алфавиту придавался некоторый мистический смысл [Дорнзайф 1925], в философском плане он воспринимался как модель мира, как универсум. По словам С. С. Аверинцева, «позднеиудейскому (протокабаллистическому), позднеязыческому и гностическому синкретизму» было присуще «преклонение перед алфавитом как вместилищем неизреченных тайн», «целокупность алфавита от альфы до омеги — эквивалент целостности и завершенности «микрокосма» от темени до пят. Более традиционно было соотносить буквы с планетами, знаками зодиака и прочими фигурами звездного неба. Тогда «целокупность» алфавита выступала как эквивалент округленной, сферической целостности астрального «макркосма» [Аверинцев 1977, 201, 207].

Эпохам Средневековья, Возрождения и барокко известно преклонение перед алфавитом как перед тем, из чего слагается тело божественной истины. Уже в раннехристианских базиликах по концам поперечной перекладины распятия ставятся буквы *альфа* и *омега*, символическое значение которых в течение долгих веков оставалось абсолютно прозрачным.

О Боге-Отце у Симеона сказано: «В начале Слово бѣ у Бога-Отца, / иже не имать начала и конца. / Алфа и омега сам ся нарицает, / ибо вся начат и вся он кончат» [Син-287, л. 140 об.]. В «Орле Российском» та же символика относится к Христу:

Алфа ты, Христе, Еси безконечна,
Даждь в мирѣ алфу, писать мира вѣчна.
Ты же — омега, конца не имуща...

[Симеон 1915, 77].

То же в другом тексте Симеона: «Алфа ми есть Иисус, Христос ми есть омега» [F.XVII.83, л. 278].

Как христианско-дидактическая система «Вертоград» укоренен в представлении о Христе как начале и конце всего сущего. В Книге Откровение Бог, или скорее Христос, говорит Иоанну: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Апок 1:8). На этот стих ссылались современники Симеона — Лазарь Баранович, Николай Спафарий, Карион Истомино. В стихах Лазаря Барановича: «Syn jey Alpha Omega že to rzekł o sobie (...). Z Alphy toey u Omegi ten pożytek mamy» [Лазарь Баранович 1680, тит. л. об.]. Н. Спафарий писал: «От Бога начати и в Бозе кончати, — глаголет Богослов Григорий. Той бо есть *α* и *ω*, по евангелисту Иоанну, и яко гла-

голаше некогда Орфей, — начало, середь и конец» (цит. по: [Спафарий 1978, 128]). В поэме «Вразумление...» Кариона Истомина Бог начинает монолог, обращенный к царю Петру Алексеевичу, словами: «Аз есмь Алфа и Омега, / храняй люд от злобна брега» [Ф.И.905, л. 3].

С алфавитом как символом всеобъемлющего целого связано весьма характерное для средневекового и ранессансного мировосприятия уподобление мира книге, унаследованное и литературой барокко [Курциус 1984, 324—327; Чижевский 1956, 89]. Известное стихотворение Симеона Полоцкого так и называется «Мир есть книга», философский диалог Г. С. Сковороды — «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира»⁷⁸. Поэтому можно думать, что значение алфавитной композиции «Вертограда» не ограничивалось только практическими задачами. Энциклопедически-алфавитный тип построения книги, безусловно, был рассчитан на определенный мыслительный и художественный эффект. «Вертоград» насквозь символичен. Символична и приданная ему форма, находившаяся в полной гармонии с энциклопедической всеохватностью содержания и богатством смысла созданного. Самим способом расположения стихов читателю внушалась мысль, что произведение в целом есть образ мира. Как модель мира, алфавит соответствует основополагающей тенденции книги — универсализму, обозначение буквами стихотворных разделов — принципу риторического рационализма. Поэту удалось найти форму абсолютного идеала, обладавшую содержательной значимостью: внешнее выражает идею внутреннего всеохватывающего единства «Вертограда» и его жанрово-тематического «многоцветия».

Творчество Симеона Полоцкого выявляет одну из фундаментальных философских идей русского барокко, связанную с представлением о мире как книге и книге как мироздании. Стремление воспроизвести бесконечное разнообразие мира при помощи обозримого числа конечных элементов (букв алфавита), имеющее корни в средневековой схоластике, прослеживается в формах курьезной поэзии (раки, лабиринты, акrostих и др.), в использовании алфавита как композиционного приема, в эстетической и этической интерпретации буквенных значений, в семантической значимости графического уровня текста. Пределом абстрактности и умозрительности такого подхода стало осмысление произведения как модели мира, как вселенной неисчерпаемого смысла.

⁷⁸ Интересно отметить, что современный поэт уловил присущую символическому мышлению Г. Сковороды глубинную связь понятий алфавит — мир: «По и сквозь обольщения мира, / Из-за литер его алфавита, / Брезжит небо синее сафира, / Крыльям разума настезь открыто...» (А. Тарковский. «Григорий Сковорода»).

Книжное восприятие Востока, идущее с Запада

Культурные связи Древней Руси с литературами и фольклором Востока имели к XVII в. длительную историю, начавшуюся еще в эпоху Киевской Руси. Как известно, восточные славяне на протяжении веков тесно соприкасались с тюркскими народностями. Следы их непосредственного влияния несет, например, поэтическая легенда о траве евшан — осколок половецкого эпоса в Галицко-Волынской летописи (XIII в.). В переводах с восточных оригиналов и с греческого языка по преимуществу прокладывала себе путь на Русь восточная морализующая литература, такие популярные в Средневековье произведения, как ассиро-вавилонская «Повесть об Акире Премудром», индийские «Варлаам и Иоасаф» и «Стефанит и Ихнилат» (в арабском переводе «Калила и Димна»).

XVII в. ознаменовался в России сменой культурных ориентаций с гречко-славянского Востока на латинский Запад. В. П. Адрианова-Перетц отметила «наплыв переводов с Запада»; «Запад хлынул в изобилии, между прочим и в литературе как раз после 70 г. (1670. — Л. С.)» (цит. по: [Дробленкова 1974, 29, 31]). Устремление в Европу, характерное для тенденций развития России в XVII в., вовсе не означало, что Восток выпал из поля зрения восточнославянских книжников. Напротив, ориентальная тематика, осваиваемая на значительно более широком круге источников, даже активнее, чем прежде, входит в кругозор русской читающей публики. Поэтому не выдерживает критики положение о том, что «настроение почти полного неприятия мусульманской культуры служило преградой дальнейшему расширению фонда тюркских материалов в русской письменности XVII в.» [Демин 1974, 533].

Обращение к западноевропейской литературе и культуре удовлетворяло интерес не только собственно к Западу, оно приобщало к знаниям о мире в целом, в том числе о Древнем и современном Востоке. В условиях, когда знание восточных языков имело крайне ограниченное распространение, обращение к книжной традиции Западной Европы предоставляло возможность продолжить и углубить знакомство с Востоком. Кроме контактных связей, существование которых подтверждается повестью «Из книг бытей татарских о разуме человеческого» (начало XVII в.) [Пушкарёв 1958, 322—325], основными источниками разного рода информации о странах Востока и восточного фольклора служили в XVII в. прежде всего переводы сочинений с западноевропейских языков.

Наибольшего внимания удостоилась Турецкая империя, находившаяся на пике своего могущества и угрожавшая не только южным границам России, но и всей Европе. Сведения о том, «колики султаны царствоваша в Цареграде даже до султана Мехемета», включал «Хронограф» псевдо-Дорофея Монеувасийского, перевод его Арсением Греком, выполненный по повелению царя Алексея Михайловича в 1665 г., отражает характерное для XVII в. явление: греческая книжность приходит к русскому читателю в переводах с западноевропейских изданий. «Хронограф» псевдо-Дорофея — одна из известнейших греческих книг, впервые вышла в свет в Венеции в 1630 г. и затем неоднократно переиздавалась. Новая редакция перевода, дополненная при участии Евфимия Чудовского, содержит раздел из книги тюбингенского профессора Мартина Крузия «Туркогrecия» (Базель, 1584): «История гражданская о пленении Константинополя, писанная от Мартина Крусия, сиречь от книги Туркогrecии, начинающейся от... Христа же 1392 и кончающаяся даже до днесь» [Соболевский 1903, 359].

Особенно значительно число переводных произведений о Турции с польского языка. «Повесть о турках», рассказывавшая о происхождении народа, его завоеваниях, религии, нравах и обычаях, была достаточно известна, к ней обращался Андрей Лызлов, когда в конце XVII в. писал свою «Скифскую историю» [Соболевский 1903, 88—89]. Большой популярностью пользовалась книга Шимона (Симона) Старовольского «Двор турецкого султана» (Краков, 1646), содержащая рассказ о достопримечательностях Царьграда и мусульманской вере; до конца XVII в. она была переведена в России пять раз; один из переводов выполнен князем М. Кропоткиным⁷⁹, другой — А. Лызловым [Соболевский 1903, 91, 88]. «Предисловие о турецких всех царствах» имеется в русском переводе XVII в. «Хроники» польского историка Мартина Бельского (XVI в.), где далее здесь следует глава с рассуждением: «Делятся на два народы. Един народ зовут Натолія, то есть Азия; второй народ — Романия, то есть Европа». Рассказ о Турции включен в контекст повествования о разных примечательных явлениях: «О горах больших и реках больших», «О выспах, альбо островах морских», «О дивных народех людех», а также «О короле великом во Африцѣ» [Соболевский 1903, 55].

Дипломатическая переписка турецкого султана с европейскими государями, возможно, полупегендарная, послужила основой для публици-

⁷⁹ Текст сохранился в рукописи-автографе [Пискарев-173, л. 35—130 об.]. Перевод М. Кропоткиным (1690—1691) сочинений Ш. Старовольского и других западноевропейских авторов находит себе объяснение в контексте его интересов к протестантизму и мусульманству, оцениваемых им как «ереси».

стического цикла, созданного в среде служащих Посольского приказа, в период обострения русско-турецких отношений в 70-е годы XVII в. [Каган 1958, 225—250]. Примечательно, что образующие упомянутый цикл грамоты представлены как тексты, переведенные с немецкого и польского языков.

Суждение о том, что «непосредственно у восточных и южных границ России уже не существовало сильных тюркских государственных объединений» [Демин 1974, 534], не учитывает острую конкуренцию России с ее могучим южным соседом — Турецкой империей за влияние на южнорусские земли. Следует подчеркнуть, что одним из идеологических обоснований заключения договора о воссоединении Украины с Россией (1654) было стремление не допустить перехода православных жителей Украины под власть мусульманского государя-султана [Воссоединение 1954, 410—414].

Интерес к исламу в XVII в. отнюдь не угас, напротив, русско-турецкая война 1676—1681 гг. вызвала политическую актуализацию противомусульманских произведений, использовавшихся для идеологического обоснования законности борьбы с «безбожными измаилтянами». В 1677—1679 гг. Симеон Полоцкий перевел из латиноязычных трудов Средневековья на «славенский» язык фрагменты о «законе сарацинстѣм» из противомусульманского трактата арагонца Петра Альфонса (XII в.), а также «Ино сказание о Махмете» из популярной энциклопедии «Зерцало историческое» («Speculum historiale», XIII в.) доминиканца Винсента, епископа из Бове, эрудита, библиотекаря и капеллана при дворе французского короля Людовика IX Святого. Оба перевода сохранились в белой писцовой рукописи [Син-289, л. 303—341]⁸⁰.

Из немецкого календаря (1684) Иоганна Фохта, шведского математика и философа, также была переведена «Повесть о Махмете, о начале учения его и кончине». Переводчик Посольского приказа С. Гадзаловский перевел полемическое сочинение против магометан [Соболевский 1903, 89, 42].

С путешествиями европейцев в мусульманский мир русских читателей знакомили описания Персии. Одно из них принадлежит немецкому ученому Адаму Олеарию, о своей «езде в Персиду» в 1635—1639 гг. он рассказал в книге «цесарского языку» (первое немецкое издание — 1647 г.), переведенной на несколько европейских языков, в том числе и

⁸⁰ В библиотеке Симеона Полоцкого — Сильвестра Медведева имелось бенедиктинское издание «Великого Зерцала» (в четырех частях) Винсента из Бове: «Vincentii Burgundi, ex ordine praedicatorum venerabilis episcopi Bellovacensis, speculum quadruplex: Naturale, Doctrinale, Moralia, Historiale» (Duaci, 1624).

на русский. Другое описание — впечатления французского миссионера Сансона о десяти годах жизни в Персии, опубликованные впервые в Париже (1695), но в России появившиеся в переводе с немецкого. Известны современные упомянутым изданиям русские списки, где вместе присутствуют оба описания «царства Персидского».

В восточной части мира взоры путешественников и книжников продолжала притягивать Индия. Рассказы о плавании в эту землю венецианца Каспара Бальби в 1575 г. и Георгия Спилберга из Голландии в 1601 г. составили книгу, которая вышла на латинском языке во Франкфурте в 1606 г. и привлекла внимание восточнославянского книжника, сделавшего ее перевод. С Китаем и Монголией читателей знакомила переведенная с латинского языка книга иезуита Мартина Мартини «История завоевания Китая татарами» (1655), переведенная в 1677 г. Н. Спафарием [Соболевский 1903, 92—93].

Репертуар переводных произведений о Востоке зависел не столько от степени их популярности на Западе, сколько являлся непосредственным отражением собственно русской ситуации: ведущую роль здесь играло не простое любопытство к Востоку и его экзотике, хотя и без него тоже не обошлось, но разнообразные внутренние интересы — дипломатические, военные, торговые, историко-культурные в целом. К крымскому хану и на Восток направлялись посольства из России. В Москву приезжали посланцы из Западной Европы, добываясь разрешения торговли и проезда через Россию в Персию и Индию. Адам Олеарий, участник одного из таких посольств (1633—1634), оказался свидетелем торжественной встречи, устроенной в Москве турецкому послу [Олеарий 1996, 68—71]. Напряженные политические отношения всего европейского сообщества, включая Россию, с Османской Портой также предопределили функционирование сочинений о Турецкой империи, что подтверждается относительно большим числом их переводов и неоднократным переводом отдельных произведений. Один из переводов труда Ш. Старовольского под названием «Двор цесаря турецкого» был выполнен в 1678 г. специально для царя Федора Алексеевича в период русско-турецкой войны⁸¹.

К слову сказать, относящийся к Турции этнографический элемент присутствует даже в живописной энциклопедии, служившей царским детям наглядным пособием для просвещения и забавы. Среди картинок светского содержания, составлявших так называемую «Потешную книгу» (1665), значились изображения двух персон, одна — в русском наряде,

⁸¹ По рукописи данного перевода книга Ш. Старовольского была опубликована (СПб., 1883); указание на издание в Москве в 1678 г. [Липатов 1997, 522] ошибочно.

другая — в турецком: «В ферезе стоит. В турецком кафтане стоит» [Забелин 2000, 176]. В царской семье было принято дарить «богатые великолепные бархаты и атласы Турецкие и Кизылбашские (Персидские)», «шамаханский шелк» [Забелин 2000, 28, 112]. Посетивший Москву в составе голландского посольства 1664—1665 гг. Николаас Витсен описал гостившую в Москве торговую миссию из Персии, через которую персидский шах передавал подарки русскому царю. Окружавшая восточных купцов роскошь, красота их одежд, учтивость и утонченность манер произвели впечатление даже на голландца [Витсен 1996, 111—116] и, естественно, не могли, по-видимому, не вызывать живого интереса и у жителей русской столицы.

То, что основным критерием при выборе для перевода сочинения о Востоке служили в этот период по преимуществу соображения практической пользы, интересы государственной идеологии и дипломатии, подтверждается и появлением в 1677 г. упомянутого русского перевода труда Мартини «История завоевания Китая татарами». Книга отвечала стремлению русского общества расширить познания о стране, с которой Россия на протяжении всего XVII в. пыталась установить отношения. Экземпляр ее имелся в библиотеке царя Федора Алексеевича, в описи сочинение значится как «Повесть о богдойских татарах и о завладении ими Китайского государства» [Соболевский 1903, 93]. Еще при царе Алексее Михайловиче пути в Китай разведывал знаменитый воевода Афанасий Пашков, возглавлявший колонизационную экспедицию в Даурию, а находившийся под его началом в сибирской ссылке Аввакум упоминал о том, что Пашков снарядил в поход своего сына Еремея «в Мунгальское царство воевать», чтобы укрепить русское господство в приграничных областях. Соперничество русских землепроходцев с монголами, часть из которых была данниками китайцев, а также с самими китайцами приводило в зоне пограничного контакта к многочисленным столкновениям. В 1675—1678 гг. русское посольство в Пекин возглавил в ранге посланника ученый и писатель Николай Спафарий, переговоры успехом не увенчались, но составленное им «Описание Китайского государства» (или «Китайская книжица») пополнило круг источников о Китае и в большинстве рукописных списков помещено наряду с упомянутым сочинением Мартини.

Представление о репертуаре переводных произведений о Востоке содержит фундаментальный труд А. И. Соболевского «Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков» (1904), однако за столетие, прошедшее после его выхода, изучение этих текстов далеко не продвинулось. Освещение данной проблематики ставит задачу сближения раз-

ных научных дисциплин и объединения усилий востоковедов, славистов, специалистов по западноевропейским языкам и культурам.

Кроме переводных произведений, проникавшие с Запада сведения о Востоке становились также достоянием оригинальной литературы. Творчество Симеона Полоцкого, отдавшего дань Востоку упоминавшимся переводами из Петра Альфонса и Винсента из Бове, демонстрирует еще один, к тому же пока не привлекавший внимания исследователей, способ включения восточных сюжетов в контекст русской литературы. Речь идет о творческой переработке новолатинских гомилетических текстов, адаптировавших богатство книжных традиций античности, Востока и средневековой Европы. Как «бесспорный и общепризнанный факт» отмечено «влияние восточной дидактической прозы на средневековую европейскую литературу, одним из путей проникновения которого была Испания» [Куделин 2003, 255].

Книга стихов Симеона Полоцкого «Вертоград многоцветный» (1678—1680) включает сюжеты, несущие представления в том числе о Древнем и мусульманском Востоке. Среди многочисленных персонажей литературного «сада» — царь Нин, мифический основатель Вавилонского царства, и Серамида, «Калифа, Вавилонск царь», знаменитый персидский царь Камбиз (Камвизес), правитель Сесостр (Сесострат), названный в одном случае шахом Персидским, в другом — царем Египта, средневековый таджикско-иранский ученый-энциклопедист, философ, врач и поэт Ибн Сина (Авиценна), «Махмет Оттоман солтан Цариграда», некий безымянный турецкий султан, вавилоняне, отомстившие «римскому воеводе» (за скобками данного раздела намеренно оставлены сюжеты, библейский источник которых очевиден, как, например, широко известные истории о Навуходоносоре, Артаксерксе, Есфири, Амане и др.). Они входят в многожанровый ансамбль «Вертограда», наряду с другими персонажами, принадлежащими разным культурным эпохам и народам, как герои притч и примеров, апологов, легенд и преданий, достопамятных историй, повествований, демонстрирующих эрудицию автора, и в соответствии с общей дидактической установкой книги служат целям назидания и поучения. Одновременно пестрота материала делает произведение увлекательно разнообразным.

Обращаясь к излюбленной проповедниками теме богатства, Симеон рассматривает ее разные аспекты в стихотворениях, объединенных общим названием «Золото», полагая, что не в золоте зло, оно «благо создание», но в отношении к нему человека: стяжание, скупость или безмерная расточительность тяжкими оковами влекут вниз, одержимый золотом не может войти в царство небесное. Обосновывая необходимость спо-

койного отношения к богатству, поэт привлекает еще и медицинский аргумент: «Аще кто болѣзнуи възнеможет спати, / нѣсть требѣ тому злата при себѣ держати» (ст. 1—2). Совет снять с себя способствующие бессоннице золотые перстни и монисто поэт удостоверяет ссылкой на авторитет Авиценны: «Бдѣние бо, а не сон злато содѣвает, / яко же Авиценна врач хитрый вѣщает» (ст. 5—6) [Симеон 1999, 95]. Перед нами одно из первых упоминаний, если не первое вообще, Ибн Сины в русской литературе. Более раннее свидетельство, пришедшее, кстати, с Запада, известно только по московской рукописи 20—30-х гг. XVI в., восходящей к переведенному в Западной Руси польско-латинскому тексту. Этот лицевой календарь, проиллюстрированный копиями бургундских или нидерландских миниатюр конца XV в. и включающий прозаический перевод астролого-медицинских эпиграмм, имевшихся в краковском издании знаменитого часослова «Hortulus animae» (1513), содержит советы, приписываемые Авиценне: «Мистр Авиценна рече» [ОИДР-229; Турилов 1998, 60]. Ученая Европа была давно и хорошо знакома с его естественнонаучным и философским наследием по латинским переводам, и, по видимому, латинская книжная традиция стала источником знаний Симеона об Авиценне.

Один из многочисленных примеров, призванных убедить читателя в пагубности алчного стяжания, содержится в стихотворении «Скупость. 2», рассказывающем о трагическом конце некоего вавилонского царя Калифы. Имея наполненную золотом и серебром башню, Калиф, попав в осаду, пренебрег тем, чтобы нанять воинов, заботясь о сбережении своих сокровищ. После того, как город был завоеван, он был заточен в «столпе»-золотохранилище и лишен всякой еды. Раскаявшийся «скупец», готовый «за един хлеб» отдать лежащие под его ногами несметные богатства, слышит сверху порицающий голос победителя: «Въскую за сие злато полк не стяжал еси? / Убо за скупство твое мзду сию отнеси: / Иди, живи со златом и серебром питайся» (ст. 11—13). Так погиб мучимый голодом несчастный Калиф, обретя среди груды сокровищ золотую могилу [Симеон 2000, 107].

Сюжет заимствован, как и большинство стихотворений «Вертограда», из сборника проповедей «Concionum opus tripartitum» Матфея Фабера. Источником стихотворения послужило, как указал А. Хипписли в комментарии к первому полному научно-критическому изданию «Вертограда», Слово четвертое на 16 неделю по Сошествию Св. Духа, посвященное теме «Avaritiae hidropisis vitanda» (букв.: «Избежание водянки от жадности»), раздел 7: «Turgidus est, nec caelum ingredi potest» («Напыщен [кто] не может войти на небо»). Фабер удостоверяет, как

правило, свои примеры (*exemplum*) ссылками на источники. Историю, рассказанную им для иллюстрации обозначенной темы, он документирует указанием на книгу Армения Хайтона «*De Tartaris*» (1307): «*Refert Haithonus Armenus in hist. Tartarica c. 26. an. Dom. 1258*» [Симеон 2000, 576]. Перерабатывая латинскую прозу в стихи, Симеон и в данном случае, и в дальнейшем последовательно опускал все отсылки. Кроме того, в стихотворении «Скупость. 2» он пожертвовал двумя деталями, быть может, казавшимися избыточными в контексте его стихотворения: упоминанием о том, что башня Калифы была наполнена не только золотом и серебром, но еще и «различными драгоценными камнями» («*turrim habebat refertam auro, argento et variis lapidibus pretiosis*») и что захваченный в плен царь был «заключен в оковы» («*vinculis constrictus*»). Однако к идее наказания за алчность и скупость Симеон добавил мотив раскаяния, придав примеру ярко выраженный христианский смысл («Заклучен убо скупец, прегорко ридаше, / яко сребролюбитель и зол скупец бяше», ст. 17—18), и мораль: не возлагать на золото надежд — «не поможет золото».

Для иллюстрации той же идеи возмездия за жадность и корыстолюбие Симеон приспособил еще один восточный сюжет, который почерпнул из книги саксонского проповедника Меффрета «*Садик Царицы*» («*Hortulus Reginae*», 1443—1447). Меффрет же в свою очередь ссылается на средневекового автора, известного под именем «*Pauper Henricus*» (*Henricus Septimellensis*, автор «Элегии о превратности фортуны», ок. 1193): «*Et hoc tangit Pauper Henricus in illo metro 'Aspice quem Babylon Cupido rotavit in auro'*» [Симеон 1999, 573] («И это упоминает Паупер Хенрик в своем стихотворении: "Глянь, кого Вавилон, когда тот возжелал золота, напоил [этим самым золотом]"»). «Вавилоняне» — герои стихотворения Симеона «Златом напоенный» — жестоко расправились с римским полководцем, воспользовавшись его лакомой страстью к золоту. Они просили Еразия, «воеводу римских полков», не разрушать государство, но войти мирно и в знак триумфа принять «богатства». Тот, соблазнившись легкой и богатой добычей, оставил большое войско и, войдя в город с малым числом воинов, был коварно взят в плен. Схватив Еразия, граждане влили в его уста расплавленное золото со словами: «Пий, золото, окаянне, его же хотяше / во торжество имѣти, плѣнив гнѣздо наше». Возжелавший злата был им же погублен.

Сравнение стихотворной версии с оригиналом обнаруживает, кроме отсутствия отсылки к «Пауперу Хенрику» как автору нравоучительной истории, еще два содержательных отличия. У Меффрета сказано, что в горло Еразия влили не только золото, но и серебро («*aurum & argentum*

feruens in os eius iuderunt»), Симеон намеренно передал двойную синтагму оригинала одним словом, сообразуя образность с заглавием и моралью стихотворения; быть может, упоминание о серебре опущено и под давлением размера. Поэт полностью проигнорировал основную идею Меффрета, приводившего историю Еразия, в соответствии с задачей своей проповеди, как один из примеров превратности судьбы: «...*exemplum ponit de Erasio, quem fortuna in principio in alterum extulerat, sed in fine pessime deiecerat*» («...он приводит пример с Еразием, которого судьба вначале высоко вознесла, но в конце низвергла самым вероломным образом»). Симеон же направил внимание читателя на пагубность обольщения золотом и кратко резюмировал: «И тако конец прият златом напоенны, / иже преострым мечем не бѣ побѣжденны» (ст. 15—16) [Симеон 1999, 97].

Описывая отклонения от нравственной нормы христианского идеала, проповедники находили удобным обращаться к опыту, накопленному на пространствах древних восточных деспотий. Вслед за своим источником Симеон воспроизвел в стихотворении «Жена. 3» ассиро-вавилонское предание о царе Нине и наложнице Семирамиде, узурпировавшей власть. Нин столь страстно влюбился в Семирамиду, что сделался ее рабом, не было вещи, которой он не исполнил бы ради нее. Однажды, когда она изъявила царю свое желание стать лишь на один день царицей, Нин рассмеялся: «Сие ти готово», — и повелел известить мир о том, что «царь хочет жену свою воцарити», назначил день, когда все должны подчиниться Семирамиде, те же, кто ослушается, будут казнены. В условленный день она появилась облаченной в царский наряд и, приняв подобающие царице почести, стала отдавать распоряжения, «яко власть имущая». Наконец, повелела, чтобы связали и обезглавили Нина. И таким образом «подложница», как называет поэт Семирамиду, утвердилась на царском престоле.

Симеон использовал как источник сюжета Фабера, «Слово третье на 15 неделю по Сошествии Св. Духа», посвященное теме «*Quae potissimum vitia iuvenibus vitam abrumpant*» («Какие пороки главным образом обрывают жизнь молодых людей?»), раздел 2: «*Libido*» («Похоть»). А. Хипписли привел соответствующие стихотворным строкам Симеона параллельные чтения из названной проповеди [Симеон 1999, 564]. Сопоставление показывает, что творческая переработка, которой подвергся латинский оригинал, существенно преобразила заимствованный материал. Пересказывая сюжет, поэт заметно распространил текст, расцветив деталями, подчас драматургическими, перевел косвенную речь в прямую. Так, содержание двух повествовательных фраз Фабера «*Nihil erat, quod petere*

ab ipso pellex non auderet. Itaque cum aliquando teneri se alicuius rei magno desiderio diceret, unius diei scilicet imperium ut sibi concedatur, risit Rex et mox edixit statuto die ut omnes reginae obedirent; qui secus faceret, morte plecteretur» («Не было ничего, чего бы не смела просить у него любовница. Поэтому когда как-то она сказала царю, что томима одним великим желанием, а именно, чтобы ей на один день было предоставлено царство, царь рассмеялся и тут же объявил, чтобы в установленный день все подчинились царице; кто ослушается, примет смертную казнь») Симеон развернул в 32 стихотворные строки, в форме диалога Нина и Семирамиды: «Та, видящи плѣненна царя себѣ быти, / рече к нему: О царю, хошу ты просити / О вещь едину, токмо не могу дерзати, / да бы отречением срама не прияти. / Царь рече: О царице любезная зѣло, / ничто ти отреку аз, извѣсти ми смѣло. / Она лстивыя рѣчи нача глаголати, / ласканием царское сердце умягчати: / О, царю прелюбезный, аще мя любиши, / едино прошение да ми исполниши. / Имам злата и сребра излише от тебе, / и самага ты еси мнѣ поручил себе. / Едины токмо вещи лишенна тобою, / но, молю, ты мя тоя сподоби собою. / Желание ми в сердца по вся дни стужает / и возвеселитися, право, мнѣ не дает. / Хотѣние мя томит, да мя ты почтиши, / и поне на один день царство да вручиши, / Да аз изиду явѣ, царски украшенна, / и от всѣх, яко же ты, да буду почтенна. / Велѣния моего вси да послушают, / слово абие дѣлом вси да совершают. / Царь, слышав, размѣся и рече си слово: / О, любезная жено, сие ти готово, / И абие повелѣ миру возвѣстити, / яко царь хочет жену свою воцарити, / И назнаменова день, во нь же быти дѣлу, / тако Семирамиду сотвори веселу. / Приблизившуся тому дни, царь завѣщает, / да всяк Семирамиды гласа послушает, / И аще бы кто дерзнул непослушен быти, / того, яко же врага, смертию казнити» (ст. 3—34). Латинскому глаголу 'occidere' ('убить', 'уничтожить'), передающему намерение наложницы устранить царя, в переложении соответствует стилистически более впечатляющее «обезглавити».

Стихотворение обладает, по сравнению с оригиналом, ярко выраженной эмоциональной окраской. Моральному осуждению здесь подлежит не столько поведение царя, сколько поступок наложницы, в результате чего сюжет переосмысливается и обретает новый контекст. У Фабера история о Нине и Семирамиде — пример, иллюстрирующий губительную силу сладострастия: «Quid perdidit Ninum Regem nisi obscoenus?» («Что же кроме разврата сгубило царя Нина?»), — вопрошает проповедник. У Симеона рассказ превратился в стихотворное высказывание на тему о коварстве злых жен; заключительные строки Фабера «Atque hoc pacto regnum ipsa sibi obtinuit stabilivitque, et ex diurno diuturnum fecit» («И таким образом

сама для себя достигла царства и укрепилась на нем, и сделала из однодневного [правления] продолжительное») он распространил, превратив концовку в инвективу: «Тако зла подложница любовь возмездила, / воцаривша ю царя смертию казнила / И сама на престолѣ царstem утвердися / Коварству злыя жены, читай, дивися / И вѣждь, яко нѣсть злоба под солнцем лютшая, / по свѣдѣтельству мудрых, яко жена злая» (ст. 51—56) [Еремий 1953, 32—33; ПЛДР 1994, 78; Симеон 1999, 28]. В соответствии со значением, какое придал сюжету поэт, стихотворение заняло место в алфавитной композиции «Вертограда» в цикле под названием «Жена», но не в цикле «Похоть» (также имеющемся в книге стихов), что было бы естественно, если бы поэт до конца следовал Фаберу.

В авторской рукописи, где стихи еще не распределены по алфавиту названий⁸², стихотворение о царе Нине образует контекстуальное единство со стихами «Пиянство» и «Бѣгати злых» [Син-659, л. 78—79], восходящими к разным разделам того же самого Слова, где Фабер предается размышлениям о пагубных явлениях, дурно влияющих на жизнь юношей. Если отправной точкой для стихотворения «Жена. 3» послужил, как отмечено, второй раздел проповеди — «Похоть» («Libido»), то оба двустишия «Пиянство» инспирированы изречением Иоанна Златоуста из ее первой части — «Ebrietas» («Опьянение»), а «Бѣгати злых» — из пятой «Prava societas» («Дурное сообщество») [Симеон 1999, 647; 1996, 330]. Таким образом, логика развертывания поэтической мысли следует в первоначальном тексте «Вертограда» за Фабером, и наблюдаемые в автографе идейно-тематические единства, но не всегда очевидные в перестроенной по алфавиту композиции книги, являются воспроизведением *фи-торического контекста* источника.

Подобный пример влияния проповеди Фабера на организацию контекстуальных связей в тексте автографа предоставляют два следующие друг за другом стихотворения: «Начальник» и «Суд», оба восходят к Слову третьему на вторую неделю по Пасхе, где разбираются главнейшие лучшие качества правителей и начальников, — «Principum et magistratum graecipuae virtutes». В стихотворении «Начальник» перечислены качества, соответствующие первым четырем требованиям, предъявляемым проповедником к правителю: «Религия и благочестие»; «Смирение»; «Благоразумие»; «Правосудие». Рассмотрение пятого свойства — «Твердость» — выделено в отдельное стихотворение — «Суд», где восточный экскурс играет, как и в источнике, иллюстративно-аргументационную роль (характерно, что последняя добродетель правителя — «Кротость и

⁸² О соотношении текста «Вертограда» по автографу и парадной рукописи см.: [Саломова 1982, 203—258]

приветливость» — осталась без внимания). Персидский царь Камбиз («Камвисий»; 530—522 гг. до н. э.) казнил судью Сисамна за то, что тот, развращенный «золотыми дарами», вынес несправедливый приговор. Кожей, снятой с его тела, Камбиз покрыл трибунал (полукружную эстраду, на которой заседали должностные лица. — Л. С.) и назначил на «судийское сѣдалище» судьей сына Сисамна — Отана, приказав, чтобы тот, имея перед глазами снятую с отца кожу, научился «по правдѣ судити». У Фабера зверство Камбиза представлено как проявление твердости, мораль же Симеона признает в поступке царя жестокость: «Оле отмщения люта зѣло и страшна правды учения!» [Симеон 2000, 215—216]. Та же история в стихотворном цикле подписей к гравюрам на темы праведного суда («о блажайшем Судии») — «Трон истинны» — дала поэту повод и для прямого назидания: «Но вѣщше грѣха казнен судия, речеши: / Что жь творити? Суд правый весма да почтеша» [Симеон 2000, 447].

Камбиз, вошедший в историю не только завоеванием Египта, но и чудовищными злодеяниями, привлекал внимание проповедников как фигура, способная влиять на аудиторию отталкивающей силой устрашающего примера. К Слову пятому на шестую неделю после Пасхи восходит стихотворение Симеона «Правды безмстие. 4», содержащее еще одну выразительную сценку ужаса. Камбиза, пристрастившегося к вину, один из его ближайших советников Праксасп увещевал, чтобы пил умереннее, ибо «его величеству» не пристало быть пьяным. Царь парировал справедливые слова: скоро Праксасп убедится, что и ум, и руки не отказывают ему, даже когда он пьян. После того Камбиз выпил много вина и приказал виночерпию, сыну упрекнувшего его советника, выйти за порог и встать с поднятой над головой левой рукой. Сам же, натянув лук, выпустил острую стрелу и попал в самое сердце юноши, затем велел вскрыть грудь, изъять торчащее в сердце острие и показать своему «обличителю» со словами: «Вижд, не погрѣшает рука царская, аще чаши истощает». Прямой речью выражено то, что в латинском тексте передано косвенной: «...ac respiciens patrem, an satis certam haberet manum interrogavit» («...и, повернувшись к отцу, спросил, достаточно ли уверенной была его рука»). В последовательный пересказ истории в стихотворном переложении к портрету Праксаспа добавлены определения: «разумный», «верный», дерзнувший увещать царя из «любви» к нему, слова его «праведные» — оценки, углубляющие контраст между разумным советником и безумным тираном. Дидактическое начало усилено экспрессивной формой морального урока: «Оле лютаго правды ненавидѣния, / и безчеловѣчнаго за ту отмщения! / Тиранское убийство пьянству придаласть, / кровь невинну за слово правды излиласть. / Оле злобы пьянства!

того вси гонзайте, / правды слово любите, не месть содѣвайте» (ст. 21—26) [Симеон 2000, 5]. Эти заключительные сентенции направлены на обличение не только жестокого тиранства, но в равной мере и пьянства. Мораль поэта конкретнее, чем мысль Фабера, сформулированная в самой общей форме как тема проповеди: «Mali cur bonos oderint, et cum veritatem» («Почему плохие ненавидят ни хороших, ни правды»), раздел 2: «Veritas quoque odio habetur, et causae huius odii: 1. quia adversatur impiis» («И правда также бывает ненавидимой, а причины этой ненависти: 1. потому что она сопротивляется бессовестным») [Симеон 2000, 558].

Правду не любят, за нее мстят, ее гонят — к этой идее Фабера отсылает название стихотворения «Правды безмѣстие. 4», входящего в одноименный цикл, все четыре стихотворения которого вдохновлены названной проповедью. Во втором из них — «Правды безмѣстие. 2» — противопоставлены мусульманский и христианский миры. Некий монах, исполнившись желанием пострадать за веру, пришел к турецкому султану проповедовать христианство. На вопрос султана, чего у него столь дерзновенно ищет, монах ответил: «Правду ти хощу глаголати, / да возмогу за Христа от тебе страдати». Султан изрек: напрасно желать от них смерти («не имамы о сем тя смерти предати»), надо проповедовать истину у «князей христианских», и тогда от них можно получить то, что монах искал у мусульман.

По сравнению с оригиналом образ безымянного турецкого султана окружен в стихотворении негативными определениями, традиционно применявшимися русскими книжниками к иноверным: «агарянский солтан злочтивый», христианская же вера наделена эпитетом «всеблагочестива», контрастные характеристики объединены рифмой: «И тече к агарянску солтану злочтиву / вѣру проповѣдати всеблагочестиву» [Симеон 2000, 4]. Оперировав такими оценками, поэт стремится с большей наглядностью, чем в оригинале, продемонстрировать читателю противостояние «праведной» и «неправедной» веры. Неприятием мусульманами «правды», равнозначной свету истины, объясняется отказ султана выслушать монаха и предать его мученической смерти во имя Христа, ибо казнь проповедника, которая дала бы миру нового святого, восточный правитель не желал способствовать укреплению, возвышению и прославлению христианства.

Другой турецкий султан — «Махмет Оттоман солтан Цариграда», появляется в стихотворении «Мучителство», контекстуально связанном в авторской рукописи со стихами, в которых и на западном, и на восточном материале приведены примеры губительной силы гнева: все они инспирированы проповедями, трактующими разные аспекты этой темы

(«Съдина от печали», «Мучительство», «Гнѣв. 2» [Син-659, л. 198—198 об.]), два последние восходят к разным разделам одной и той же проповеди Фабера, а именно — к Слову седьмому на неделю 5-ю по Сошествии Св. Духа «De malis effectibus irae» («О дурных последствиях гнева»). Опустив начальную часть, содержащую эксплицитное объяснение замысла проповедника показать на примере Махмета Оттоманского, что гнев действует жестокой несправедливостью, и проиллюстрировать тем самым слова из послания апостола Иакова «*Всякий человек да будет... медлен на гнев. Ибо гнев человека не творит правды Божией*» (Иак 1:19—20), стихотворение «Мучительство» пересказало только приведенную Фабером ужасающую историю.

Когда Махмет Оттоман веселился вместе с тремя отроками в саду Царьграда, то заметил «на древь нѣцѣм» яблоко (заметим, что в источнике названо не яблоко, а «плод кедрового дерева»: «*rotum in arbore cedro*»; реалия, выраженная несколько тяжеловесной для стихотворного размера синтагмой из трех слов, была заменена, в соответствии с одним из значений латинского слова «*rotum*», на «яблоко» — понятие, к тому же более знакомое русскому читателю XVII в.). Вернувшись вскоре и не обнаружив плода, султан пришел в ярость, грозно допытываясь, кто из юношей взял яблоко себе «во снѣдь». И поскольку каждый отрицал, что сорвал плод, султан велел рассечь их «чрева», чтобы узнать, кем было съедено яблоко. Резюмирующая ситуацию обличительная мораль выражена экспрессивным восклицанием: «Оле жестоты! Яблоко оценил есть / паче юнош тѣх, ума ся лишил есть» [Симеон 1999, 386]; в оригинале же заключение звучит скорее как аналитическое рассуждение из трактата: «*Quis hic non videt praecipitantis irae saevitiam pariter et iniustitiam*» («Кто здесь не видит в равной степени жестокость низвергающего гнева и несправедливость») [Симеон 1999, 625]. Пересказывая лаконичную латинскую прозу, Симеон внес оживляющие картину дополнительные краски, выразительные детали: султан выступает с эпитетами «лютый», «вселяютъ яр», он вопрошает «грозно», гнев превратил его в зверя («от гнѣва звѣрь ов») и лишил ума; напротив, благородство невинных жертв подчеркнuto определением — «отроки пречестнаго рода». В такой обработке источника заметно участие поэтично-стихотворного дискурса, более приспособленного для инсценировки сюжета и тем самым для усиления эмоционально-дидактического начала, чем книжная гомилетика Фабера с характерной для нее философской обобщенностью.

Комплекс подобных приемов, связанных с трансформацией дискурса латинской проповеднической прозы при переработке в церковнославянские стихи, демонстрирует также стихотворение «Торжество», имеющее

своим источником Слово восьмое на 12 неделю по Сошествии Св. Духа. Разрабатывая идею переменчивости всего сущего, эта проповедь приводит историю персидского царя Сесострата как подтверждение относительности счастья, и потому название Слова «*Quis sit noster proximus?*» («Кто наш ближний?») и заглавие соответствующего раздела «*Fortunati?*» («Счастливые?») выражены в форме вопроса; *exemplum* (пример) занимает три латинские фразы: «*Qui talem Regi historiam recensuit. Sesostres Rex Persarum a quatuor Regibus a se devictis, dum in rheda traheretur, unum illorum sedulo contemplari rotam vidit. Rogans igitur, quid spectaret: fortunae volubilitatem, audit, quomodo mox elevet, mox deprimat: excelsa humiliet, et humilia extollat. Quo audito et ipse fortunae volubilitatem expendens, noluit deinceps a Regibus trahi*» [Симеон 2000, 601] («Тот царь такую историю рассказал. Сесострат, царь персидский, пока его тащили в повозке четверо побежденных им царей, увидел, что один из них внимательно рассматривал колесо. Спросив же, что созерцает, услышал [в ответ]: изменчивость фортуны, как она скоро возносит и скоро опускает: высокое понижает, а низкое поднимает. Услышав это, он подумал об изменчивости судьбы и тут же расхотел, чтобы его везли цари»).

По сравнению с оригиналом стихотворение Симеона заметно пространнее и ярче. Начальные строки, сохраняя часть лексики источника, служат экспозицией, передающей атмосферу торжества восточного триумфатора, который изображен к тому же впавшим в грех гордыни, что передано соответствующими эпитетами: «возторжественный», «гордостно славен», «напыщен». Минимальная сюжетно-повествовательная единица латинского текста (первая фраза) развернута в сценически зримый образ, придающий рассказу живописность и драматургическую наглядность: «Сесостр шах Перский силно воеваше, / враги же сокрушь, торжество свершаше. / Четыри крали в коней мѣсто бяху, / возторжественный иже с ним влечаху. / Он же, на возѣ сѣдя, веселися, / гордостно славен людем си явися. / Егда же тако напыщен сѣдяше, / един от царей на коло смотряше» (ст. 1—8). Этим строкам (кроме третьего и восьмого стихов) нет соответствия в оригинале. Реплики Сесострата и плененного царя-возницы, переданные в проповеди косвенной речью, преобразованы в стихотворной парафразе в диалогическую форму: «То шах видя, рече: / Что на колеса зриши, человекче? / Он же отвѣща: То мя удивляет, / яко, что горѣ, то низу бывает, / И еже низу, то к верху восходит, / скоро измѣна див ми в умѣ родит» (ст. 9—14). В отличие от Фабера Симеон развил аллегорическую и дидактическую интерпретацию, раскрывшую тайный, сокровенный смысл иносказания в излюбленном в эпоху барокко образе колеса фортуны: «Сразумѣ Сесостр мудро гадание, / взя в ум

щастия непостоянис, / Яко то кого превыспрь возвышает, / в малѣ времени излиха смиряет / И низу сущих возносит высоко, / даже едва их смѣет зрѣти око / Отверже гордость, испряже три крали, / иже в скот мѣсто под ним работали» (ст. 15—22) [Симеон 2000, 245].

Описание ситуации, в которой, по словам Фабера, прозвучало предание о Сесострате, Симеон опустил: «Mauritius Imp. Theodorum Legatum ad Caianum Bulgariae Regem misit, ut pacem ab eo peteret. Qui talem Regi historiam recensuit» [Симеон 2000, 601] («Император Маврикий отправил посла Теодора к болгарскому царю Каяну добиться с ним перемирия. Тот рассказал царю такую историю»). Поэта привлек восточный сюжет сам по себе, поучительный и вместе с тем занимательный, соответствующий одному из основных мотивов барокко — о переменчивости фортуны и суетности земного величия, недаром он обращался к нему неоднократно. В «Вертограде многоцветном» есть еще одно стихотворение на тот же сюжет — «Обличение гордаго мудрое» [Симеон 2000, 412—413], написанное в поэтике вариации, оно соотносится с «Торжеством» на уровне стилистическом и интерпретационном, но его отличает иной стихотворный размер — сапфическая строфа. Кроме того, и в книге проповедей «Обед душевный» Симеон кратко упомянул о царе Сесострате, разъезжавшем на колеснице, запряженной четырьмя царями-пленниками [Симеон 1681, 643]. Сообразуясь с новым контекстом, автор свернул сюжет, устранив образ колеса фортуны. Извлекаемый из ситуации моральный урок — «*Оле гордосту! Оле кичения!*» — акцентирует знаковое значение образа: восточный деспот, как и в стихотворных парафразах «Вертограда», олицетворяет грех гордыни. Этот эксплицитно не выявленный у Фабера мотив объединяет все три текста Симеона о Сесострате.

Переработка Симеоном новолатинских гомилетических текстов в стихи, свободные от связей с литургическим циклом, демонстрирует картину, прямо противоположную тому, что можно наблюдать на примере его поэтического перевода польской парафразы псалма 65-го Яна Кохановского. Работая с текстом ренессансного поэта, Симеон последовательно нивелирует стилистические особенности оригинала, опускает большую часть эпитетов, которым «польский поэт придавал огромное значение в своей парафразе» [Николаев 2004, 10], ориентируя тем самым свой перевод на стилистику церковнославянской псалмической традиции. Напротив, адаптируя тексты барочного проповедника в жанре примера (exemplum), он амплифицирует их и драматизирует, находит яркие краски, оснащает характеристики персонажей дополнительными определениями и эмоциональными оценками. Приемы, которые Симеон

использует при переработке новолатинских проповедей, обусловлены тем, что тексты переводятся из одного жанра в другой, из прозы в поэзию, из литургического контекста в широкое пространство культуры. Таким образом, творческая работа Симеона как культуртрегера, автора поэтических переводов и переложений, свидетельствует о широком диапазоне используемых им риторических средств, варьирующихся в зависимости от поставленной им перед собой задачи.

Значительный пласт восточнославянских текстов XVII в., связанных с прямым обращением к новолатинской литературе, вносит серьезные коррективы в традиционный взгляд на польское посредничество при передаче на Русь западноевропейского культурного наследия. Симеон, самый заметный в России XVII в. представитель латино-польского типа образованности, культивировавшейся в Киево-Могилянской коллегии, воспользовался при создании «Вертограда» почти исключительно новолатинской традицией. Полученное им образование открывало мир культуры и литературы на общеевропейском ученом языке, однако, работая в Москве, он не воспроизводил тип и модели польской или украинско-белорусской культуры, но сам создавал новую культурную среду и был одним из ее деятельных творцов, черпая материал для строительства непосредственно из разных центров европейской культуры.

Поэт извлекал свои истории из историй, из инвентарей культурного опыта, каковыми являются, например, труды античных и средневековых историографов, разнообразные компендиумы и «суммы» типа *Loci communes*, сборники легенд и собрания проповедей. За Симеоном стоят Фабер и Меффрет, а за ними — богатая литературная традиция, просматриваемая на глубину веков от Древней Греции и Древнего Рима до ренессансной Италии. В пределах рассмотренных сюжетов — это «отец истории» Геродот, Сенека, Валерий Максим, имевший в свою очередь своим главным источником Цицерона и Ливия, итальянский гуманист Марк Антонио Сабеллико и такие полузабытые в истории культуры имена, как «Pauper Henricus», «Campofulgus Joannes Baptista», «Haithonus Armenus», «Michael de Palatio».

Восточные сюжеты, притчи, предания, легенды, переработанные античными авторами и усвоенные писателями Средневековья и Ренессанса, прошли через несколько культурных этапов и, появившись в новолатинских и русских текстах XVII в., сами по себе могут служить свидетельством западно-восточного синтеза. Культурным контекстом для их усвоения в России раннего Нового времени явилось барокко, в своем стремлении к всеохватности и универсализму подчинившее дидактическим целям в том числе и восточные сюжеты во имя утверждения нравственных ценностей христианства.

Колесо жизни: барочный медиевизм Евфимия Чудовского

Поэтическое творчество такого незаурядного деятеля, каким был Евфимий Чудовский (умер 28 апреля 1705 г.)⁸³, один из крупнейших представителей общественной мысли, духовной и культурной жизни России раннего Нового времени, лидер московских грекофилов-ортодоксов, неутомимый переводчик византийской патристики, темпераментный полемист, характеризует его с новой и, казалось бы, неожиданной стороны.

Идейную основу его многосторонней деятельности составила острая идеологическая борьба за перспективный путь развития культуры, перед выбором которого стояла Россия накануне реформ Петра I. Евфимий оказался в самом центре интеллектуального и литературного движения. Такая позиция была обусловлена не только его активностью, но и тем, что он выступал против всех отклонений от православия греческого образца⁸⁴.

Сохранившаяся в автографе Евфимия подборка стихов в составе рукописного сборника № 369 из Синодального собрания ГИМ (Москва) свидетельствует о том, что он принимал также участие в общем литературном деле — создании национальной книжной поэзии. Стихотворный текст, составляющий 546 строк, занимает листы 1—8 об. Этой тетрадью поэтическое творчество Евфимия представлено фактически полностью (за исключением некоторых переводных текстов). Запись дает представление о составительской работе Евфимия, о редактуре им собственного текста и стилистических поисках выразительного слова, о свойственной ему манере возвращаться вновь и вновь к высказанной мысли, предлагая разные варианты формулировок (публикацию см. в «Приложении 6»).

Как поэт Евфимий оставался вне поля зрения исследователей, хотя первые упоминания о том, что он не чуждался стихотворства, появились еще в середине XIX в. (см.: [Горский, Невоструев 1859, 493—495, 498, 596]). Из работы в работу «кочует» лишь акростих с именем автора «Евфимиос» (опубликован [Там же, 493]), а также стихотворение об Андреевском монастыре, принадлежность которого Евфимию точно не установлена.

⁸³ Сведения о жизни и творчестве Евфимия, извлеченные из опубликованных материалов, наиболее полно собраны и систематизированы в работе [Флоровский 1949, 100—152]; см. также новейшие исследования: [Исаченко-Лисовая 1992, 287—296; Шевченко 1995, 3—23; Страхова 1998].

⁸⁴ См. также раздел «Культура перед выбором пути».

Евфимий-поэт принадлежал поколению силлабиков, шедшему вслед за Епифанием Славинским и Симеоном Полоцким. Он слагал стихи в 1670—1680-е гг., когда в поэзии о себе заявили Сильвестр Медведев, Карион Истомина, Мардарий Хоников, бывшие его сослуживцами по Печатному двору. Начавшееся в 1676 г. знакомство с Карионом Истоминным укрепилось, когда Евфимий стал деятельным исполнителем поручений патриарха Иоакима, у которого Карион состоял личным секретарем.

Из стихов, находящихся в упомянутой тетради, точной датировке поддается трехстишие по случаю назначения чудовского архимандрита Павла митрополитом Сибирским и Тобольским, написанное в 1678 г. вблизи даты, когда Павел был хиротонисан (21 июля 1678 г. [Строев 1877, стб. 317]): «Сибирский и Тобольский митрополит Павел / на архиерейство ся в днешний день произвел, / архиерей в июль мѣсяце ся возвел» [Син-369, л. 8]. Как сообщает Карион Истомина, Павел «поживе во архиерействѣ» 14 лет [Чуд-300, л. 277 об.]⁸⁵.

Первые опыты Евфимия в силлабике относятся, по-видимому, к середине 1670-х гг. В бумагах Кариона Истомина сохранился текст Слова на смерть митрополита Сарского и Подонского Павла (ум. 9 сентября 1675 г.) [Чуд-301, л. 80—91]⁸⁶, автором которого является Симеон Полоцкий⁸⁷. Павел (мирское имя Петр), митрополит Сарский, Подонский и

⁸⁵ В записи Кариона Истомина сказано, что Павел был поставлен митрополитом в Сибирскую епархию 20 июля 1678 г. Датой кончины Павла, митрополита Сибирского и Тобольского, П. Строев называет 4 февраля 1692 г. Из той же записи в рукописи Кариона следует, что Павел умер 2 января 1692 г. (указание здесь на 31 = 1702 г. является явной опiskeй), «ѣдучи убо из града Тоболска к Москвѣ на дороге в своей епархии в деревни Чикманѣ», 4 февраля тело его привезли в Москву, где «погребальное пение» совершил над ним патриарх Адриан, затем тело отвезли в Спасский монастырь в Суздале и похоронили 20 февраля [Чуд-300, л. 277 об.; Браиловский 1902, 134]. Павел прожил 57 лет, в 25 лет постригся в Спасо-Евфимиевском монастыре в Суздале, 18 лет состоял архимандритом в Николаевском монастыре на Шаркме (1658—1661), затем в Горницком Успенском в Переяславле Залесском (1662—1663), в суздальском Спасо-Евфимиевом (1663—1671), в московском Симоновом (1671—1674) и Чудовом (1674—1678) монастырях; см. также: [Чуд-300, л. 277 об.; Строев 1877, 682, 697, 665, 151, 164].

⁸⁶ Существующее в ряде работ мнение, что текст надгробного Слова Павлу переписан Карионом Истоминным (см., например: [Козловский 1906, 21; Агаркова 1967, 108]), ошибочно. В той же рукописи в автографе Евфимия имеется сочинение «О дни святых Пасхи» [Чуд-301, л. 106 об. — 116 об.].

⁸⁷ Это «Слово по преставлении... господина кир Павла, митрополита Сарского и Подонского», написанное 10 ноября 1675 г. («scripsi 1675 novemb. 10»).

Козельский (ум. 7 сентября 1675 г.), — иерарх русской церкви, первый среди митрополитов, трижды был местоблюстителем патриаршего престола в период между выборами нового патриарха (см.: [Белокуров 1886, 593—619]). Он являлся активным сторонником реформ Никона, сотрудничал как с грекофилами-ортодоксами, так и с латинофилами и был последовательным и жестоким гонителем старообрядцев. Образованный, покровительствующий учено-церковным занятиям и просвещению, митрополит Павел пользовался почтительным уважением московской гуманитарной элиты. Дом его в Крутицком подворье, известном своей богатой библиотекой и прекрасным голландским садом, Симеон называл «училищем мудрости», здесь собирались ученые монахи и велись богословско-философские дискуссии. Как знаток греческого языка Павел курировал по поручению собора 1674 г. работу комиссии, возглавляемой Епифанием Славинецким, по переводу Библии с греческого языка на славянский.

На том же листе рукописи, где заканчивается текст Слова Симеона на кончину незаурядного иерарха церкви, находится также посвященная ему стихотворная эпитафия (написана неустановленным писцом) [Чуд-301, л. 91], авторство которой приписывается то Евфимию, то Епифанию Славинецкому⁸⁸. Разрешить вопрос помогает, как кажется, следующая факт. Из 14 строк эпитафии четыре (1, 2-я и 5-я, 6-я: «Отец сирот, вдовиц же и нищих питатель / мудролюбцев церковных и странных приятель / Павел митрополит здѣ своя вложи кости / душу же преотложи в вѣчныя радости») близки к одному из пяти вариантов эпитафии Павлу, принадлежащих перу Симеона Полоцкого: «Здѣ лежит сирих отець и нищих питатель, / странных, книжных, церковных в дом свой

сохранилось также в автографе в промежуточной редакции книги проповедей «Вечеря душевная» [Син-657, л. 632—639], в ее издании, вышедшем в Верхней типографии в 1683 г.; «Слово» утратило приуроченность к конкретному имени и случаю и превратилось в самое общее «Слово на погребение архиерея» [Симеон 1683, л. 171 второй пагинации и сл.].

Павлу, митрополиту Сарскому и Подонскому, Симеон посвятил ранее стихотворение «Павлу, в мире бывшу митрополиту...» (из рукописи F.XVII.83 вошло в «Рифмологийон» [Син-287, л. 343—343 об.]). Указанная по К. В. Харламовичу рукопись F.XVII.161 [Поляков 1993, 340] имеет в настоящее время шифр F.XVII.83.

⁸⁸ Традиция считать Епифания Славинецкого автором эпитафии идет от митрополита Евгения [Евгений (Болховитинов) 1827, 177], см. также: [Прогасева 1973, 84]. В рукописи первой четверти XVIII в. [Арх-100, л. 123—123 об.] эпитафия приводится с пометой «Творение отца Евфимия».

призыватель. / Здѣ Павел митрополит положил си кости / Ты, Христе, всели душу в вѣчныя радости» [Син-659, л. 280 об.; Симеон 1996, 6]. Сопоставление текстов делает факт литературного заимствования очевидным. Эпитафии были сложены Симеоном, по всей вероятности, тогда же, когда и Слово на смерть Павла (10 ноября 1675 г. [Син-657, л. 632]). Епифаний Славинецкий умер спустя 9 дней. Отмеченный ранее интерес Евфимия к надгробному слову Павлу и прямое соседство этого сочинения с эпитафией, носящей следы заимствования у Симеона, позволяют считать, что автором четырнадцатистрочной эпитафии является именно Евфимий, а не Епифаний Славинецкий. Перед нами, таким образом, еще один факт литературных контактов Евфимия с текстом Симеона Полоцкого. Заметим попутно, что имеющееся в той же стихотворной тетради «Подписание на колокол» Симонова монастыря Евфимий переписал у Симеона Полоцкого [Син-369, л. 7]⁸⁹.

Отталкиваясь от симеоновской эпитафии, Евфимий написал надгробные стихи митрополиту Павлу и перевел их на греческий язык⁹⁰. Параллельно на греческом и славянском языках сложены и его стихи на смерть Епифания Славинецкого⁹¹.

Среда любителей поэзии, составлявших окружение Евфимия, в определенной мере обусловила его увлечение вошедшим в моду видом творчества. Но, в отличие от Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева и Кариона Истомина, последовательно сменявших друг друга в роли придворных поэтов, Евфимий такого положения не занимал. Если его учитель Епифаний Славинецкий и Симеон Полоцкий получали от царя щедрые гонорары за литературные труды, то Евфимий имел только «государское жалование от выходов» и не составил себе состояния. В духов-

⁸⁹ Стихотворение «Подписание на колокол» входит в состав «Вертограда многоцветного» Симеона Полоцкого, см.: [Симеон 2000, 524].

⁹⁰ См. также списки конца XVII в. с параллельным текстом эпитафии на греческом и славянском языках [Син-716, л. 86 об. —87; Син-483, л. 853]; эпитафия опубликована [Поляков 1993, 348].

⁹¹ Славянские тексты эпитахий митрополиту Павлу и Епифанию Славинецкому опубликованы [ПЛАДР 1994, 213—214]. Фотографии греческого и славянского текста названных эпитахий в автографе Евфимия приведены в заметке [Лабынцев 1992, 103—106] (здесь, однако, неверно указан шифр рукописи и не вполне точно фолиация: [Син-260, л. 86—87] вместо [Син-716, л. 86 об. —87]). Впервые эти эпитафии Евфимия в данной рукописи отмечены [Горский, Невоструев 1862, 250].

Об Евфимии как ученике Епифания Славинецкого и переписчике греческих рукописей см.: [Фонкич 1994, 25—28, 45—48].

ном завещании он писал, что у него нет «какова великаго имения и богатства от злата и сребра или иных вещей, кроме книг греколатинских, их же большая часть и то от стяжания игумена Сергия Печатнаго двора⁹² прешедшим ко мне. И что у меня было по се время всяких книг, и купленных, и денег и иных вещей, и то все роздано, куда что пристойно дати, сам своими руками изнузив. А посуды серебряны у меня нет ничево, токмо осталось самое малѣйшее число денег на погребение и на сорокост и на помяновение» (писцовый список [Пог-1963, л. 175—176]).

Евфимий не ставил перед своей музой тех высоких государственно-политических, панегирических и просветительских задач, какие отличают творчество Симеона, Сильвестра и Кариона. Стихи он писал в азарте полемической борьбы⁹³, а также «душевныя ради себѣ ползы и келейныя ради забавы, а не ради иныя каковы вины», как он выразился относительно своей работы над переводами с греческого языка [Син-124, л. 4]. У Евфимия нет больших жанров — таких, как поэма или стихотворные книги, его виршевой опыт ограничен формами из разряда стихотворных мелочей, определяемых в риториках как «сильвы». Поэзия его носит более частный характер. Импульсами для нее служили как традиционные темы средневековой христианской литературы, одновременно присущие и барокко (*memento mori*, *vanitas*), так и непосредственные впечатления от событий, свидетелем которых был Евфимий. Но даже в таких пределах поэзия его сопоставима с поэтическим творчеством Симеона, Сильвестра и Кариона. У всех этих писателей наблюдается ряд сходных мировоззренческих, тематических, жанровых и стилистических признаков.

Лирику Евфимия окрашивают по преимуществу яркие медитативные и дидактические тенденции. В его стихах, как и в поэзии его русских

⁹² Так, на верхней крышке переплета рукописи Четвероевангелия с Апостолом [Син/греч. 473] — наклейка с записью Евфимия Чудовского 1698 г.: «Книга сия игумена Сергия, что был приказной на Печатном дворѣ и представился в сѣ (206)-м году феуруариа в кв (22) день. Отдати в Патриаршу ризничую казну». Упомянутый «игумен Сергий Печатнаго двора» был игуменом Пустыньского Молченского монастыря (1666—1669), где позднее подвизались Сильвестр Медведев и Карион Истомино; с 1669 г. работал справщиком на Печатном дворе, в 1674 г. входил вместе с Евфимием в созданную царским указом под руководством Елифания Славинецкого комиссию по переводу Библии, с 1687 г. — «смотритель» (начальник) Печатнаго двора, умер 22 февраля 1698 г., а его место был назначен Карион Истомино [Браиловский 1902, 136].

⁹³ Об эпиграммах Евфимия на книгу проповедей Симеона Полоцкого «Обед ушвенный» см. в разделе «Культура перед выбором пути».

современников и западноевропейских лириков барокко, разрабатываются традиционные темы: жизнь человека отдана во власть скоротечности и непостоянства, в изменчивом мире шатко, неустойчиво его положение. Вместе с сеговованиями на эфемерность земного существования в стихи входит мотив *memento mori* и сопутствующий ему символ — «орологий» (часы).

Время у Евфимия, как и у других русских силлабиков, — бич, равно грозный для нищего и богатого, для «селянина» и венценосца:

Аще и славы вѣнцем кто облагается,
но жизни время тому не прилагается
[Син-369, л. 4]⁹⁴.

Желанию человека продлить наслаждение земным бытием противостоит стремительный бег времени, в котором улетучивается жизнь:

Утро от утра жити человек желает,
что велико; яко день един получает (л. 5).
Жизнь вскорѣ преходит, дни и лѣта плынут,
и тако не на мнозѣ купно вся преминут (л. 5).

Понятие о скоротечности времени Евфимий неустанно варьирует:

День бо дни и час часу слѣдующе текут
и чловѣки к предѣлу смерти присно влекут (л. 4).

Изменчивость времени такова, что нельзя и составить идею относительно того, что такое настоящее:

И тако преходит день день, и лѣта плынут,
не осмотришися ли; вся купно преминут (л. 4 об.).

У Симеона Полоцкого то же представление об истекающих моментах бытия воплотилось в образе крылатого времени: «Летит время си часами / во дни, в нощи, як крилами» [Симеон 1996, 188].

Передавая трагическое ощущение безвозвратно уходящего времени, Евфимий вводит характерный для изобразительного искусства и поэзии барокко символ — часы, неумолимо отсчитывающие время человеческой жизни. В поэтическом сознании автора образ этот становится источни-

⁹⁴ В дальнейшем текст по этой рукописи цитируется с указанием листов в скобках.

ком мудрости более глубокой, чем даже теология. Время — воистину подлинный «бог барокко»⁹⁵. Евфимий пишет:

Зри, человекче, на сей орологий,
умудришися паче теологии,
Како часами жизнь опредѣляет,
месяцы днями время скончевает,
Дни и лѣта скоро мимо текут,
юна отрока ко старости влекут.
В старости дряхлость и расслабление,
всея крѣпости и сил лишение.
Посем лютая зла смерть восхищает
и, яко траву, косою ссѣкает,
Богатство, славу прах быти вмѣняет,
злато и сребро калу предавает... (л. 7).

Мотив варьируется, и в другом стихотворении «орологий» — орудие в руках смерти:

Орологий наш уже к концу добѣгает,
имже смерть повсегда жизнь нашу измѣряет (л. 5 об.).

О неустанном, безостановочном ходе часов писал и Карион Истомина:

Во дни, в нощи часы ходят,
свое время в коло водят
[Чуд-302, л. 18 об.].

Истечение времени поэты изображали, показывая его разрушительную силу, под воздействием которой юность сменяется старостью, жизнь — смертью, богатство истлевает, а слава превращается в прах. Евфимий варьирует мотив:

Имѣя ум и разум егда ми бысть сила,
но вся тая купно смерть страшная скосила (л. 4 об.).

Пластическое описание смерти в стихах Евфимия напоминает традиционные изображения ее в средневековой иконографии и литературе: смерть персонифицирована, «злая», «страшная», «лютая» она предстает со своими постоянными атрибутами — косою или серпом, и никого не щадя, сечет всех без разбора; жертвы ее падают, «яко злак», «яко трава»:

⁹⁵ Метафорическое выражение Ф. Штриха (цит. по: [Маркевич 1972, 231]).

Смерть послѣднего часа всегда ожидает,
яко траву, человекча вскорѣ посѣкает,
Царя и князя острою косою,
богата и нища, яко злак с росою.
Лишает славы, богатства хищает,
вся сокровища в блато превращает (л. 5).

Мысль об уравнивающей всех смерти Евфимий разрабатывает в нескольких стихотворениях: «Вся равно восприемлет земная долина», «Смерть вся равно хищает, ничто имущая», «Вся смерть косою лють посѣкает». Множество параллелей к этим стихам можно привести из поэзии Симена Полоцкого, Кариона Истомина, а также — анонимных авторов. Одно из стихотворений Симеон так и назвал — «Смерть равнит» [Симеон 2000, 149—150].

Смерть — граница существования человека, точка, в которой сопряжены его прошлый жизненный опыт и будущее; с двумя крайними возможностями — вечным блаженством или вечными муками. Будущее, обретаемое человеком, зависит от его земного бытия. И Евфимий классифицирует в стихах жизненные ценности именно с точки зрения открываемых ими перспектив. В серии двустихных афоризмов, построенных на антитезе, он высказывает излюбленную идею — вечную христианскую истину:

Мало есть веселие и скоро утечет,
но вѣчно мучение за собою влечет (л. 4 об.).

Мысль об относительности, иллюзорности благополучия человека поэт заостряет в антитезе, противопоставляя настоящее будущему:

Аще нынѣ кто-либо еси и преславлен,
но егда ты примет гроб, будеши безславен (л. 6 об.).

О живом интересе Евфимия к теме призрачности бытия человека свидетельствует и перевод им стихотворения Григория Назианзина (ум. 389 г.) «Святаго Григория Теолога о житии человекчестем: fol.: 155». Жизнь уподобляется в нем вращающемуся колесу, символизирующему переменчивость судьбы и мимолетность дней, — «малое сие и много-вращное житие».

Колесо нѣкое есть нестойательно унзенное
малое сие и многовращное житие,
Горѣ движится и привлекается долѣ,
не стоит бо, аще и мнится утвердиться.

Бѣгающе держится и пребывающе отбѣгает,
скачет же много и еже бѣжати не имать,
Влечет и низвлагит движением стояние,
яко ничто же быти житие прописующе
Токмо дым или сон или цвѣт травы (л. 8 об.).

То же стихотворение, но в другом переводе, отличающемся большей прозрачностью языка, известно также в списке-автографе Евфимия, где тексту сопутствует помета: «Spisano u starca Serhia sprawszika» («Списано у старца Сергия справщика») ⁹⁶:

Коло есть нѣкое непостоянное водружено
малое сие и многообразное житие.
Горѣ воздвизает и долу приторгает,
не стоит бо, аще и мнится водружаться.
Бѣгая, держится, и стоя, вертится,
скачет же много и убѣжати не может.
Влечет, низвлекает движением стояние,
яко ничто же быти жития описание,
Развѣ дым или сон, или цвѣт травы
[Син-776, л. 1].

А. И. Соболевский отметил, что стихотворение представляет собой перевод из Григория Назианзина [Соболевский 1903, 297]. Греческий текст находится в первой книге песен византийского поэта «Теология» (Carminum liber I. Theologica), в ее втором разделе: «Стихотворения моральные» (Sectio II. Poemata moralia, № 18—19) ⁹⁷.

Евфимий ценил лирику Григория Назианзина. В той же подборке есть переведенное им стихотворение «Того же на получение и мудрость: fol.: 156» о златолюбце, предпочитающем «каплю» благополучия бездне премудрости, и философе («любомудром»), для которого «капля мудрости» больше, чем все блага. Оригинал — греческий текст Григория Назианзина «Εἰς τὴν καὶ φρόνησιν» (Carminum liber I, Sectio 2, № 39 «De fortuna et providentia»).

А. В. Горский и К. И. Невоструев полагали, что при переводе сочинений Григория Назианзина Евфимий работал «по печатному изда-

⁹⁶ Краткое описание рукописи см.: [Горский, Невоструев 1917, 489—490]. О «Сергии справщике» см. прим. 92. Следовательно, стихотворение было переписано Евфимием по крайней мере еще до февраля 1698 г. и вошло в обращение.

⁹⁷ Опубликовано [PG XXXVII, 787—788]. Греческий текст (под № 18) озаглавлен «Περὶ τῆς αὐτῆς» («То же»), т. е. «Εἰς βίον». Латинский текст под заглавием «De vita humana» (под № 19).

нию... Биллиеву», вышедшему в Кельне в 1690 г. [Горский, Невоструев 1859, 111]; имеется в виду издание «Sancti Patris Nostri Gregorii Nazianzeni Theologi opera» (Coloniae, 1690). С текстом второго тома этого билингвального (на греческом и латинском языках) издания Жака Билли (Jacques de Billy, ум. 1586) соотносится последовательность расположения переведенных Евфимием стихотворений Григория Назианзина («О житии человечеством», «Того же на получение и мудрость») и указанная им фолиация «fol. 155» ⁹⁸ и «fol. 156» ⁹⁹.

Десятилетие спустя оба стихотворения привлекли внимание Федора Поликарпова, и он включил их в свой «Букварь» (1701), поместив в разделе «Святаго Григория Богослова Назианзина стихи нравоучительнии по алфавиту, с греческих новопреведени» ¹⁰⁰; в подписи под гравюрой с изображением византийского отца церкви отмечается как достоинство его поэзии ее универсальная мораль: «В словесѣх мудрѣ стихи даде знати, / да юн и старый тщись в тѣх пребывати». Стихотворение о колесе жизни озаглавлено у Ф. Поликарпова «О мирѣ и житии»:

Коло нѣкое непостояннѣ водружено
Малое сие и многовращное житие,
Выспрь движится и вратится низу,
Не стоит бо, аще и мнится быти водружено,
Бѣжа держится и пребывая отбѣгает,
Скачет же много и бѣжати не может,
Влагит, привлекает движением стояние,
Яко ничто быти жизнь описую,
Развѣ дым или сон, или цвѣт травнѣй ¹⁰¹
[Поликарпов 1701, л. 69 об. —70].

Второе стихотворение, переведенное Евфимием из Григория Назианзина, имеет в переводе Ф. Поликарпова более прозрачное по смыслу заглавие: «Тогожде святаго Григория о счастии и разумѣ» [Там же, л. 79 об.].

⁹⁸ Текст стихотворения «Εἰς βίον» в издании Ж. Билли переходит со 155 страницы на 156.

⁹⁹ Данную по Ж. Билли фолиацию отражает и издание Миня [PG XXXVII, 787—788, 967—968]. Именно в такой же последовательности и на тех же листах данные стихи расположены, как указывает О. Б. Страхова, и в парижских изданиях 1609—1611, 1630 гг. [Страхова 1993, 154; Шевченко 1995, 14, прим. 25].

¹⁰⁰ Все тексты в данном разделе приведены с параллельным переводом в чередовании строк на греческом, славянском и латинском языках.

¹⁰¹ По замечанию А. И. Соболевского, «перевод сделан едва ли не Ф. Поликарповым» [Соболевский 1903, 297].

Выученик типографской школы иеромонаха Тимофея, затем московской Славяно-греко-латинской академии, где его наставниками были братья Лихуды, ориентировавшийся так же, как и они, на православную византийскую систему ценностей, Ф. Поликарпов был восторженным почитателем выдающегося византийца и ставил его выше римских поэтов: «Здѣ осяжете¹⁰² стихи не Овидиевы, ниже Виргилиевы, но крайнѣйшаго ума богословии Григория не точию града Назианза, но всемирна свѣтилника мудростихотворный плод, его же и един стих проюдолит каменообразное сердце чловѣку умословесну» [Поликарпов 1701, л. 5]. Предпочтение великим поэтам Древнего Рима творчества Григория Назианзина могло казаться в начале XVIII в. представителям новой европейски ориентированной культуры анахронизмом, однако, у Евфимия Чудовского взгляды Ф. Поликарпова, несомненно, нашли бы полное понимание.

В рукописи Син-48 находится выполненный Евфимием подстрочный перевод еще одного стихотворения («песни») византийского поэта¹⁰³. Перед нами исключительной важности литературный факт, свидетельствующий, что питательной средой барочных тем и настроений творчества Евфимия служила средневековая лирика одного из авторитетнейших отцов церкви. В русской поэзии XVII в. наблюдается, таким образом, явление, свойственное и западноевропейскому барокко, также не утратившему связи с литературой и поэтикой Средневековья.

Переводы с греческого языка Евфимием Чудовским стихотворений Григория Назианзина — часть его обширного труда по созданию корпуса сочинений византийских отцов церкви в переводе на церковнославянский. В описании оставшейся от него библиотеки отмечены правленные им рукописи с текстами Григория Назианзина (см.: [Викторов 1863, 52])¹⁰⁴. Работа над их переводами привела Евфимия к творчеству византийского придворного поэта первой половины XIV в. — Мануила Фила, который, как установил И. И. Шевченко, привлек внимание нашего книжника не своей окказиональной поэзией, насчитывающей тридцать тысяч стихотворных строк, а эпиграммами на шестнадцать слов Григория Назианзина, включенных в комментарий на эти слова Никиты Ираклийского, писателя конца XI — начала XII вв. Евфимий перевел поздневизантийские стихотворения, посвященные Григорию Назианзи-

¹⁰² *Осязати* — прикасаться.

¹⁰³ Текст (автограф) написан на листе, подклеенном к л. 236; ему предшествует указание на источник: «Наз(ианзин) Carmin. 205: С».

¹⁰⁴ В рукописи, содержащей стихотворную тетрадь Евфимия, читается также фрагмент из Жития Григория Богослова [Син-369, л. 19—23 об.].

ну [Шевченко 1995, 3—23]. Этот перевод под заглавием «Стихи Филиевы на словеса во святых отца нашего Григория Богослова» вместе с переписанным греческим текстом эпиграмм Мануила Фила сохранились в рукописи-автографе Евфимия [БАН-16.14.24, л. 247—254 об.].

Медитация Григория Назианзина «О житии человеческом» завершается изысканным литературным образом, изобретенным еще античными поэтами и подхваченным лириками барокко: жизнь — «токмо дым, или сон, или цвѣт травы». Евфимий перевел и сопутствующую стихотворению Григория Назианзина «Εἰς βίον» в издании Ж. Билли резюмирующую сентенцию: «Vita haec trocho similis» («Житие сие колесу подобно» [Син-369, л. 8 об.]). Этот образ издавна известен на Руси, он встречается уже в «Изборнике» князя Святослава 1076 г.: «Ненавиди настоящя сея жизни, видиши бо ю, акы коло валящяся» (цит. по: [Словарь РЯ, 1980, 242]). Образ колеса стал символом превратности судьбы и коловратности жизни, социальной и имущественной неустойчивости, это — «счастное колесо, еже латины нарицают фатун и фуртуною», как сказано в Азбуковнике XVII в. (цит. по: [Словарь РЯ 1980, 237]).

Универсальный топос Симеон Полоцкий приспособил ранее в одном из стихотворений «Вертограда многоцветного» в целях морализации на тему *memento mori*, он напоминает, что «коло щастия» имеет не только земное, но и небесное измерение. Праведники, терпящие «днесь» скорби, беды, гонения, и грешники, наслаждающиеся богатствами, почестями и веселием, в определенный момент поменяются местами:

...Но елма время сие мира отщетится,
тогда коло щастия онѣх превратится,
Ибо грѣшником скорби, печали и муки
будут, елма приидут во демоски руки.
Праведником же слава, честь и веселие
в небесной будет странѣ со миром велие
(«Скорбь и благоденствие» [Симеон 2000, 105]).

Художественный образ колеса жизни как нельзя более точно соответствовал миросозерцанию русских людей «бунташного века». Карион Истомин записывает сентенцию: «Житие мира сего, аки колесо» [Чуд-302, л. 40 об.], извлекает из нее поучительный смысл: «Яко колесо житие вертится / и свергает вниз, кто грѣхов держится» («Стихи на Успение Богородицы» [В-5715, л. 22]). Составитель литературного сборника конца XVII в. включает в него цитату из «Гласа последнего» Симеона Полоцкого: «Ничто не вращю в мирѣ пребывает, / непостоянства коло вся вращает» [Щук-1173, л. 47 об.; ср.: Син-287, л. 528]. В анонимной поэме, написан-

ной под впечатлением дворцового переворота 1689 г., падение царевны Софьи и возвышение политики Петра обобщено в образе «колеса света»: «К тому присмотрися / Всяк и вразумися, / Что и в наша лѣта / Коло сего свѣта / Показа» (цит. по: [Панченко 1975, 88]). Примечателен и другой морализирующий пример из упражнений в школе Димитрия Ростовского: «Поминая св. Георгия на колесе, разсуди, что мир подобен колесу Иксиона» (цит. по: [Шляпкин 1891, 335]). Уравниваются в духе барокко два контрастных примера, выражающие концепт *миф / жизнь / колесо*: великомученик Георгий Победоносец (погиб в 303/304 г.), открыто проповедовавший христианскую веру и подвергшийся за это истязаниям на колесе, и герой греческого мифа царь Иксион, наказанный за свое вероломство тем, что был прикован к вечно вращающемуся огненному колесу. Миф о колесе Иксиона в истории западноевропейской культуры оказался притягателен почти исключительно для мастеров эпохи барокко: к нему обращались художники Тициан, Г. Рени, П. Рубенс, К. Рибера, авторы опер Дж. Б. Альвери, Н. А. Штрунк, И. А. Хассе [Мифы 1980, 504].

В стихотворной форме Евфимий выражал занимавшие его темы и идеи, находя им созвучие у византийских авторов, над переводом которых он работал не покладая рук: «Колика убо лѣта над преведением сих святых книг изнурена и колики труды и поты кровавыя излишася над сих трудом в самом преведении и исправлении и двогубом, а иных и трегубом преписании и потом паки в прочитании и приправлении» (цит. по: [Син-346, л. 9 об.])¹⁰⁵.

Евфимий пишет о «богатстве и убожестве» (бедности), о «нищелюбии и благотворении», о «милости» и о милостыни, о смерти и Страшном Суде¹⁰⁶. Он классифицирует в стихах жизненные ценности с точки зрения открываемых ими перспектив. Преходящим «яко сень» «сладостям» жизни противопоставляются традиционные христианские идеалы. Читателю даются наставления, которые, при всей их простоте, организуют мир человека в том же направлении, что и дидактическая поэзия Симеона Полоцкого в «Вертограде многоцветном», и стихи Кариона Истомина. Обличаются честолюбие, тщеславие, стяжательство:

Удобнѣ презрѣти многим имѣние,
нежели мира сего чести любление.
Яко привлекаит в любовь сребро же и злато,
паче грузит в погибель тщеславия блато (л. 5).

¹⁰⁵ Послание Евфимия Чудовского патриарху Иоакиму опубликовано [Панич 2004, 316—324].

¹⁰⁶ См., например, сборник сочинений и переводов Евфимия [Син-716].

За грех почитается не только стремление к богатству, но также изобилие стола и роскошь постели:

Чловѣче, не пребывай в пици многосладцѣй,
ни преупокойся на постели мягцѣй... (л. 8).

Поэт осуждает не только богатство само по себе, но и стяжательство «богатого», которому противопоставлена духовная свобода «нищего»:

Пѣнязи заключаа богатый с печатми
превсегда о тѣх тает бдѣнми с печалми,
Довлитса насущими богатствы никогда,
множайшая желает прилагати всегда.
Нищий же от сих плищев весма есть свободен,
никогда таковыми бывает утружден,
Вся бо надѣжда того на щедрого Бога,
питающа всякаго нища и убога (л. 2).

Евфимий не удовлетворяется противопоставлением богатых и нищих, в одном из двестишней подчеркнута социальная несправедливость:

Егда кии властеле начнут богатѣти,
тогда тѣх подвластныя вся будут скудѣти (л. 4 об.).

Текст этот близок к польскому двестишию, записанному Евфимием в этой же рукописи: «Kedy obfituią rapowe / tedy ubożuią chłorowe» (л. 7 об.)¹⁰⁷. Исполдволь вплетающиеся в тематику стихотворных поучений социальные мотивы сочетаются с размышлениями о бесцельности богатства, ненужного человеку после смерти, о тщете погони за золотым тельцом, продолжает развиваться тема суеты сует:

Вящшая лагалища богачь созидает,
в яже угобзенная жита собирает.
На лѣта многа живот себѣ общает,
от всѣх тѣх смерть онаго в сию ноць хищает (л. 1).

Автор проповедует на основе христианской этики:

...Аще хочещи муж быти блаженный,
помни всегда день и час совершенный,

¹⁰⁷ Евфимий, безусловно, знал польский язык, в его библиотеке имелись польские книги, см.: [Викторов 1863, 51—52].

Смерть, ад, гесину во умѣ содержи
и вся суеты от себе отвержи,
Горня Сиона буди подражатель
и всѣх прелестей умный презиратель... (л. 7).

Из приведенных примеров видно, что главным фактором, сформировавшим мироощущение и творческое сознание Евфимия, была Библия. Одно из стихотворений начинается утверждением: «Писание святое истину вещает» (л. 5 об.). «Вечная книга» не только послужила источником концепции жизни, запечатлевшейся в стихах Евфимия, в ней поэт черпал вдохновение, а также некоторые темы, мотивы и средства литературной образности. Выдвигая в стихах традиционно-христианские требования «нищелюбия» и «милостыни», Евфимий написал дидактическо-правовый парафраз на евангельский текст «Взлках бо, и дасте мне ясти» (Мф 25:35—36). Он вспоминает ветхозаветного Товита, евангельскую притчу о богатом и Лазаре, Христа, а также Иоанна Милостивого (александрийский архиепископ VII в.), прославившегося подвигами человеколюбия. Обобщенно-символическому осмыслению этих образов придана в стихах назидательно-целенаправленная форма.

Обращение Евфимия к сюжету о богатом и Лазаре соответствовало резко возросшему интересу к этой притче в русской литературе XVII в.¹⁰⁸ Поэт не выходит за рамки традиционно-риторической морализации сюжета:

Лазар гнойный повержен пред домом богача
просит малы крупичицы, оставша колача.
За немилость же богачъ горит вѣчно огнем,
будем щедрѣ по силѣ, да не снидем по нем (л. 1 об.).

В соответствии с каноническим текстом притчи Евфимий отразил также сюжетный момент, подтверждающий «торжество божественной справедливости», — в «потусторонней» жизни персонажи как бы помещались местами:

...Богачъ Лазара в славѣ зрит по смерти,
ему же не сотвори милости до смерти (л. 1 об.).

Сюжетом притчи о богатом и Лазаре Евфимий воспользовался для иллюстрации главной мысли, составившей содержание нескольких сти-

¹⁰⁸ О толкованиях притчи о Лазаре и богатом в русской литературе XVII в. см.: [Робинсон 1967, 124—155].

хотворений и специально выделенной в тексте автографа прописными буквами:

Христолюбци сей образ часто насмотряют
и суд поминают.
Милостыни данием грѣхы очищайте,
Богу угождайте (л. 1 об.).

Осмысление Евфимием притчи о богатом и Лазаре выдержано в духе традиционно-учительной литературы и заметно отличается от «демократически-бунтарского отношения Аввакума к этой теме» [Робинсон 1974, 278].

Евфимию в целом было свойственно негативное отношение к старообрядцам. В стихотворении «На расколники...» поэт яростно обличает движение «раскола», в идеологии которого он видел лишь отступление от «правдописания» (православного учения), «лживые басни», а к самим старообрядцам Евфимий применил развернутый метафорический образ волков, раздирающих «единство тела церкви»:

...Отбѣгай непокорныхъ церкви святѣй полков,
яко сверѣпыхъ нѣкихъ душегубныхъ волков.
Иже единство тѣла церкви раздирают
и удеса Христова нещадно терзают... (л. 2).

Это то же сравнение, какое использовал ранее Герасим Смотрицкий в стихотворном предисловии к Острожской Библии (1581), где противники православия названы «волками», расхищающими и распугивающими «овчее стадо Христово». Позиция Евфимия и в отношении к раскольникам полностью совпадала со взглядами Симеона Полоцкого и Карiona Истомина. Событиям, связанным с восстанием 1682 г., Сильвестр и Карион посвятили специальные стихотворения, в которых они «обращались с воззваниями к “российскому народу” следовать своим “пастырям”, совмещали понятия “раскола” и “мятежа”» [Робинсон 1974, 245]. По всей видимости, под свежим впечатлением от тех же событий и было написано стихотворение Евфимия «На расколники...», в котором он выступил ортодоксальным защитником реформированной Никоном церкви:

Рачителю сих стихи по мѣрѣ сложены
чтущимъ и слушающимъ в ползу здѣ вложены.
Ты, церкви восточныя сыне правовѣрный,
буди матери твоей удобнопокорный.
Правдописаниемъ симъ крѣпцѣ подтверждайся,
лживовѣщанными же баснями не прелщайся (л. 2).

Под впечатлением от поразившего воображение Евфимия небесного явления он написал стихотворение о комете 1680 г. — «На звѣзду великую, явльшуюся 189 году декабря против 15-го числа»¹⁰⁹. Известно, что эта комета была очень яркой, в некоторые дни ее хвост («труба», «столп») достигал большой величины (до 70 градусов в длину), что отмечено многими очевидцами и в России, и в Западной Европе, оставившими описание и зарисовки «великой звезды». Комета была открыта 4 (14) ноября 1680 г. и наблюдалась до марта 1681 г., в середине декабря ее блеск заметно усилился, и именно к моменту наибольшего свечения кометы относится большинство свидетельств о ней (см.: [Святский 1929, 350—353; Воронцов-Вельяминов 1956, 43]). В России в связи с явлением кометы 1680 г. появились переводы астрологических сочинений с польского языка, трактующие о кометах (см.: [Николаев 2004, 141—149]). Среди литературных произведений — и стихотворение Евфимия. Он признает влияние кометы на жизнь людей как проявление божественной воли и воспринимает небесное явление как недоброе предзнаменование, не сулящее никакого «блага», но предвещающее «гнѣв Божий и казнь людем»:

Комита егда в небѣ видѣна бывает,
 никое благо быти на земли являет,
 токмо гнѣв Божий и казнь людем возвѣщает... (л. 2 об.).

Типичное для средневекового сознания представление соединилось в стихотворении с дидактической интерпретацией, внушающей мысль о возможности преодолеть неотвратимость кары Божией добрыми делами: автор призывает ущедрить Бога «благоденствиями», избегать «неправд всяких и обид», и тогда «показанный нам знак на многое злое / превратит Всеблагий Сый на всяко благое, / токмо покажем дѣлы покорство драгое» (Там же).

Стихотворение Евфимия находится в традиции астрономическо-астрологических сочинений, столь характерных для его эпохи. Внимание к небесным знамениям, сопутствовавшее всему Средневековью, приобрело в России во второй половине XVII в. характер моды, распространившейся в высшем феодальном обществе, как светском, так и церковном¹¹⁰. Аввакум резко осуждал приверженность «зодийщиков» «внешней мудрости». Увлечение астрологией заставляло пристально вглядываться

¹⁰⁹ Кроме рукописи [Син-369, л. 2 об.] текст стихотворения о комете читается также в рукописи [Син-473, л. 1 об.].

¹¹⁰ О прогностической астрологии на «службе» у царя Алексея Михайловича см.: [Симонов 1998, 85—114].

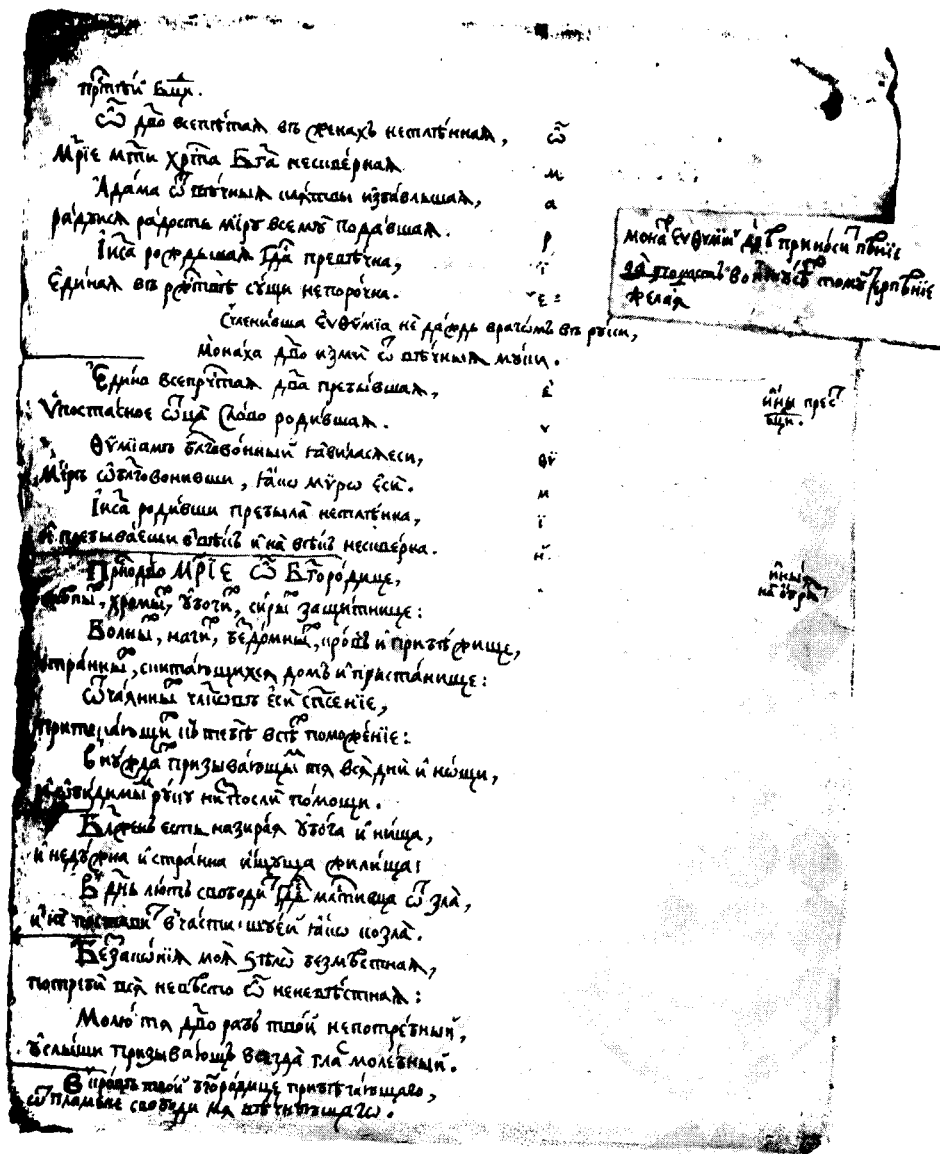
в звездное небо. Любопытна запись Симеона Полоцкого, сделанная им в Москве по-польски, о комете 1664 г.¹¹¹ В ней не просто зафиксировано явление кометы, но и сообщаются также астрономические наблюдения о направленности хвоста: «Tegoż roku y miesiąca dnia szóstego pokazała sie cometa, trwała niedziel z pultoru y zgasała potym zaś w dzień aż do Krzczeszenia Hospodnia. Ogoń miał na pułnoc, potym na wschód ku południewi» [Син-48, л. 264] («Того же года и месяца в шестой день появилась комета, она держалась недели полторы, потом погасла в день накануне Крещения Господня. Хвост имела [направленный] на юг, потом на юго-восток»)¹¹². Евфимий, несомненно, имел представление о предмете астрологии, тем более, что его учитель Епифаний Славинецкий, очевидно, в соавторстве с Симеоном Полоцким составили гороскоп на рождение Петра I [Робинсон 1985, 180; ср.: Симонов 1998, 118—121].

Под стихотворением о комете 1680 г. автор оставил примечательную подпись: Евфимий монах сия в память себѣ пишет, / дондеже в тѣлѣ смертнѣм пребывая дышет». Стихотворные подписи сопровождают еще ряд стихов Евфимия: «Поюща Евфумиа, Христе мой, монаха / избави от вѣчнаго геенскаго страха»; «Счленивша Евфумиа не даждь врагом в руки, / монаха, Дѣво, изми от вѣчных муки»; «Монах Евфумий Дѣвѣ приносит пѣние, / желая во искусствѣх тому терпение»; «Писавша Евфумиа в книзѣ жизни впиши, / прощение подав всѣх грѣхов того души»; «Евфумий монах сия в память себѣ пишет, / дондеже в тѣлѣ смертнѣм пребывая дышет». В этих подписях проступает исповедально-лирическое начало. Называя свое имя, сословие, отмечая причастность к литературному труду, Евфимий представляется одновременно как гимнограф, показательно, что свои тексты он определяет как «пѣние», а о себе говорит — «поюща».

Писательское самознание Евфимия было достаточно развитым, если свою обращенную к Христу и Богородице просьбу избавить его от «вечных мук» и «вписать в книгу жизни» он мотивировал ссылкой на свое поэтическое творчество. Подобную форму самовыражения использовал также Карион Истомина: «Призри, Госпоже, Кариона хуждша / Истомина се

¹¹¹ Комета была открыта 7 (17) ноября 1664 г. и наблюдалась до января 1665 г.

¹¹² О том, насколько комета будоражила сознание и давала разыграться воображению, свидетельствует Н. Витсен, рассказывая о слухах, которые сообщает из Кремля «начальник Холастен начальнику Ван Стадену, будто видели страшную комету в виде змеи с головой, как у орла, вокруг шеи полумесяц, на спине кровавая звезда или большая раковина с двумя грифами, а в ней семь кровавых звезд, на конце хвоста — два орла, между раковиной и крылом жезл с красной звездой» [Витсен 1996, 163].



38. Стихи Евфимия Чудовского. Автограф [Син-369, л. 3].

писати понуждша» [Чуд-302, л. 134 об.]. Так в русской литературе зарождалась тема поэта и поэзии.

В стихотворных похвалах Богу и Богородице Евфимий вводит свое имя и обращение к адресату, и в акrostихах. Наличие акrostиха поэт рас-

крывает сам, последовательно выписывая рядом с текстом стихотворения первые буквы каждого стиха, из которых образуется вертикальная колонка акrostишной фразы. Она содержит имя автора или обращение к адресату стиха. Введение в акrostих имени Евфимия, состоящего из нечетного числа букв, необходимо было согласовать с принципом «двострочного согласия», поэтому поэт придал акrostишной подписи грецизированной форму «Евфимиос» (восемь букв) в «Молитве Иисусу стихами», которой увенчал окончание своей работы над переводом сочинений Симеона Фессалоникийского¹¹³. В другом случае он включил подпись «Евфимий» (семь букв) в акrostих шестистрочного стихотворения: для передачи второго слога имени из третьей строки стиха введены сразу две буквы: «Ѡ»-«Ѡумиам благовонный явилася еси». Строгое следование принципу «двострочного согласия» было характерно для стихотворной традиции, сформировавшейся под украинско-польским воздействием [Панченко 1973, 71].

В стихотворениях «Иисусову сладкому имени» и «Пресвятей Богородици» содержится элемент литературной игры: акrostихи в них могут быть прочитаны анаграмматически. В первом из этих стихотворений полное именование адресата образуется из акrostиха-обращения «Иисусе» и слова, выделенного в последней строке прописными буквами «Христе» (л. 2 об.). В похвале Богородице заключительная строка является как бы продолжением акrostиха-восклицания и составляет вместе с ним единую фразу: «О МАРИЕ, единая в рожествѣ сущи непорочна» (л. 3). Взаимодействие акrostиха с текстом послания встречается у поэтов приказной школы [Панченко 1973, 69].

В творчестве Евфимия представлен также популярный у русских силлабиков жанр стихотворной надписи. Разного объема стихи Евфимия (преимущественно двустихия) предназначались, возможно, в качестве подписей к изображениям в храме, на иконах или книжных гравюрах: «На Илию пророка», «На Георгия», «На Спасов образов», «Над образом Богородицы надписание», «На царская враты», «На три святители», «На три преподобныя», «На Вознесение», «На седмый синод». Стихотворение

¹¹³ Автограф Евфимия [Син-654, л. 531 об.], см. также списки [Син-283, л. 554; Син-284, л. 575]; стихотворение носит здесь заглавие «Молитва или заключение трудившагося в дѣлѣ сем». В описании библиотеки, оставшейся от Евфимия, отмечено, что экземпляр печатного издания, по которому он работал при переводе слов Симеона Фессалоникийского, был «дан из келии» патриарха Иоакима «Чюдова монастыря монаху Евфимию ради преведения на Славенский диалект, яже Божию помощию и преведесе... и положиши в книгохранительнице» патриархии [Викторов 1863, 50].

«На десять заповѣди...» было написано, по-видимому, для предполагавшегося издания «Скрижали», инициаторами которого Евфимий называет царя Федора Алексеевича и патриарха Иоакима:

По совѣтованию благу Богодара
царя и великаго князя ФЕОДОРА
Российска самодержца АЛЕКСИЕВИЧА,
государства славнаго издревле отчича,
Патриарх ИОАКИМ, российский правитель,
святѣйший вѣрренных душ тому попечитель,
Должность архипастырства своего полняя
и невѣжды Божьего закона умляя,
Потщася Скрижаль сию типственню издати,
Божия заповѣди ясно показати... (л. 2).

Однако, стихи эти не были напечатаны; кроме «Скрижали», выпущенной Печатным двором в 1656 г. (при царе Алексее Михайловиче и патриархе Никоне), другого издания книги в XVII в. не последовало.

К панегирическому жанру относится в подборке Евфимия стихотворение «Велик воегонитель Стратилат Феодор», написанное в честь царя Федора Алексеевича. Автор использовал так же, как новоиерусалимский поэт Герман («Феодор славный воевода») и Симеон Полоцкий («Песнь о святом Феодоре Стратилате»), форму тезоименитого приветствия: прославление патрона царя великомученика Феодора Стратилата, который почитался как змеборец и идиолоборец, переходит в славословие прямому адресату, элементы духовной оды и светского панегирика предстают в неразрывном единстве. Почти обязательным компонентом такого рода сочинений является этимологическое обыгрывание имени:

Велик воегонитель Стратилат Феодор,
иже предтолкуется праведно Богодар.
Сего купноименен ФЕОДОР царь вѣрный
да будет на варвары одолѣтель зѣлный,
Феодора усердно в помощь призывая
Стратилата, в молитвѣ не оскудѣвая,
В по имени сущо дар Божий пристяжет,
враждующыя царству сопостаты свяжет... (л. 3а).

Евфимию, как и его поэтам-современникам, было свойственно стремление к многократному обыгрыванию одной и той же мысли с помощью приемов ретардации текста. Вариативная парафраза, распространяющаяся на несколько стихотворений, посвященных одной теме, и выявляющая в них смысловые нюансы, служит у Евфимия дидактическим

целям. Поиски разнообразных вариантов оформления идеи опирались у Евфимия, по-видимому, на выработанный им как переводчиком филологический метод отбора необходимых лексических средств, способных наиболее адекватно передать содержание и смысл оригинала. Его развитое языковое и стилистическое чутье проявилось в умении составлять разного типа словесные фигуры. Среди приемов определенной организации слов Евфимий обильно насаждает этимологические фигуры, полиптотон (в классической риторике прием «наклонения», когда повторяется одно слово — точнее одна основа — в различных формах), повторение. Нередко эти приемы сочетаются и, распространяясь на несколько строк, служат семантической связи стихотворных отрезков.

Евфимий охотно оперирует традиционными антитетическими построениями, в которых сопрягаются понятия греха и добродетели, скорби и радости, света и тьмы, ада и рая. Но он не довольствуется составлением простых антитез, а в изобилии вводит в стихи противопоставляемые понятия и часто подчеркивает антонимы тем, что помещает их в конце строк как рифмующиеся слова: «преславлен — безславен», «низводит — взводит», «безплотный — плотный», «блапокорныя — непокорныя», «богатаго — убогаго», «богатѣти — скудѣти». Прием контрастного соединения слов настолько органичен для Евфимия, что он использует его даже в обиходно-деловом стиле. Сетуя в письме Афанасию Холмогорскому на чинимые ему препятствия в переводческой работе, Евфимий пишет: «...ниоткуда бо призираем, но отвсюду презираем» [БАН-16.14.24, л. 725]. Поэт любит сталкивать слова, близкие по звучанию, но разные по значению: *мир — мирро, отци — Троици, суд — уд, зла — козла, Обѣд — бѣд, Манна — Обмана*.

Элемент литературной игры характеризует Евфимия как мастера остроумия. Но остроумие его, имеющее традиционные формы, затрагивает только уровень словесных фигур и отличается от барочного остроумия Симеона Полоцкого, широко оперировавшего фигурами мысли, иносказанием, аллегорико-символическими построениями. В поэтике Евфимия царит слово, а не образ, как у Симеона Полоцкого, чисто декларативное выражение идеи, а не художественно-изобразительное ее воплощение.

Стихи Евфимия написаны преимущественно 13-сложником с цезурой на седьмом слоге, два стихотворения — 11-сложником с цезурой на пятом слоге. В некоторых (редких) случаях равноритм не выдержано, однако отчетливо прослеживается 13-сложная ось. Работа Евфимия, направленная на достижение изосиллабизма, обнаруживает знакомство его с учением о поэтических вольностях, в котором обсуждались языковые

явления, обладающие определенными словообразовательными свойствами¹¹⁴. Из репертуара поэтических вольностей, приводимых в риториках, Евфимий воспользовался фонематическими вариантами слов: «Мосий» вместо «Моисей» («Пасомым, яко Мосий евреем, вручает»), «умляя» вместо «умалая» («и невѣжды Божьего закона умляя»); наряду с формой «человѣк» Евфимий применял в некоторых случаях для соблюдения необходимого размера полонизированный вариант: «чловѣк» («Злый чловѣк из памяти скоро погибает»). Главной формой строфы у него является рифмованное двустихие — вирша. Она же выступает нередко у Евфимия как самостоятельное стихотворение-афоризм. Встречаются также трехстишия с тройным созвучием и более редкая неравнострочная строфа, состоящая из стихов в 13, 6, 13 и 6 слогов (см.: «Христороуби сей образ часто насмотряют...»). Рифма Евфимия удовлетворяет норме силлабического стиха, в котором «существеннейшим ощущался не тонический, а силлабический признак рифмы — ее односложность или двусложность». Но если «рифмы зрелого Симеона Полоцкого — все двусложные» [Гаспаров 1984, 48], то Евфимий, как поэт менее искусный, сбивается часто на односложные рифмы: «вкусну — красногласну», «сему — самому», «впиши — души», «подобнозван — призван», «оградит — утвердит», «никогда — всегда», «освобожден — утружден», «конец — венец», «мало — всецело», «трудность — радость», «превечна — непорочна», «имаша — останеша», «Богодара — Феодора» и т. д. Уровень стихотворной техники Евфимия характеризует также использование в качестве созвучий однокоренных слов в одинаковых грамматических формах и различающихся лишь префиксами: «произвел — возвел», «облагается — прилагается», «отдаст — придаст», «отидеши — придеши», «сложены — вложены», «отстати — остати», «будеши — забудеши», «прорече — рече», «пребудет — будет», «ходит — входит», «имушья — преимушья» и т. д. В стихах повторяются рифмы: «злато — блато», «косою — росою», «муки — руки», «Бога — убога».

Анализ поэтического творчества Евфимия позволяет установить определенную близость его к поэзии русского барокко, что проявилось в общности мироощущения, разработке одинаковых тем, мотивов, жанров, системы версификации. Характерная особенность Евфимия-поэта состоит в том, что аналогии, параллели, сходства между ним и его поэтами-современниками ограничены в основном кругом явлений, присущих как западноевропейскому барокко, так и Средневековью, в том числе русскому: это, например, тема шаткости земных ценностей (тщета бо-

¹¹⁴ См. раздел «Поэтические вольности как прием редакторской правки».

гатства и славы, непостоянство счастья), неизбежности смерти, скоротечности бытия перед лицом вечности. То своеобразное место, которое занимал Евфимий Чудовский в русской поэзии последней четверти XVII в., позволяет охарактеризовать его как представителя «барочного медиевизма»¹¹⁵.

От басни барокко к басне классицизма

Басня принадлежит к жанрам морально-риторической литературы, и пока она существовала, всегда «была формой серьезного, безусловного знания, формой пребывания истины — притом направленной в гущу жизни, в быт» [Михайлов 2005, 161]. Первый образец литературной басни находим в дидактической поэме Гесиода «Труды и дни» (VIII—VII в. до н. э.). В продолжение многовекового бытования басня не раз переживала эпохи подъема. Наибольшего расцвета она достигла в античности у Эзопа (VI в. до н. э.), Федра (I в. н. э.), Бабрия (II в. н. э.). Периодом оживления интереса к басне в Западной Европе было позднее Средневековье (XII—XIII вв.), когда наследие античных баснописцев подверглось многочисленным переводам, стихотворным и прозаическим обработкам и пересказам, которые объединялись в отдельные сборники или включались в обширные литературные компиляции. Вновь басня возродилась в эпохи барокко и классицизма. Именно тогда во многих европейских литературах не только продолжилось освоение и восприятие античных басен, но были созданы первые национальные образцы этого жанра. Так, в конце XVI—XVII вв. творили «польские Эзопы» Б. Папроцкий, В. Потоцкий [Брюкнер 1902, 163—235]. В период классицизма в Польше наблюдается господство басни над одой (С. Трембецкий, А. Нарушевич, Т.-К. Венгерский). Особенно прославился в этом жанре «князь поэтов» И. Красицкий («Басни и притчи», 1779). Чешский поэт А. Пухмайер (1764—1820) переложил иноязычные тексты басен, придав им национальный колорит. Основатель новой сербской литературы Д. Обрадович (ок. 1739—1811) также освоил жанр басни («Басни», 1788). В литературе немецкого классицизма этот жанр занял одно из первых мест (Лессинг. «Басни», 1759). Создатель басни во французской литературе Лафонтен стал образцом для баснописцев Нового времени («Басни», 1668).

¹¹⁵ Термин «барочный медиевизм» предложен М. Павичем в отношении сербской поэзии XVII — начала XVIII в. [Павич 1970].

Восточнославянские литературы не были исключением в общеевропейском процессе. Басня утвердилась в их жанровой системе в XVII—XVIII вв., прозаическая — в творчестве украинских проповедников Иоанникия Галытовского и Антония Радивиловского, позднее у Г. С. Сковороды [Байки 1963, 24—33; Иванько 1965], стихотворная — в поэзии Симеона Полоцкого. Возникновение этого жанра связано в России с литературой барокко. В литературе русского классицизма басня стала одним из самых популярных жанров после оды.

В особой продуктивности жанра басни в XVII—XVIII вв. проявилась одна из закономерностей литературного развития. Барокко и классицизм имели, как и каждое литературное направление, собственную идейно-эстетическую программу, художественное видение, способы обобщения и соответствующую им систему жанров и изобразительных средств и вместе с тем не были лишены ряда общих типологических признаков. Их объединяли рационализм, дидактизм, аллегоризм. Рационалистический характер эстетики барокко и классицизма отразился в представлении о разуме как конструктивном, организующем принципе творчества и как первооснове, необходимой для нравственного возрождения человека. Из просветительских идеалов эпохи вытекала дидактическая направленность литературы. Басня с характерными для нее символизмом, дидактикой и рационализмом (морализированным иносказанием) соответствовала идейно-художественным принципам литературы и барокко, и классицизма.

В русской литературе предыстория басни начинается со времен Киевской Руси переводами «Физиолога», «Толковой палеи», «Шестоднегов» Василия Великого и Иоанна Экзарха с характерным для этих сочинений символическим толкованием животных. В XIV в. на Руси становится известна «Поэма о миротворении» Георгия Писиды, в которую были включены рассказы об умственных и нравственных качествах животных из произведений Аристотеля и Элиана. В XV в. элементы басенного повествования приходят опять-таки в составе переводного памятника «Стефанит и Ихниллат», восходящего через арабскую версию «Калилы и Димны» к индийскому животному эпосу «Панчатантре». Знакомство русского читателя с Эзопом состоялось позднее — в начале XVII в., когда переводчик Посольского приказа, выходец из Галиции Ф. К. Гозвинский перевел в Москве с греческого языка басни Эзопа [Тарковский 1975]. К середине XVII в. относится первый стихотворный перевод-транслитерация басен из сборника польского поэта Б. Папроцкого «Круг рыцарский» (ок. 1576) [Соболевский 1903, 172; Николаев 1977, 14—29]. В 1674 г. переводчик Посольского приказа Андрей Андреевич Виниус пе-

ревел с немецкого языка сборник басен «Зрелище жития человеческого», на две трети состоящий из Эзопа; он адресован «всякаго сана людем, наипаче же младым наука»; глядя на безсловесных животных, человек учится «житие и нравы злобныя исправляти», ведь немало еще видим таких, кто свирепее львов и медведей, нечистоплотнее свиней, неблагодарнее псов и заносчивее павлинов [Муз-3328, л. 1].

Эзоп входил в круг чтения книжников как латинского, так и греческого направлений, представителей как уходящей эпохи, так и наступающей новой. Тимофей Грек, основатель Типографской школы при Печатном дворе, приобрел в центре греческой культуры, Константинополе, венецианское издание басен Эзопа в новогреческом переводе [БМСТ / ин. 2651]; два экземпляра — «Книга Эсоп» и «Есоп» — находились в составе библиотеки Типографской школы [Фонкич 1999, 153, 226, 235]. Были басни и в богатом книжном собрании известного западника и сподвижника Петра I Андрея Артамоновича Матвеева «*Fabularum Aesopiarum delectus*» (1698) [Полонская 1985, 56]; это великолепное издание с гравюрами, вышедшее в Оксфорде, содержит текст на трех священных языках (греческий, латинский, древнееврейский), а также на арабском. Кстати, заметим, что и привезенная Тимофеем книга была издана в Западной Европе.

Распространение переводной, а затем и появление оригинальной басни в русской литературе XVII в. совпадают с интересом к зооморфной проблематике, который отразился в новых переводах «Физиолога», свода морализированного естествознания Дамаскина Студита¹¹⁶, в пополнении «Азбуковников» статьями о животных, в создании потешных книг и энциклопедий с рисованными изображениями льва, слона, медведя, крокодила, кита, «вепрслона», лося, бобра, «человека морского», ехидны, василиска, птиц — сирина, гамаюна, феникса, грифа и т. п. [Забелин 1915, 175—176]. Национальная традиция говорящих и действующих персонажей представлена в демократической сатире (повести о Ерше Ершовиче, о Куре и Лисице).

В XVII в. басня активно развивалась у восточных славян в общей системе барокко, чему способствовала внутренняя устроенность жанра: «басня элементарно-зримо сцепляет поэзию и мир высших ценностей» [Михайлов 2005, 161]. Жанр отвечал не только дидактическим целям литературы барокко, но и ее основополагающим художественным принци-

¹¹⁶ «Дамаскина архиереа Студита собрание от древних философов о неких свойствах естества животных» [Син-483, л. 12—51] (вставки в текст перевода по-гречески и по-славянски сделаны Евфимием Чудовским); [Щук-259].

пам «остроумия» и консептизма. Поэтому весьма знаменательно то, что характеристика басни присутствует в программном сочинении по эстетике барокко — трактате испанского теоретика Б. Грасиана «Остроумие, или Искусство изощренного ума». Грасиан рассматривает басню (наряду с параболой) среди повествовательных жанров «сложного» остроумия, которое оперирует аналогией аллегорий, уподоблениями отвлеченного конкретному, материального моральному и относит ее к аллегорическим жанрам словесного искусства, тяготеющим к моральной притче [Грасиан 1981, 513]. В художественном освоении действительности символизирующему методу барокко соответствовали разные жанры, и одним из характерных была басня с родственными ей притчей и параболой¹¹⁷. Все они имеют символическую природу, представляя собой конструкцию, в которой повествование и обобщение скреплены метафорической связью. Это так называемые фигуры мысли, в которых одно выражается через другое, причем повествование выполняет служебную функцию¹¹⁸. В предисловии к русскому переводу басен Эзопа говорится: «...ничто столько действия в человеческом нраве не производит и ничто приятнее сего быть не может», как «символическое представление с нравоучительными, пользы исполненными напоминаниями» [Эзоп 1747].

С культом символической метафоры, порожденной барочной эстетикой, была связана эмблематика. Сборники эмблем, распространенные в Европе с XVI в., располагали целой коллекцией символов, основанных

¹¹⁷ В «Риторике» Аристотеля параболе отводится место рядом с басней. Обе рассматриваются как основанный на индукции вымышленный пример, противостоящий, с одной стороны, историческому примеру, с другой — энтимеме, пользующейся дедукцией. Но, в отличие от басни, являющей собой конкретный пример, когда вымышленный случай изображается как действительный, парабола представляет собой условный пример [Гаспаров 1971, 36—37]. Парабола идентифицировалась иногда с «рациональной» басней (т. е. басней, где персонажи — люди); параболой называлось также сравнение вещей неподобных [Михаловска 1974, 182]. В параболе иносказательный план является изоморфным предметному и взаимосоотнесен с ним.

¹¹⁸ Характеристику басни как формы символического искусства см.: [Тегель 1938, 390]. О. М. Фрейденберг пишет: «Как в сравнении, в басне два как бы независимых ряда: в одном члене находится наррация, в другом — ее обобщение (...) смысловую функцию несет не сам рассказ, а общая мысль, выраженная через него. Самостоятельной роли он не имеет (...). Особенно античная притча служит примером отвлеченного в конкретном, то есть понятия, выраженного в образе. Это метафора в нарративной форме. Всякая парабола иносказательна. В поздних формах басни ее переносность переходит в аллегоризм» [Фрейденберг 1978, 216—217].

на наблюдениях из жизни животных. Одну из них — «Книгу птицам и зверем» — переводил Симеон Полоцкий¹¹⁹.

В определенном смысле эмблема сопоставима с басней. Оба жанра сопрягают два семантических плана: реальное описание природного объекта и его аллегорическое осмысление в нравственно-дидактическом аспекте. Изображение эмблемы может быть структурно соотнесено с сюжетно-событийной частью басни, девиз и подпись — с басенной моралью. Создатели эмблемы и басни решают сходные задачи: интригуя читателя — поучать. Но басня как литературное произведение показывает событие в динамическом развертывании. Эмблематическая же картинка как вид изобразительного искусства статична, демонстрирует один узловый момент действия или образ, имеющий первостепенное значение для целей морализации. Близким родством эмблемы и басни объясняется их взаимосвязь и возможность перехода из одного жанра в другой. Один пример. На эмблеме из сборника А. Альциата изображены три человека, моющих эфиопа; девиз: «Это невозможно»; надпись: «Зачем вы пытаетесь отмыть эфиопа? Оставьте...». Этот изобразительный символ восходит к басне Эзопа «Эфиоп» [Эзоп 1968, 275]. Тот же сюжет присутствует в притче-басне А. П. Сумарокова «Арап»: «Арапу черным жить и черным умереть» [Басня 1977, 100].

Эмблематика заимствовала басенные ситуации и анималистическую символику из античных и средневековых сборников басен, из трактата Элиана «О природе животных» (III в.), из компиляций Плиния и Солина, «Иероглифики» Горополлона (III—IV вв.), «Физиолога» (II—III вв.). В свою очередь, она и сама снабжала писателей материалом для басен¹²⁰. К ней обращались Ян Кохановский, Вацлав Потоцкий, Миколай Рей, Симеон Полоцкий.

Развитие басни в литературе барокко определялось еще одним существенным фактором. Барокко, как известно, активизировало весь арсенал жанров и изобразительных средств, которые в наибольшей степени отвечали бы трем главным целям риторического учения: возбуждать (*movere*), учить (*docere*), развлекать (*услаждать* — *delectare*).

¹¹⁹ Об этом факте известно на основании документальной записи от 1677 и 1680 гг. о выплате Симеону Полоцкому гонорара: «185 года мая 8-го дня камка китайская таусинна большой руки мерою девятнадцать аршин с полуаршином и 188 года июля во 2 день половину косяка пожаловал великий государь иеромонаху Симеону Полоцкому за перевод книги птицам и зверем. Приказал стряпчи с ключем Михайло Тимофеев Лихачев» [Забелин 1915, 609].

¹²⁰ О близости жанров эмблемы и басни см.: [Пельц 1973, 30—31, 35—36, 72—73, 95, 103; Михаловска 1974, 168—169; Софронова 1974, 77; Морозов 1982, 186—187].

Становлению оригинальной басни не посвящено специального исследования, однако в работах общего характера высказаны две точки зрения на время ее возникновения. Согласно первой, появление жанра относится к началу XVIII в.: в России первые опыты басни принадлежат А. Д. Кантемиру и В. К. Тредиаковскому. Современная антология русской басни начинает историю жанра с века Просвещения [Басня 1977, 6—7]. Восемнадцатым веком датирует возникновение «русской литературной поэтической басни» и автор указываемой теоретической статьи [Стенник 1980, 119]. В соответствии с другой точкой зрения, «в России первые басни писал уже Симеон Полоцкий» [МСЭ 1932, 587]. А. И. Белецкий выделяет в «Вертограде многоцветном» Симеона среди «повествований светского типа» «стихотворения, являющиеся, так сказать, баснями в эмбриональном виде: таковы, например, “Клевета” (псы и клеветники), “Клеветник” (петух и жемчужное зерно), “Мысль злая”... “Мера” (муха и люди) и некоторые стихотворения из группы естественно-исторических подобию» [Белецкий 1934, 333]. Р. Б. Тарковский обнаружил в «Вертограде» «почти полтора десятка» эзоповских сюжетов и назвал семь из них. Исследователь трактует их как опыты «стихотворного пересказа басен» [Тарковский 1975, 22].

Разные точки зрения на время зарождения оригинального басенного творчества в русской литературе объясняются, по-видимому, сугубой специализацией в изучении предмета, при которой недостаточно учитываются явления переходного характера и прежде всего жанровые модификации, возникающие при смене литературных направлений. «Категория литературного жанра, — как отметил Д. С. Лихачев, — категория историческая» [Лихачев 1963, 47], следовательно, самый тип и характер жанра, его функция — величины переменные. Рассматривая жанр как категорию теории литературы, Б. В. Томашевский настаивал на необходимости его исторического определения и разъяснял этот тезис на примере басни: «Определим, что такое басня. Но будем определять не юридически, т. е. не будем давать такой формулы, которая бы отделила басню от небасни, потому что такую формулу найти довольно трудно, и как бы мы точно ни определяли, всегда найдется такое произведение, которое встанет на самую границу... Дадим историческое определение» [Томашевский 1959, 502—503]. Действительно, на протяжении многовекового существования басня не оставалась неизменной, в ней в разное время преобладали разные аспекты — дидактический (морально-оценочный) или образно-образительный, или сатирический. Доминирование того или иного аспекта наглядно свидетельствует об исторической изменчивости жанра басни (см.: [Гаспаров 1971, 16; Потебня 1976, 464—

517; Выготский 1968, 117—186]). Говоря о генологии русской басни, нельзя опираться на общие теоретические положения, выработанные главным образом при исследовании творчества И. А. Крылова. Эти критерии неприменимы к басне барокко.

Прежде чем перейти к характеристике первых оригинальных басен в русской литературе, представляется целесообразным учесть два методологических требования: проанализировать терминологические обозначения жанра с точки зрения исторической поэтики, а также познакомиться с теорией жанра, представленной в курсах риторики и поэтики XVII — начала XVIII в.

Слово «басня» использовалось в этот период в двух основных значениях: как термин жанровой системы и как слово в речевом обиходе, содержащее некоторый отрицательно-иронический оттенок. Термин «басня» применялся к античным мифам. Такое словоупотребление, известное в древнерусском языке с XI в., сохранялось и в XVII в. [Срезневский 1893, 44—45]. Так, в «Арифмологии» (1673) Н. Спафария сведениям из древнегреческой мифологии сопутствуют пометы «баснь», «басни», «басни еллинстии» [Спафарий 1978, 103—104]. Термин «басня» для обозначения краткого иносказательного нравоучительного рассказа, связанного с традицией Эзопа, утвердился вместе с переводом «Притч, или баснословия Эзопа Фриги» Ф. К. Гозвинского. Но синонимом «басни» здесь выступает «притча». В «Надписании Автония-мудреца», в котором излагается теория басни, почерпнутая из учебника прогимнасм ритора Авсония (IV в.), эти понятия также используются как равнозначные: «Баснь, или притча, от творцев изыде... притча или баснь слово есть ложное, изображая истину». Эзоп здесь именуется как автор «притч»: «Эзоп изряднее всех написа притчи» (цит. по: [Тарковский 1975, 8]). Феофан Прокопович писал: «Под басней... понимай... некую краткую притчу или повествование, хотя и не истинное, но правдоподобно вымышленное» [Феофан Прокопович 1961, 378].

Синонимичность терминов «басня» — «притча» ощущалась в русской литературе вплоть до А. П. Сумарокова, в украинской — до Г. С. Сковороды, заявлявшего: «Байка и притча есть то же» [Байки 1963, 195]. Терминология, принятая в курсах поэтики и риторики XVII — начала XVIII в., не столько разграничивала эти жанры, сколько стремилась к их сближению на основе ряда типологически сходных признаков и общности функций. И притча, и басня воспринимались одинаково как иносказательные рассказы с нравоучением. На протяжении всего Средневековья эти формы сближались и объединялись. Были случаи, когда библейские притчи попадали в эзоповские сборники, а басни Эзопа, легко утрачивая внутреннюю замкнутость ситуации и морального урока, вклю-

чались в проповедь, превращались в притчи. Античная басня была востребована на пространстве всего христианского мира — от его западных границ до восточных, она присутствует, в частности, у армянских проповедников Мхитара Гоша и Вардана Айгекци.

Вместе с тем, «притча» и «басня» в русской литературе не были равноправными синонимами. Наблюдения над литературной практикой писателей показывают, что предпочтение отдавалось «притче», которая продолжала оставаться главным и общеупотребительным термином даже в XVIII в. Здесь вступают в силу семантические различия данных терминов и исторически изменчивое понимание задач обозначаемых ими жанров. «Притча», будучи соотносима с понятием «евангельская притча» [Успенский сборник 1971, л. 297, 299, 301, 353, 426], — серьезный жанр, несущий высокий учительный смысл. Термин «притча» приносил значение полезной поучительности, определенное контекстом, в котором притча выступает то как пример, то как доказательство [Срезневский 1902, 1481—1483]. Таковы, например, притчи в «Повести о Варлааме и Иоасафе».

«Басня» же с давних пор воспринималась как вымысел. Памва Берында дает ей следующее толкование: «казка, байка, вымысл» [Берында 1961, 5]. Причем, в значении «басни» присутствовал также иногда оттенок неодобрения: выдумка, недостойная доверия, лжеучение, небылица. Это красноречиво подтверждают контексты с использованием слова «басня» или его производных: «не подобает послушати басни», «не вѣруют... басни мняще», «мнят нѣции человекѣи, яко христианскыя заповѣди басни суть» [Срезневский 1893, 44—45], «еретици баснят», «басни бабьи дурак кто любит» [Словарь 1975, 78]. Словосочетание «басни бабские» встречается в русском переводе «Великого зеркала» (1676) [Державина 1965, 419]. «Баснословие» помещается в одном ряду с такими понятиями, как «праз[д]нословие, многословие, любословие, смехословие, сквернословие, лжесловие...»¹²¹. В стихотворении Симеона Полоцкого «Пияница душу продаде демону» некий пьяница назвал «басней» разговоры о бессмертии души [Симеон 1999, 495]. Евфимий Чудовский, критикуя мнения Симеона Полоцкого, расходящиеся с ортодоксальными взглядами, писал о них, имея в виду «Венец веры»: «Суть и иныя басни в терноплетенном оном Вѣнцѣ», «латынников баснословие и ложь» [Син-

¹²¹ «Зерцало духовное, в нем же изображение греху и страстей и различие рождения тех: каковым нравом прозябают, укрепляются и погубляют человека. Сие расположися по алфавиту словенску зело душеполезное. Лета от создания мира 7160» (1652) [Син-760, л. 34 об. — 35 об.]; на л. 1 на нижнем поле запись: «Справщика иерея Никифора Симеонова».

369, л. 27, 30]. Слово «басни» Евфимий употреблял с определением «лживовещанные»:

...Правдописанием сим крѣпцѣ подтверждайся,
лживовѣщанными же баснями не прельщайся...
(«На расколники» [Син-369, л. 2]).

«Басня», «баснословие», «баснословный» использовались как определения для произведений, основанных на фантазии, занимательном сюжете, новелле, анекдоте, шутке. Эти термины прилагались к «смехотворным» фацециям, жартам, повестям о Бове-королевиче, о Куре и Лисице. «Баснословные» «низкие» жанры противопоставлялись серьезному чтению [Словарь РЯ 1975, 78].

Оттенок иронии, содержащийся в слове «басня», мешал его использованию в качестве жанрового определения, когда речь шла о басенной традиции Эзопа. Для русского читателя XVII в. суть басни не в вымысле и комизме ситуаций (хотя они не исключаются), а в строгом нравственном назидании. «Вирши на Эзопа», предпосланные Ф. К. Гозвинским переводу «Притч», свидетельствуют, что древний баснописец ценится исключительно как моралист:

...Глумление сея притчи не в глумех,
Но утешительное прочитание в разумех.
Нравоучительная нам сей беседует
И в притчах полезная житию дарует...
(цит. по: [Тарковский 1975, 8]).

Поэтому введение басен Эзопа в контекст русской культуры XVII в. состоялось через приобщение их к знакомой читателю и пользовавшейся его доверием традиции «притч». Первое на русском языке печатное издание басен Эзопа также вышло с заглавием «Притчи Эзоповы» (Амстердам, 1700).

Традиции именованья басен «притчами» придерживались и писатели XVIII в., считая ее наиболее соответствующей нравоучительным задачам жанра. М. В. Ломоносов так же, как и его предшественники, трактовал басни Эзопа как «притчи» и противопоставлял их всякому «баснословию»: «Притчами называются краткие вымышленные повествования, имеющие в себе нравоучение, кратко и ясно изображенное. Примеров довольно видеть можно в Эзопе и в других авторах, которые ему последовали» [Ломоносов 1952, 361—362; 222]. Для В. К. Тредиаковского басни тоже были «притчами», где главенствует «полезная» нравоучительность над «приятностью» вымысла. Даже А. П. Сумароков, у которого от-

влеченное назидательное морализирование уступает место сатирическому переосмыслению эзоповских сюжетов и актуальному социально-политическому пафосу, назвал книги своих басен «Притчи» (СПб., 1762, 1769), хотя и его творческая практика, и данное автором теоретическое определение басни шире притчи. Сумароков создал сатирическую, комическую, ироническую, смешную басню, «наполнив с головы до ног все притчи шуткой».

Дидактическая и нравоучительная линия басенного жанра дополнилась в XVIII в. новой, все более укрепляющейся — сатирической и комической (В. И. Майков, М. Н. Муравьев и др.). Стали появляться басни-новеллы, басни-сказки, басни-шутки. Термин «притча» оказывался узким для реального содержания развивающегося жанра. Напротив, «басня», имея более широкий диапазон значений, утверждается как жанровый термин в современном нам понимании. Этот процесс происходил, вероятно, не без влияния западноевропейской традиции. В XVIII в. шло активное восприятие творчества западноевропейских баснописцев — Лафонтена, Геллерта, Готшеда. Французское «fable» и немецкое «Fabel» соответствовали в русских переводах «басне». Русский перевод басен Эзопа в редакции Летранжа, сделанный с немецкого текста-посредника, носит уже заглавие «Езоповы басни» (1747).

Термин «басня» подчеркивал в произведении установку на вымысел, однако не учить басня не могла. Морализирование — ее закон. Поэтому к «басне», еще тесно связанной с таким семантическим ореолом значений, как выдумка, ложь, небылица, необходимым добавлением стало (вместо «притча») определение «нравоучительная». «Нравоучительными баснями» называли свои сборники М. М. Херасков (1764), В. И. Майков (1766—1767). Восприятие басни как притчи еще долго сохранялось в литературе, давая знать о себе у В. Левшина («Нравоучительные басни и притчи», 1787), И. Ф. Богдановича, снабжавшего басни подзаголовком *притча*, Г. Р. Державина («Басни и притчи», ок. 1814), А. Е. Измайлова, А. С. Пушкина («Сапожник. Притча»).

Первоначальная синонимичность терминов «притча»/«басня», сменяющаяся постепенным вытеснением «притчи» «басней», — эти перемены в терминологии свидетельствуют об эволюции басни, изменении ее функции и перемещении внутри жанровой системы русской литературы на пути от барокко к классицизму.

У восточных славян басенная практика опиралась на школьную теорию словесного искусства, изложенную в киевских¹²² и московских кур-

¹²² О теории басни в рукописных курсах киевских риторик см.: [Байки 1963, 9—30].

сах по риторике и поэтике XVII — начала XVIII в., изучавшихся в системе школьного схоластического образования. Согласно традиции, идущей от античности (Аристотель, Квинтилиан, Авсоний), басня рассматривалась в тех разделах этих учебников, в которых обсуждались приемы и способы убеждения слушателей.

Софроний Лихуд, рекомендуя в «Риторике» (греческий текст 1683 г., славянский перевод 1698 г.) басни и притчи оратору, представляет их как жанры, имеющие «всякую пристойность и красоту». Допуская в басне элемент иронического и комического, он, тем не менее, предостерегает: «Подобает рассмотреть в сих баснѣх, да не будут часто и зѣло смешны, яко приуподобляющия к кошунству» [Ув-98, л. 26 об. —27]. Мастерами басенного жанра С. Лихуд считает Платона («зѣло есть баснословен») и Демосфена, обращает внимание на то, что и «отцы церкви» «многаци с великою сладостию таковыя басни употребиша», называет в качестве примера Григория Назианзина. В «Риторике» отмечается демократическая устремленность жанра: басни способны «привлекать сердца челоуѣков, изряднее же грубиянов и неученых» [Ув-98, л. 26 об. —27].

Феофан Прокопович в трактате «О поэтическом искусстве» (1706—1707) подтверждает: басня удобна «для назидания и годится для обучения людей неискушенных». Учение о басне, характере ее вымысла, персонажах изложено им в согласии с античными определениями жанра. В зависимости от того, кто действует в басне, — разумные люди, бессловесные твари или те и другие вместе, различаются три разновидности: басни «разумные, в которых мы придумываем, как человек что-нибудь делает»; басни «нравственные, в которых подражают нравам лишенных разума», и, наконец, басни «смешанные, в которых соединяется разумное и неразумное». Композицию басни образуют «две части: промифий, т. е. вступительный рассказ или сама басня; эпимифий, т. е. применение рассказа, где излагается собственными словами, чему учит басня» [Феофан Прокопович 1961, 378—379]. В «Арифмологии» Н. Спафария говорится о трехчастной структуре басни: «Три части басням: предложение, наляцание и надвращение» [Спафарий 1978, 106], т. е. вступление, собственно рассказ и мораль. Однако почти все школьные теоретики отмечали двучленную структуру басни. Этот жанр включает в себя как простейшую конструкцию уподобление: «Басня обыкновенно происходит от некоего уподобления истинного или правдоподобного» [Феофан Прокопович 1961, 378].

Сопоставление природных явлений и нравственных понятий — структурный принцип не только басни, но и таких родственных с ней жанров, как притча, параболла, уподобление. Для всех них характерна

семантическая двуплановость: повествование и мораль, зоологическая картинка и нравоучительный вывод. Ввиду общности исходного материала, символично-аллегорического способа изображения и функции эти формы тяготеют к басне как к своему жанровому центру и являются, по существу, инвариантами одного жанрового архетипа¹²³.

Для обозначения совокупности иносказательных жанров Ян-Андрей Белобоцкий пользовался в своей риторике («Наука проповедей», середина 90-х гг. XVII в.) понятием «параболитическая притча», которое предполагает сравнение, аллегорическое истолкование одного явления через другое. Он советует «приверстывать человек до скотины или скотину до человека» и в разделе «Природа, или страсти животных» дает готовый материал для такого «приверстывания»: «смирения и кротости суть овцы», «бобры гонимы естество свое отгрызывают», «пауки мудры, сетки на мухи строят», «мравие человека работати учат», «горды хвостом павлины» и т. д. Эти образные мотивы берут начало в физиологической саге, баснях, эмблематике. А. Белобоцкий рекомендует обращаться в поисках аналогий к книгам «о естествах существ животных написанным» [Ув-6, л. 135—139, 57, 58]. Еще раньше необходимость «читати книги о зверех, птахах, гадах, рыбах» и, учитывая их природные свойства, «аплековати до своей речи» подчеркивал теоретик украинской барочной проповеди Иоанникий Галатовский [Иоанникий Галатовский 1663, л. 237]. В соответствии с этим тезисом он украшал свои проповеди «аппликациями» басен и естествословных притч.

Стефан Яворский относит басню (с притчей) к «фигурам мысли», указывая тем самым, что она построена на началах образного остроумия [Стефан Яворский 1878, 92].

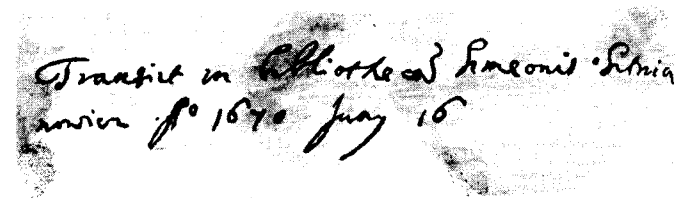
В соответствии с эстетикой барокко Г. С. Сковорода также воспринимает басню как «забавный и фигурный род писаний»; это «мудрая игрушка», которая «утаевает в себе силу», она «сверху ничто, но в сериодке чтось, снаружи ложь, но внутри истина». Сковорода называет в предисловии к «Басням харьковским» (1774) в одном ряду иероглифику, эмблемы, символы, притчи, басни, «подобия». Их сходство определяет формулой: «Изобразить, приточить, уподобить значит то же». Басни Эзопа и библейские притчи, говорит Сковорода, составлены из «тайнообразующих фигур». Изображаемые в них «четвероногие звери, гады и птицы» лишь образы, «прикрывающие как полотном истину» [Байки 1963, 195—196]. «Такая ориентация Сковороды, как отмечает И. В. Иваньо, есть ничто

¹²³ Федр был первым, раздвинувшим границы басенного жанра. Он начал писать басни с зоологической картинкой в основе. Таковы басни «Бобр», «Голодающий медведь», «Собаки и крокодилы» [Гаспаров 1971, 174, 124].

иное, как поворот к барочной поэтике Антония Радивиловского, дань дидактическому аллегоризму и барочному символизму» [Иваньо 1965, 28].

Для теоретиков барокко важны не столько принципиальные различия между названными жанрами, сколько их общая мировоззренческая основа. Поэтому басню барокко не следует понимать в узком смысле: границы между басней и родственными, пограничными с ней жанрами столь зыбки, что приходится говорить не только о басне, но и о притче-басне, уподоблении басенного типа, параболе. Эти «промежуточные» формы, характерные для литературы барокко с ее жанрово-стилистической аморфностью, не получили продолжения в теории и практике классицизма, нормативная эстетика которого выделила басню из ряда смежных явлений и ориентировала на классические образцы.

Стихотворная басня появилась в русской литературе впервые в творчестве Симеона Полоцкого. Она формировалась под влиянием эстетики барокко. Поэт, несомненно, знал басни Эзопа. Чтение античных басен на греческом и латинском языках культивировалось в Киево-Могилянской коллегии, где он учился. В библиотеке Симеона имелось также издание эзоповских басен в стихотворном переложении на латинский язык профессора Йенской академии, поэта Иеремии Осии (1574)¹²⁴. Басням придан здесь эмблематический вид: между названием и текстом басен помещены гравированные картинки, иллюстрирующие основные моменты басенной ситуации, самый же текст басни воспринимается как некоторого рода надпись.



39. Запись Симеона Полоцкого на книге, к которой приплетено издание стихотворного переложения басен Эзопа (1574): «Перешла в библиотеку Симеона Ситняновича 1670 года июня 16» [БМСТ / ин. 1682, л. 2].

С античными басенными сюжетами Симеон был знаком по средневековой энциклопедии «Зерцало историческое» (XIII в.) Винсента из Бове,

¹²⁴ Phryx Aesopus habitu poetico Hieronymi Osii Tyrigetae Professoris in Academia Ienensi publici... Francofurti ad Moenum, 1574 [БМСТ / ин. 1684; Хипписли 2005, 18] (приплетено к № 1682—1683; на книге № 1682 — владельческая запись Симсона).

в первую часть которой были включены басни из компилятивного сборника прозаических басен «Ромул» [Гаспаров 1971, 220—221]. Экземпляр «Зерцала» находился в библиотеке Симеона¹²⁵. На «басни Есопа пиита» он ссылается в «Обеде душевном», пересказывая басню о пауке и подагре, по содержанию «приличную» и «ко нравоучению полезную» [Син-656, л. 171—171 об.]. Как типичный барочный полигистор, Симеон широко черпал из богатой книжной традиции разных эпох — от античности и отцов церкви до Ренессанса.

С нравственно-назидательной установкой «Вертограда многоцветного» связано обращение поэта к жанрам философской дидактики — афоризмам, историческим аналогиям, примерам, увещаниям. В этом своде моралистической поэзии вполне естественны и басенные иллюстрации. Притча-басня стала одной из форм, в которой Симеон наиболее адекватно выражал свои философско-нравственные и просветительские взгляды. Несколько сюжетов связано с наследием античных баснописцев — Эзопа, Федра, Бабрия. Симеон поступает как баснописцы всех времен: он находит новое применение классическим сюжетам. Предметно-тематический план, как правило, сохраняется, благодаря чему происходит узнавание античной основы басни, наименее же стабильная часть — мораль — подвергается переосмыслению.

В обработке Симеоном античных басен можно проследить разные приемы, характерные для творческого метода поэта, и особенности, показательные для басни барокко. Большинство сюжетов воспринято им из проповедей Фабера¹²⁶ и Меффрета. Однако его стихи нельзя назвать ни переложениями, ни тем более переводами из сочинений названных авторов. Поэт создает собственную версию, переводя басенные сюжеты из прозы в стихи. При смене дискурса тексты, бытовавшие как включенные в проповедь примеры, обретают самостоятельность, освобождаясь от ее контекстуальных связей, они оснащаются структурно выделенной моралью, наделяются собственным заглавием, украшаются эпитетами, метафорами и сравнениями, в отдельных случаях вводится прямая речь. В результате басенный сюжет возвращается в традиционную для басни форму или превращается в притчу-басню, параболу.

¹²⁵ *Vincentii Burgundi ...Speculum quadruplex*. Duaci, 1624 [БМСТ / ин. 497, 198]. Книга перешла в библиотеку Симеона от его учителя и друга — Игнатия Левлевича в 1670 г. («Transiit in Bibliothecas Simeonis Piotrowski Sitnianowicz młigni Hieromonachi Polocensis Ord: S: Basil: Mag: Moscovie An. Domini 1670 Aug. 26»). Рукой С. Медведева на переплетном листе запись: «Библиотека мунди» (описание изд. см.: [Хипписли 2005, 148]).

¹²⁶ О принципах работы Симеона с текстом М. Фабера см. в разделе «Книжное восприятие Востока, идущее с Запада».

Рассмотрим несколько сюжетов. Под названием «Клеветник. 8» в «Вертограде» читается стихотворение, в котором можно узнать знаменитую басню Федра «Петух и жемчужина»:

Пѣтель ногами обыче копати
землю и пици в ней себѣ искати.
И аще злату цату ископает,
со молчанием ону презирует.
А случится ли ся червя ископати,
кричит и тщится кокоши призвати.
Равнѣ клеветник доброты честныя
презрѣнны имать, что цаты златыя.
А черви грѣхов аще усмотряет,
всякое око зрѣти призывает.
О злобы люты, яже таителна
явленна творит, таит явителна!
[Симеон 1999, 190].

И название стихотворения, и реалия «злата цата» (вместо «жемчужины») выдает знакомство Симеона с версией этой басни у Фабера в Слове на тему «Насколько ненавидимы клеветники» («Quam detestandi sint detractores») [Симеон 1999, 589]). Короткий сюжет в прозе Симеон преобразует в стихотворную форму и придает ему развернутое аллегорическое толкование. Автобиографическую басню Федра [Федр, Бабрий 1962, 32], в которой жемчужина символизировала творчество поэта, а петух — его критиков, Симеон наполнил обличением, направленным против клеветников. На примере этой басни можно увидеть чрезвычайно характерные черты басенной поэтики Симеона. Конкретные реалии предметного плана античной басни подвергаются, как в параболе, последовательной аллегоризации: златая цата — это добродетели, черви — грехи, а петель — клеветники. Мораль вытекает уже не из прямого толкования аллегории, а извлекается из символической надстройки над сюжетом, является итогом двупланового рассказа, взаимодействия предметного плана и иносказательного. Смысл морали определяется также контекстом. В авторской рукописи «Вертограда»¹²⁷ басня «Клеветник» входит в обширный стихотворный цикл, посвященный теме слова: от «роптания», «зависти» и «клеветы» до «истины» и «правды» [Син-659, л. 205 об. — 211] — данный контекст в свою очередь также зависит от соответствующих контекстов проповедей Фабера.

¹²⁷ О контекстуальных связях в автографе «Вертограда многоцветного» см. раздел «“Вертоград многоцветный” Симеона Полоцкого как христианский универсум: история создания, поэтика, жанр».

Сопоставление басен Симеона Полоцкого с баснями Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова, в основу которых положен один и тот же античный сюжет, вскрывает общее и различия в поэтике этого жанра у представителей барокко и классицизма. У Симеона басня тяготеет к искусственным аллегориям, при помощи которых разъясняется моральная концепция басни. Действие происходит в мире условности: речь идет не о «молоденьком петушке», а о «петеле» вообще: повествование освобождено от частных подробностей, отсутствует прямая речь персонажа. Описанное явление предстает как некая жизненная закономерность, которая должна придать особую весомость морали. Симеон разрабатывает не предметную сторону басни, а дидактический план, так что мораль доминирует над повествованием. Вывод акцентируется с помощью специального приема: словесной игры, или так называемой этимологической фигуры. Повторяя однокоренные слова, поэт сближает их в антитезе: «Яже таителна // явленна творит, таит явителна!» (т. е. тайное делает явным, явное же скрывает).

Писатели XVIII в. приблизили басню к ее традиционной форме: описанный случай вновь предстал как единичный и конкретный, мораль вытекает прямо из него и формулируется кратко. Повествование же, напротив, имеет тенденцию к распространению, которая особенно заметна в басне А. П. Бенитцкого «Петух и алмаз». Сценичность басне придает экспозиция, в которой указаны время, обстоятельства и фон действия:

В обыкновенну пору,
Селянам возвестя наставший утра час,
Взлетел Петух на кучу сору
И, разгребаячи ее, нашел Алмаз.

А. П. Бенитцкий еще более усиливает «разговорность» басни:

Какая вещь! И ты под кучей
Меж щепками лежишь? — он сам себе сказал (...)
[Басня 1977, 281].

История стихотворных обработок басни обнаруживает также разные этапы языковой эволюции. Басня Симеона составлена полностью из бытовой нейтральной лексики, в тексте умеренно используется церковно-славянизмы «аще», «яже». На фоне литературной необработанности, которая свойственна языку в целом, особенно заметна простота синтаксиса: период дробится на короткие члены, отчетливо соотносимые друг с другом. Уместно вспомнить в связи с этим оценку, данную языку Симео-

на Полоцкого его современником, оксфордским лингвистом Г.-В. Лудольфом, автором первой в Западной Европе «Русской грамматики»: «Он избегал, насколько мог, употребления трудных славянских слов, чтобы быть понятным для большинства читателей» [Лудольф 1937, 114]¹²⁸. Басня написана силлабическим стихом — 11-сложником.

У Тредиаковского «славенщизна» сгущается, она проявляется в громоздкости синтаксиса и в архаичной лексике:

Петух взбег на навоз, а рыть начав тот вскоре,
Жемчужины вот он дорылся в *оном* соре.
Увидевши ее, «Что нужды, — говорит, —
Мне в этом дорогом, что глаз теперь мой *зрит* (...)
[Тредиаковский 1849, 213].

Стих Тредиаковского учитывает достижения реформы стихосложения, это шестистопный ямб, или «ямбический гекзаметр», по терминологии автора.

Сумароковский вариант той же басни отличается принципиальной новизной метрического строения, она написана «вольным», разностопным стихом, изобретенным автором специально для данного жанра:

...Петух нашел Зерно жемчужно;
Оно ему не нужно.
Куда его девать?

На шею он его не хочет надевать.
Невеже Федр ума не умножает.
Невежа — ум, петух — жемчуг уничтожает
[Басня 1977, 94].

Показательны также перемены в идеологии рассматриваемой басни. В. К. Тредиаковский, А. П. Сумароков, А. П. Бенитцкий, Д. И. Хвостов, И. А. Крылов приспособили ее мораль к идеалам века Просвещения. Вместо клеветника, изыскивающего «черви грехов», басня целит в невеж. Сумароков обращает ее против всех, «кто притчи презирает и поль-

¹²⁸ Г.-В. Лудольф далее продолжает: «И тем не менее язык у него славянский и много таких слов и выражений, которые в народной речи вообще неизвестны». Одновременно он отмечает, что «для русских же знание славянского языка необходимо потому, что не только Св. Библия и остальные книги, по которым совершается богослужение, существуют только на славянском языке, но невозможно ни писать, ни рассуждать по каким-нибудь вопросам науки и образования, не пользуясь славянским языком».

зы в них не зрит». У Крылова басня становится рассказом о невежах вообще, отказывающихся понять значение ума и целесообразность знания:

Невежи судят точно так:

В чем толку не поймут, то все у них пустяк
[Басня 1977, 293].

Другой тип обработки античной басни у Симеона открывается в стихотворении «Мысль злая. 3», повторяющем известный эзоповский сюжет «Путник и гадюка» (Эзоп 1968, 115):

Людин обрѣте змя, умерщвленна
мразом и на путь во снѣг изверженна.
Милость сотвори, в нѣдра положил есть,
Иже, согрѣвсья, воскорѣ ожил есть,
Нача ползати, потом уязвил есть
мужа безумна, иже ѣ согрѣл есть.
Тако и тому обыче бывати
кто злыя мысли любит согрѣвати,
Ибо помалу ты ся оживляют
и мыслителя смертнѣ убивают
[Симеон 1999, 389].

Пересказывая эзоповский сюжет, Симеон оттолкнулся, по-видимому, от версии Фабера. Но из двух историй, приведенных проповедником со ссылкой на Плиния (кн. 1, гл. 10) в Слове 9-м на Вознесение Господне, в разделе 3-м под названием «Змеи, которые убивают» (см.: [Симеон 1999, 626]), поэт воспроизвел именно сюжет, восходящий к басне Эзопа, преобразовав строки лаконичного прозаического текста в стихотворение с моралью. Рассказ последовательно ведется от одного сюжетного элемента к другому. Различия обнаруживаются при истолковании описанной ситуации. Вывод античных баснописцев конкретен — вредно помогать и сочувствовать злым и неблагодарным. Мораль стихотворения Симеона имеет отвлеченно-умозрительный характер. Сюжет о согретой змее воспринимается им на фоне библейской мифологии, где есть не только образ змея-искусителя (Быт 3:1—7), но и сравнение «злых мыслей» со змеем: притеснители «злое мыслят в сердце... изощряют язык свой, как змея» (Пс 139:3—4). В поэтическом сознании Симеона образность эзоповской басни и библейские ассоциации совмещаются, порождая новую мораль: человек, затаивший в себе злые помыслы, гибнет от них, как от змеиного яда. Применение эзоповского сюжета мотивировано у Симеона вслед за Фабером требованиями контекста. Басне «Мысль злая» предшествуют в авторской рукописи два стихотворения с названием «Помысл»,

исполненные той же символики. Первое из них начинается с уподобления: «Помыслы злыи змию подобятся»; второе под названием «Тож» («Аще кто змия желает убити...») требует, чтобы «мыслей лукавых змий» был уничтожен в зародыше [Син-659, л. 217—217 об.]; кстати, названные стихи являются воспроизведением соответствующих контекстов той же самой проповеди, что и рассказ о путнике и гадюке.

Басня Эзопа «Путник и гадюка» могла быть известна русскому читателю XVII в. по многочисленным изданиям Эзопа XVI—XVII вв. на греческом и латинском языках, доходившим и до Москвы, а также по русскому переводу «О змии и о человеце», где мораль по своему значению близка к классической: «...нѣт на земли злѣйше человекѣка неблагодарна, иже высоту чести достиг, не точию благодарителем своим добро воздают, но за благо всякое зла содѣвают» (цит. по: [Тих-293, л. 160—160 об.]). С таким же значением басня вошла в первую пьесу русского театра «Артаксерксово действо». Здесь она служит средством разоблачения заговорщиков, восставших против Артаксеркса, но по необходимости сюжета упоминается не одна, а две змеи — как намек на двух злодеев [Артаксерксово действо 1957, 188—189].

В новой русской литературе эта басня была воспринята в обработке Лафонтена. А. П. Сумароков придал ей классический вид, усилив художественное начало и сведя до минимума дидактическую мораль к лаконичному: «Не согревай змеи» («Змея согретая» [Басня 1977, 105]). На этом фоне особенно заметно своеобразие творческого метода Симеона: совмещение двух планов — античного и библейского — с вытекающим отсюда усложнением морали.

Аллегоризация и развертывание морали в стихотворениях Симеона — следствие особого способа художественного мышления, свойственного писателям барокко и проявляющегося в тенденции сблизать, сравнивать, уподоблять далекие друг от друга предметы и образы, устанавливая между ними аналогии. Ярким примером его применения является стихотворение «Труба», в первую часть которого, строки 1—12, включен сюжет эзоповской басни «Рыбак» [Эзоп 1968, 67], у Бабрия — «Рыбак, играющий на дудке» [Федр, Бабрий 1962, 94]. Мораль Эзопа «относится к тем, кто все делает невпопад»: рыбы не вышли на берег под сладкие звуки музыки и запрыгали, будучи пойманы сетями [Эзоп 1968, 67]. Басня Бабрия утверждает ценность труда: «Не ожидай, что без труда придет прибыль; / Зато, когда добудешь то, чего хочешь, / Тогда-то уж и смейся, и шути вволю» [Федр, Бабрий 1962, 94].

Житейская мудрость Эзопа и Бабрия вытеснена рассуждениями об апокалиптических временах, проповедью идеальных норм поведения,

увещанием внимать «гласу проповедников», чтобы избежать «казни лютыя». Сюжет интересует поэта только как материал для аллегорической интерпретации. Знаменательно, что лаконичная мораль Эзопа опущена, и каждый элемент, каждая реалия переведены во второй — интерпретационной — части на язык христианских понятий и библейских символов. Рыбак, заманивающий у Эзопа рыб искусной игрой на флейте, — это в стихотворении Симеона Бог, который трубит над «морем мира», созывая на последний суд. Рыбы, не внимающие игре рыбака, — те, кто, «играя в бездне греха», хочет избежать кары. Пойманным и бьющимся на берегу рыбам уподоблены души, изъятые «на брег суда». Источником развернутой аллегории явилось метафорическое сближение дудки рыбака с архангельской трубой, возвещающей начало Страшного Суда (Иез 7:14; Иоил 2:1; Соф 1:16; Зах 9:14; 1 Фес 4:16), сетей — с «небесным неводом, закинутым в море» (Мф 13:47—50). День, когда рыбак пришел на берег реки с дудкой, отождествляется с грядущим концом: «Господь потрясет все от великой реки до потопа Египетского» (Ис 27:12—13). При таком параболическом способе осмысления сюжета изменилась идеологическая концепция басни.

Мораль приобрела самостоятельное значение, она теперь «скорее проповедь или трактат в барочном духе. Такая развернутая мораль в значительной мере деформирует басни и заставляет некоторых исследователей отказаться видеть в них басни» [Иваньо 1965, 30]. Примером именно такой басни и является стихотворение «Труба». Его сюжетная часть опирается на античную басню, а параболически-трактатный способ раскрытия морали относится к особенностям барочной поэтики. Он характерен, например, для Антония Радивилового и Г. С. Сковороды [Иваньо 1965, 30; Крекотень 1983, 137—139].

Эзоповская басня о рыбаке была хорошо известна в литературе XVIII в. Если у Симеона ее мораль поднимается до пророчества о конце мира, то позднее эта же басня снижается до шутки, превращается в «забавные жарты»; ее нравоучение заменяется юмористической концовкой: «Глупой дурак и тому был рад» [Адрианова-Перетц 1929, 386]. Стихотворение Симеона «Труба» и юмористическая обработка XVIII в. — две полярно противоположные интерпретации античного сюжета, обнаруживающие разные идейно-целевые установки их авторов. Задача первого — морализация и поучение, цель второго — «только смеятца».

Симеон настойчиво стремится добиться в басне концентрации дидактического элемента и главное внимание уделяет развитию морали. Рассмотрим стихотворение «Мера. 2», в котором ассимилирована эзоповская басня «Мухи». Для наглядности сравнения приведем ее текст: «В

одной кладовой пролился мед, и на него налетели мухи; они его отведали и, почувяв, какой он сладкий, набросились на него. Но когда увязли у них ноги и не могли они улететь, то сказали, утопая: «Несчастные мы! За недолгую сладость погубили мы свою жизнь». Так для многих сластолюбие становится причиной великих несчастий» [Эзоп 1968, 87].

То, что у Эзопа предстает как сценка, занятый случай, облекается в стихотворении «Мера. 2» в форму назидательного рассуждения. Расчлененность действия заменена обобщенностью, конкретность басенной ситуации завуалирована условностью рассказа:

Аще бы муха токмо носом си мед ссала,
а не вся на сладости онаго падала,
Могла бы во животъ сохраненна быти
и гортань свою медом довлѣ насытити.
Но зане же лакомо вся на мед падает,
за сладость медвенную жизни ся лишает...

За пределами стихотворения остались детали и частности, придающие рассказу конкретность, например, указание на место события («В одной кладовой пролился мед»), описание «поведения» мух и их запоздалое «раскаяние» в форме прямой речи, придающей сценке драматургичность. Вместо повествовательного синтаксиса — условно-придаточная конструкция «Аще бы...», как и у Фабера («Si musca quod satis est, e melle tantum sugeret, rostro solo immerso...»). Отмеченные особенности, унаследованные стихотворением «Мера. 2» от своего источника — Слова 5-го Фабера на 14-ю неделю по Сошествии Святого Духа на тему «Как трудно было бы Богу угодить богатым» («Quam difficile sit divitem Deo servire») [Симеон 1999, 627]), отражают метаморфозы, которым подвергалась басня при переходе в гомилетическую. Морализация пронизывает уже самый рассказ. Фабер на примере эзоповского сюжета иллюстрирует рассуждение о том, что трудно стяжать богатство без греха и что богатым трудно войти в царствие небесное. Симеон вслед за Фабером жертвует детализацией сюжета, однако он порицает не столько богатство, сколько порочность человеческой природы — жажду богатства, «лакомство злое». Лаконичный эзоповский урок: «Так для многих сластолюбие становится причиной великих несчастий» — вплетается в сеть моральных тезисов и занимает больше половины стихотворения, которое превращается в обличительное выступление против ослепляющей страсти людей к богатству, которому противопоставлены вечные ценности:

Но зане же всѣм сердцем богатства желаем
Бога забывше, того ради погибаем.

Нить же богатство винно, но лакомство злос,
то от Бога рѣет в родство огненное

[Симеон 1999, 394].

Проповедуя разумное отношение к жизненным благам, Симеон выдвигает в качестве идеала умеренность, отсюда название стихотворения и своеобразие художественной обработки эзоповского сюжета. Смысловые переключки в авторской рукописи с окружающими стихами свидетельствуют о прикрепленности «Меры» к большому идейно-тематическому циклу, в котором обсуждаются разные аспекты темы богатства. Основопологающей идеей цикла является защита идеала умеренности. Эта идея выступает еще рельефнее, усиленная лексической переключкой, пронизывающей стихи, — «мера», «безмерность», «мерно».

Впоследствии к тому же сюжету обратился М. В. Ломоносов (1732—1734). Его единственное раннее стихотворение «Стихи на туясок» является басней, сюжет которой восходит к эзоповской традиции:

Услышали мухи
Медовые духи,
Прилетевши сели,
В радости запели;
Едва стали ясти
Попали в напасти,
Увязли бо ноги,
Ах, плачут убоги,
Меду полизали,
А сами пропали

[Ломоносов 1959, 7].

Исследователи приложили немало усилий к истолкованию этого раннего стихотворения. Уже первый комментатор, академик Н. Я. Озерцовский, предопределил подход, который свелся к поискам реального повода, послужившего написанию «Стихов на туясок». Он писал, что стихи «сочинены Ломоносовым в Московской академии за учиненный им школьный проступок. Calculus dictus» (1788) [Ломоносов 1959, 865]. В Киево-Могилянской коллегии и Славяно-греко-латинской академии существовал обычай вешать на шею провинившемуся ученику «калькулюс» — записку в футляре. Комментаторы академического собрания сочинений еще более усложнили интерпретацию, пытаясь прямо соотнести «туясок» в заглавии стихотворения с футляром для «калькулюса» [Ломоносов 1959, 866]. Критикуя данную трактовку, А. В. Западов спра-

ведливо заметил: «Аллегория как будто выходит весьма замысловатой. Неясно, что в ней символизирует мед, кого надобно подразумевать под именем мух». Однако со своей стороны А. В. Западов предложил видеть в стихотворении лишь зарисовку с натуры: в поисках темы для стихотворения Ломоносов «взглянул на туесок с медом, облепленный мухами», ему «удалось еще и мораль извлечь из такой немудреной картинки, что всегда в Академии поощрялось». В целом же стихи эти «не имеют ничего за пределами изложенного в них наблюдения» [Западов 1979, 12—13]. Нечто подобное писал и А. А. Морозов: стихи Ломоносова «имеют в виду, несомненно, посуду с медом, возможно, даже чей-нибудь гостинец» [Морозов 1962, 432]. Напротив, в академической истории русской литературы ученическое упражнение в стихотворстве поднимается на высоту глубокомысленного сочинения: «Шуточные стихи Ломоносова направлены против невежд, бестолковых людей, которые завязли в меду, т. е. в науках» [Мотольская 1941, 274]. Современный исследователь усматривает в «Стихах на туясок» «более 20 устойчивых авторских ассоциаций (и это не предел), относящихся в основном к меду и мухам», одну из них составляет, по его мнению, представление о том, что «мед-ядят» (именно «ядят»!). По отношению к меду как изделию пчел глагол «ясти» употреблялся в Библии» [Демин 1993, 158].

Приведенные суждения обнаруживают субъективность подобных подходов: и натуралистического, и ассоциативного. Заметим, что еще в 1975 г. Р. Б. Тарковский отметил связь «Стихов на туясок» с басенным сюжетом Эзопа [Тарковский 1975, 28]. Следует направить внимание, учитывая ученический характер стихов, на изучение жанра, в котором упражнялся Ломоносов-ученик. «Стихи на туясок» имеют своей основой уже упоминавшуюся басню Эзопа. Ломоносов мог знать ее не только в оригинале, но и в переводе Ф. Гозвинского¹²⁹. В стихотворении Ломоносова различимы и описательная часть, и краткая мораль: «Меду полизали, а сами пропали». Таким образом, аллегорический смысл, который ощущался исследователями, связан с общим значением басенной ситуации, где мед символизирует разного рода соблазны, а мухи — людей, подверженных им. Поэтому ставшее уже традиционным определение «Стихов на туясок» только как стихотворения, имеющего шуточный характер, представляется недостаточным. Бесспорно, в стихах чувствуется шуточный тон, но это тот самый разговорно-иронический тон («Ах, плачут убоги...»), который станет впоследствии непременным признаком басни Нового времени.

¹²⁹ Текст басни в переводе Ф. Гозвинского см.: [Тарковский 1975, 83—84].

Сравнение стихотворения Симеона «Мера. 2» с басней Ломоносова особенно наглядно обнаруживает различия в подходе к данному жанру и его поэтике. Тон симеоновской басни рассудочный и строгий. Поэт стремится оценить действие, отсюда особенности стиля: сжатый, обобщающий при передаче сюжета и плеонастически распространенный — в морали. Тон ломоносовской басни наивно-живописный, перед нами зримая картинка с ненавязчивой дидактической оценкой. Басня эта, как и симеоновская, написана силлабическим стихом, но отличается простотой и легкостью конструкции. В ней отчетливо проявляется тенденция, характерная для басни Нового времени, — переносить акцент с нравоведения на повествование.

Таким образом, единственный сохранившийся ученический опыт Ломоносова «Стихи на туясок» является первой сочиненной им басней и свидетельствует о том, что занятия «пиитикой» в Славяно-греко-латинской академии предполагали овладение этим жанром. Традиционно считается, что Ломоносов написал всего четыре басни: три из них помещены в его «Риторике» в качестве образцов, четвертая — «Свиния в лисьей коже» — является ответом на басню Сумарокова «Осел во львиной коже» (см.: [Басня 1977, 536]). «Стихи на туясок» — пятая басня Ломоносова. Оценка, выставленная учителем поэтики Ф. Кветницким на рукописи «Pulchre» (отлично), свидетельствует о том, что Ломоносов, упражняясь в данном жанре, прекрасно справился с учебным заданием.

Вернемся в XVII в. Параболическая трактовка морали отличает «животные» и «смешанные» притчи-басни Симеона. «Рациональные» же басни имеют более лаконичную мораль и в этом отношении ближе к античному первообразу. В стихотворении «Оплазивость. 2» («Любопытство») можно видеть вариант сюжета эзоповской басни «Звездочет» [Эзоп 1968, 75]:

Фалес-звѣздоблюстителъ на небо смотряше,
от течения нѣчто познати хотяше.
Замыслив же ся о нем, праше стезю пряму
и неопасением впаде в блатну яму.
То видяши, рабыни ему поношаше,
Яко, нижних не видяй, на горняя зряше.
Отсюда научимся наша дѣла знати,
а яже выше нас суть, на та не дерзати
[Симеон 2000, 424].

Стихотворение соответствует классической схеме античной басни с краткой, четко выделенной моралью. Но если у Эзопа басня применена «к таким людям, которые хвастаются чудесами, а сами не в силах сделать

и того, что может всякий» [Эзоп 1968, 75], то содержание нравственного вывода у Симеона иное: сфера сакрального, «высших истин» скрыта от человеческого разума, попытки проникнуть в нее тщетны, вредны и даже опасны. Вместо действующих у Эзопа безымянного «звездочета» и некоего «человека», в стихотворении выступает герой под именем Фалес и «рабыня» — точно так же, как у Фабера (Thales, ancilla [Симеон 2000, 623]). Заимствованный проповедником сюжет Симеон возвратил в форму басни, придав рассказу сценичность и четко оформленную краткую мораль, ее содержание объединяет басню «Оплазивость. 2» в авторской рукописи в контекстуальное единство с соседними стихами, исходящими из одной и той же проповеди Фабера («Пытливость», «Оплазивость. 3.4.5», «Зрение» [Син-659, л. 236—236 об.]).

На том же басенном сюжете построена интермедия Симеона Полоцкого «Астролог»¹³⁰, написанная в 1670-е гг.¹³¹ Это, кстати, свидетельствует о том, что данный сюжет ему был знаком еще до начала работы над «Вертоградом». Отметим также, что и другая его интермедия «Старик и Смерть»¹³² напоминает об эзоповской басне [Эзоп 1968, 81].

С точки зрения христианской этики оценивается поведение «рифмоторца Симонида» в стихотворении «Погребение», которое контаминирует мотивы двух басен Федра «Симонид» и «Симонид, спасенный богами». Мораль Федра сводится к тому, что небожители почитают людей искусства. У Симеона спасение поэта рассматривалось как забота небесных сил о добродетельном человеке вообще. В автографе «Погребение» выступает в тематическом единстве со стихотворением «Смерти не бояться», в котором отражено христианское отношение к смерти: она не страшна для праведного, ибо после нее начинается вечная жизнь души [Син-659, л. 521 об.]. «Погребение» вносит дополнительное значение: Бог благоволит к достойным его милости и в жизни земной.

¹³⁰ Интермедия опубликована по рукописи [Тих-43] с неверным указанием, что текст ее сохранился в единственном списке 1737 г. [Русская драматургия 1972, 287—289, 339] (в «Оглавлении» данного издания текст ее приписан Димитрию Ростовскому). Интермедия «Астролог» читается также в более ранней рукописи [Cod. slav. 174, л. 190—191], и автором ее является Симеон Полоцкий [Сазонова 1989, 147, прим. 80]. Данная интермедия не имеет отношения к проблеме критики или оправдания астрологии, как полагает современный исследователь (см.: [Симонов 1998, 123—124]).

¹³¹ Басня была популярна в украинской литературе от Антония Радивиловского («Фалес и жінка») до Г. Сковороды («Фалес и баба»), см.: [Байки 1963, 126, 150].

¹³² Кроме рукописи [Тих-43], интермедия находится также в венской рукописи [Cod. slav. 174, л. 186—187 об.].

Нѣкое предувѣдомленіе сирѣчь роду православному

Вѣлѣно отъ сотворенія міра днѣмъ, а отъ воплощенія Бога Слова 1910 февруарія въ 26-й дѣнь въ Царствующемъ и Богоспасаемомъ Великомъ градѣ Москвѣ дѣйствиємъ благородныхъ великороссійскихъ отроковъ Новосіающихъ Славяно-Латинскихъ Дѣмѣ, сирѣчь преславнаго коллегіума именитыхъ людей Медвѣдниковыхъ воображено будетъ.

I) Комедія Симеона Полоцкого «Притча о Блудномъ Сынѣ», пятью частями, а въ ней интерлюдіи: «Лакомый», «Старикъ и Малецъ», «Малецъ и Старикъ», «Астрологъ», въ ней же арганное гудѣніе и пѣвцы поютъ. (17 в.)

II) Вертепная драма о царѣ Иродѣ, да въ ней сладкослушательная и красная мусіка, пѣвцы поютъ, а посѣмъ скаканіе, сирѣчь танцы. (17 в.—18 в.)

III) Комедія Сумарокова «Трессотанирѣвъ» — только малая часть — словопрѣніе нѣкихъ ученыхъ персонъ о литерѣ «Трессотанирѣвъ». (18 в.)

Оное нѣшереченное позорище дѣйствиємъ на языкъ въ вечеру въ исходѣ восьмаго часа.

40. Билет-программа представления «Комедія притчи о блудномъ сынѣ», интермедий Симеона Полоцкого и другихъ русскихъ пьес XVII—XVIII вв. в Медвѣдниковской гимназии в Москвѣ 26 февраля 1910 г. Документъ из архива А. Н. Робинсона.

Значительное место в «Вертограде» занимает тема воспитания. Она разрабатывается несколькими стихотворениями, сюжеты которых восходят к античности. В «Вертоград» вошла под названием «Завет» знаменитая эзоповская басня «Крестьянин и дети», показывающая, что «Труд — это клад для людей» [Эзоп 1968, 76]. Знаменательно данное Симеоном заглавие «Завет» — завещание отца детям трудиться:

Домовит нѣкто живот временный лишаше,
призвав сыны, к ним слово сие глаголаше:
«Возлюбленная чада, се вы оставляю,
а гдѣ есть сокровище мое извѣщаю.
В виноградѣ закопах, того вы ищите,
а мене, отходяща во ин вѣкъ, простите».
То изрек, преставися. Погребше ѣ, чада
с мотыками идоша на труд винограда.

Воскопаша я вездѣ, но не обрѣтоша
искамаго, лозы же плодъ много принесоша,
Иже слама собрася, много сребра взяша,
И то быти реченно от отца познаша.

Сад дал плоды, отсюда мораль:

Тѣм же яша на всякъ годъ виноградъ копати
не в земли, но от трудовъ сокровищъ искати
[Симеон 1999, 76].

Непосредственным источником стихотворения явилось 4-е Слово Фабера на праздник св. Николая, посвященное теме «Что должны родители своим детям» («Quid debeant parentes liberis»), раздел 4-й «Труд и опыт», где есть прямая ссылка на Эзопа: «Aesopicus ille agricola» («эзоповский крестьянин»). По сравнению с Фабером и Эзопом Симеон добавил еще одно сюжетное звено: продав урожай, дети получили «много серебра», и тогда им открылся смысл завещания отца — их собственный труд доставил им «сокровище», ибо именно труд — источник богатства.

Теснее всего басня «Завет» связана в автографе «Вертограда» с четверостишием «Наследие»: «Хощеши наслѣдие чадомъ оставити, / прилѣжи благостыни оныя учити» [Син-659, л. 46 об.]. «Завет» входит в стихотворный цикл, посвященный теме отцов и детей. Общечеловеческое значение морали обеспечило популярность басне в мировой литературе вплоть до Л. Н. Толстого, включившего ее в книгу нравоучительныхъ рассказовъ для детей.

Еще один идеал этическихъ ценностей — жизнь общиной, «миромъ» и преодоление индивидуализма проповѣдуетъ стихотворение Симеона Полоцкого «Согласіе. 2», сюжет которого восходит к эзоповской басне «Крестьянин и его сыновья» ([Эзоп 1968, 79]; у Бабрия — «Старик и сыновья» [Федр, Бабрий 1962, 109]) через источники-посредники, чем, по видимому, объясняется замена реалий: герой — скиф, а не крестьянин, сыновья разламываютъ тул со стрѣлами, а не пучок прутьевъ. Мораль близка к эзоповской («насколько непобедимо согласіе, настолько бессиленъ раздоръ»), хотя и не отделена структурно от сюжета, ее провозглашает сам герой:

Скифъ нѣкто умный богатый сынами
при концѣ жизни даде тул с стрѣлами.
Повелѣвая им той преломити,
но не могоша того сотворити,
Та же особно комуждо си сыну
«же ломити дал стрѣлу едину.

Удобно тии стрѣлы преломиша,
 нимало труда к тому приложиша.
 Тогда ко чадом отец возглашает,
 еже согласно жити увѣщает.
 Аще союзни будете, вѣщаше,
 не преломимо странство будет ваше.
 Аще же союз будет разрѣшенный,
 Удобь от врагов будете сотренны
 [Симеон 2000, 174—175].

Следует отметить, что данный сюжет у Фабера отсутствует.

Стихотворение «Нос, скушенный отцу» — вариант басни Эзопа «Мальчик-вор и его мать» [Эзоп 1968, 122]¹³³; у Бабрия — «Вор и его мать» [Федр, Бабрий 1962, 170]. На сложных путях миграции басня трансформировалась настолько, что в некоторых ее версиях действует не мать, а отец, названный даже по имени, — Лукреций. Именно так у Фабера, который схематично изложил сюжет в Слове, посвященном теме «О жестокости родителей к детям», сославшись на сочинение Боэция «О школьной дисциплине» («Boetius de discipl. Schol.») [Симеон 1999, 636].

Симеон же значительно распространил рассказ, оснастив его выразительными подробностями, эмоционально насыщенной лексикой, прямой речью: «О злый родителю, / враже, не отче мой, а губителю». Это история об отце, не занимавшемся воспитанием сына, но предоставившем его собственной воле. Мальчик рос, привыкая к злу. Однажды он совершил преступление, за которое был приговорен к казни. Считая виновником своей гибели отца, сын откусил ему нос. Нравоучение Эзопа («Если не наказать вину в самом начале, она становится все больше и больше») Симеон представил в заключительных строках басни в виде небольшого сюжета:

Сей случай из уст священных слышаше
 вдовица, яже два сына имяше.
 Та, в дом пришедши, нача оны бити,
 учаше добръ и пречестно жити.
 И притчу сию во обычай взяше:
 Не дам скусити носа глаголаше
 [Симеон 1999, 440].

¹³³ Басня Эзопа «Мальчик-вор и его мать» пользовалась популярностью у русских читателей. Прозаический перевод ее помещен в сборнике [Соф-1208, л. 83 об. —84]. Известна также лубочная картинка «Зачем мать сына худо учила», см.: [Ровинский 1881, кн. 1, 260—262; кн. 4, 191].

Ссылка на рассказ, услышанный «из уст священных», должна была сообщить авторитетность басенному примеру, а сценка, изображающая, как мать сечет своих сыновей ради их пользы, призвана была продемонстрировать действенность морали.

О вреде слепой родительской любви к детям говорится и в четверостишии «Ласкание». В форме уподобления в нем передается сюжет эзоповской басни об обезьяне, рождающей двух детенышей, самый любимый из которых погибает («Обезьяньи дети» [Эзоп 1968, 126]):

Пифик утѣшный звѣрь есть, чада зѣло любит,
 но ласканием лишним смертно тая губит.
 Подобно ласканием матери си чада
 в грѣхи смертныя вводят и в погибель ада
 [Симеон 1999, 241].

У Фабера этот сюжет отсутствует. Мораль Эзопа о слепоте, неизбежности и враждебности рока, который убивает дорогое дитя, переосмыслена у Симеона, по-видимому, под влиянием эмблемы из сборника И. Камерария, изображающей обезьяну с детенышем, девиз которой — «Слепая любовь к детям» («Caecus amor sobolis») [БМСТ-Ин 1195, л. 85, № 77].

Литература барокко не только освоила античное басенное наследие. Продолжая в известной мере традиции Средневековья, она еще более расширила круг источников и басенных сюжетов, пригодных для дидактической морализации. В ней присутствует своеобразный тип нравоучительных стихотворений, использующих богатый естествословный материал. Данный тип располагается на границе басенного жанра. Такого рода «промежуточный» жанр является одной из особенностей функционирования басни в литературе барокко в отличие от классицизма, где происходит возврат к античной традиции.

В «Вертограде» есть немало стихотворений, построенных на смежном с басней материале. Барочная склонность к остроумному изобретению находит себе выражение в естествословных притчах-баснях и уподоблениях. Образные мотивы сопрягаются на основе концептизма. В целях морализирования поведение животных изображается иногда несоответствующим их природе. Повадки зверей описываются в укоризну и напоминание людям, и вытекающая мораль имеет или обличительно-сатирический, или увещательный характер.

Источником поучительных диковинок из мира природы служили труды средневековых и барочных полигисторов, концентрировавшие обширный естественнонаучный материал, трактованный в морально-этическом плане. В них были обильно представлены сведения из ком-

пиляции Солина, из «Естественной истории» Плиния Старшего¹³⁴. Ссылка на этого автора в стихотворении «Пособие. 2» опять-таки попала через Фабера, который в свою очередь отсылает читателя к 8-й главе из 8-й книги Плиния («Plinio l. 8, c. 8» [Симеон 1999, 654]):

Плиний о слонѣх то нам повѣдает,
яко аще слон во яму впадает,
Друзии слони вѣтви дров вметають,
пѣсок рыюще во яму всыпають.
Да тако яма земли уравнился
и впадши в ону удобь свободится
[Симеон 1999, 538].

Благородством неразумных животных автор пристыдил разумных людей, преступающих законы нравственной жизни, копающих яму друг другу; перспектива для них — самим оказаться «в адской яме».

Еще раз, но уже независимо от Фабера, Симеон «посрамил» людей слонем в притче со ссылкой на Солина: «Солин в книгах си пишет, како слон ловится». Тема ее — неблагодарность. Действия слона и поступки человека по отношению к Спасителю контрастно противопоставлены: слон «возлюбляет» человека, который помог ему выбраться из ямы: «...пред ловцем корится, / идет по нем, послушлив во дѣлѣх творится». Практическая достоверность рассказа не интересует поэта: «Правда ли то — несть ми спор». Он ценит в нем «духовный разум», позволяющий бросить гневный упрек:

Звѣрь дивый благодарство тщится воздаяти,
мы, словеснии того не хожем являти.
Паче слона звѣрствуем, зрим убо, да с звѣри
не будем не впущени в небесныя двери
[Симеон 2000, 137].

Природа в притчах «Вертограда» указывает человеку пути нравственного совершенствования. Все в ней полно тайного, скрытого смысла, который писатель раскрывает читателю путем уподобления, отсюда частое

¹³⁴ Один из томов Плиния имелся в библиотеке Симеона, см.: *Plinii Secundi Historiae Naturalis*. Lugd. Batauorum, 1635. Т. 3 [БМСТ-Ин 2120]; на тит. л.: «Possessor Simeon Piotrowski Sitnianowicz». На крышке переплета владельческая запись руки Сильвестра Медведева: «Плиния Второго История естественная». Трудом Плиния пользовался и Антоний Радивилковский при создании своих басен, см.: [Байки 1963, 115].

X V.

TURBATA DELECTOR



*Turbat aquam sitiens cum vult haurire Camelus,
Sic posset ex bellis qui lucra facta sibi.*

D 3 САН-

41. Эмблема «Люблю мутные вещи» из сборника И. Камерария «Символы и эмблемы» (Нюрнберг, 1595). Экз. из библиотеки Симеона Полоцкого [БМСТ/ин. 1195, л. 23].

употребление формулы «точно», «подобно», «такое». С усилением морализаторского элемента «подобия» приближаются к притче-басне.

Естественнословные притчи-басни и уподобления «Вертограда» испытали на себе несомненное воздействие эмблематической литературы, что нашло отражение и в содержании, и в структуре стихов. В библиотеке Симеона и Сильвестра Медведева имелось несколько эмблематических

сборников¹³⁵. Они включают «животные» эмблемы. С эмблематикой связаны в поэзии Симеона образы крокодила, пеликана, орла, павлина, феникса, хамелеона, змеи, бабочек, летящих на пламя свечи и др. Такими же эмблемами насыщены стихи М. Рея, Д. Наборовского, Я. Морштына, В. Потоцкого. Как отметил А. Хипписли, «эмблематические сравнения восходят в “Вертограде” не непосредственно к книгам эмблем, а косвенно, через проповеди Фабера или Меффрета». Анализируя стихотворение «Слова неслушание», где со слонем и верблюдом, мутящими воду передними ногами прежде, чем пить, сравниваются люди, не желающие слушать слово Божие, исследователь отмечает, что «Симеон берет этот образ у Фабера, в свою очередь читавшего Камерария» [Хипписли 2001, 705], который, добавим от себя, в свою очередь отталкивался от естественной литературы предшествующих веков.

Экзотические животные предстают у Фабера и в стихотворении Симеона как воплощение духовной надменности. Образ этот отталкивается от эмблемы № 15 из сборника Камерария, имеющей девиз «Turbata delecto» (Люблю мутные вещи) [БМСТ / ин. 1195]:

Слон нелѣпочный и велбуд горбатый
имѣют обычай естеством завзятый,
Еже, внегда воду оным чисту пити,
первѣе ногами ону возмутити.
Сие негли того ради содѣвають,
да нелѣпия си в ней не созерцают.

Отсутствующий у Камерария слон происходит из Слова Фабера, где верблюд выступает на пару со слонем: «camelus et elephas». Симеон наделил их выразительными эпитетами: «слон нелѣпочный» и «велбуд горбатый». Животные мутят воду ногами, перед тем как напиться, — мотив, восходящий еще к «Физиологу» Епифания (IV в.).

Похоже, что эта пара — верблюд со слонем — путешествовала по сборникам полигисторов задолго до того, как верблюд стал героем у Камерария, который воспользовался готовым образом и превратил его в эмблему. Прямую аналогию со ссылками на «естествословца Епиана» (Епифания) и на «естествописателя Плиния» находим у Стефана Яворского, который независимо от Фабера и Симеона в Слове в неделю 21 по Пятидесятнице также облакает свое осуждение нежелающих внимать пастырскому наставлению в фигуральную форму: «Те, которые нетерпеливо слушают поучения, находя в них обличение себе, уподобляются неким безсловесным, иже страшным естеством своим суще, да не видят

¹³⁵ См. раздел «Эмблематическая поэзия».

своего безобразия, егда жаждою объедем к чистому приходят источнику, воду чистую мешают первее ногами со дна, в ней же бы не возмогли страшного своего познати образа. Творит тако, по свидетельству славнаго естестволовца Епиана, слон, иже да не увидит в чистой воде нагую свою главу, мерзкия уши свои широкия, аки кожи висящия, нозе аки клады толстыя, всю кожу черную, безвласную, к сему же нос сицев, долгий безобразный, егда приходит к воде пити, возмущает ю, да не увидит свося мерзости. Творит такожде и верблюд, глаголет Плиний естествописатель, да не узрит в воде чистой уши свои краткия, главу малую, очи черныя, шею закривленную, горб на хребте мерзкий» (цит. по: [Самарин 1880, 364—365]).

Если у Камерария интерпретация морально-политического свойства: верблюд символизирует тех, кто «мутит» мир, ища прибыли от войны, то стихотворение Симеона идет в русле проповеднической традиции — притча обличает людей, не желающих знать о себе горькую правду:

...Подобнѣ людии злии препинати
слово обыкоша, и книг не читати.
Да худолчия си не усмотряют
и злых дѣл не видят, яже содѣвають,
Затыкают уши, да бы не слышати,
яже проповѣдник хощет обличати
[Симеон 2000, 123—124].

Другое стихотворение в жанре «подобия» повествует о слоне, который «в новомесячии во реку вхождает» и омывает себя, являя тем самым назидательный пример людям очистить слезами свои души («Слон. 3» [Симеон 2000, 137]). Содержание этого четверостишия может быть поставлено в связь с эмблемой № 1 из сборника Камерария, где картинка изображает слона, стоящего в воде и взирающего на молодой месяц; девиз: «Благочестию надлежит быть чистым» [БМСТ / ин. 1195] (ср. у Фабера: [Симеон 2000, 581]).

Притча-басня «Крокодил» может быть сопоставлена с эмблемой из сборника И. Камерария [Камерарий 1604, № 67]. По аналогии с образами занимательного естествознания тех времен на картинке нарисован крокодил, который плачет, поедая человека. Первая часть стихотворения — словесное описание эмблематической картинке с девизом «Поглощает и плачет» («Devorat et plorat»), вторая — конкретизирует и развивает содержание подписи, смысл которой сводится к разоблачению неискренней, фальшивой дружбы. Плачущий крокодил предстает как образ лицемерной печали. Он символизирует людей, изображающих мнимую скорбь:

Крокодилу еще труп обрести случится
 по естеству на онѣмъ богато слѣзится,
 Не за умиление, но труп обливает,
 яко от слез во трупѣ кость ся сокрушает.
 А он мозгом пасеться, из костей текущим,
 ему во сладчайшыя мѣсто пищи сущим.
 Сему змию подобни чловѣци ови,
 иже по сродницех си плакати готови,
 Не от болѣзни сердца, но плачь притворяют,
 а в дѣлѣ самом смерти скорыя желают.
 Да наслѣдие богатствъ возмогут прияти,
 аки мозгом насытство свое насыщати
 [Симеон 1999, 229].

В контексте авторской рукописи эта притча-басня связана с окружающими ее стихотворениями, в которых так же, как и у Фабера, обсуждается вопрос, каким должно быть отношение христианина к смерти (см.: [Симеон 1999, 596]). Стихотворения цикла объединены темой неуместности плача по умершему христианину.

Очень популярен в поэзии барокко и последующих эпох (вплоть до Державина) эмблематический образ павлина, символизирующий гордость, а у Симеона, в соответствии с капризным методом аллегоризации, — «смирennemудрие». Аполог под таким названием напоминает эмблему № 12 из сборника Н. Коссена с девизом «Признание в грехах», описывающую (без картинки), как павлин, гордящийся фантастической красотой своего хвоста, оставляет высокомерие при виде своих уродливых ног. Подпись говорит о том, что человек должен радоваться добрым делам и испытывать отвращение к грехам, подобно тому, как павлин стыдится своих безобразных черных ног [БМСТ/ин. 1577, 150; Хипписли 1971, 176—177]. Соответственно и у Симеона:

Елма перие пав свое смотрят
 зѣло кичиво весь ся надымает.
 Егда же ног си черность созерцает,
 абие гордость свою оставляет.
 Ты еще дѣла благая узриши
 в тебѣ, и того дѣла ся гордиши,
 Призри на злая, коль люта и многа,
 отринь гордость и знай тебе убога
 [Симеон 2000, 164].

В сравнении с Фабером (см.: [Симеон 2000, 584]), оплетающим образ павлина назидательным повествованием, Симеон создает структуриро-

ванный текст, разворачивает образ в отдельную, законченную картинку, придавая описанию ту самую зримость, какой обладает эмблема. Четко выделенная мораль воспринимается как подпись под изображением. И одновременно стихотворение сближается с формой басни.

В авторской рукописи аполог «Смирennemудрие» объединяет с окружающими стихами основной тезис идейно-тематического единства: мудрость — в смирении. Контекстуально стихотворение связано в автографе с непосредственно следующим за ним двустушием, которое воспринимается как мораль, резюмирующая описание кичливого «пава»: «Блага вещь, аще вся цѣла бывает, / худа же аще и мал вред являет» [Син-659, л. 162]. В качестве параллели к притче-басне Симеона можно привести строки из стихотворения И. Морштына, запечатлевшего эмблематический образ павлина как выражение горделивой спеси:

...И каждый предстанет пред смертью нагим,
 Подобно павлину, когда, желто-синий,
 Он хвост развернет, но простится с гордыней,
 Едва лишь узрит свои грязные ноги,
 Так вдруг устрашаемся, как мы убоги
 (Перевод М. Пальчик [Польская поэзия 1977, 32—33]).

Отзвук эмблематического образа павлина как символа гордыни представлен в поэме А. Белобоцкого «Пентатеугум»:

Горе гладким лицам женским, душам, сердцам, надежам,
 Гордящимся, яко павлин хвостом, в прельщение мужам
 (цит. по: [Панченко 1970, 238]).

Эпиграмма Г. Р. Державина «Павлин» с великолепным изображением дивной птицы содержит эмблематический мотив — несоответствие пышности оперения безобразию ног:

....Но что за чудное явленье?
 Я слышу некий странный визг!
 Сей феникс опустил вдруг перья,
 Увидя гнусность ног своих...
 [Державин 1864, 699—700].

С эмблематическими образом змеи, меняющей кожу [Камерарий 1604, № 82], соотносится парабола «Обновление» [Симеон 2000, 415], ее название выражает смысл девиза: «Сбросив старую кожу — обновлюсь». Ссылаясь на тех, кто «изследил тайны естества», Симеон естественным описанием обосновывает призыв к людям быть мудрыми, «яко

змиеве», «кожу злых нравов весьма низложить» и «облечься» в нового «внутреннего» человека:

...О естество змиеве: той егда познает,
яко старость и немощь его истребляет,
Многи дни ясть ничто же, да кожа слабится,
та же горкую траву обрѣт, насытитя.
Ея же сила творит онаго блевати,
мокроту ядовиту из внутр изметати,
Яже недуга его виновна бывает,
потом, тѣсную диру обрѣт, проползает.
И тако тѣснотою удобь искожится
и, лѣг противу солнцу, лучесы сушитя.
Их же дѣйство новую кожу устрояет,
и тѣм образом дивным, змий ся обновляет...
[Симеон 2000, 415].

Поэт применяет параболический способ раскрытия морали: каждому элементу естествословного рассказа дается развернутое и последовательное аллегорическое толкование, проповедующее принципы нравственной жизни.

Образ змеи, сменившей кожу¹³⁶, впоследствии был использован в баснях Г. С. Сковороды и И. А. Крылова. Показательна при этом разница в его осмыслении у этих баснописцев. Сковорода воспринял образ в соответствии с традицией «Физиолога» и эмблематики: обновление приходит через труд. Мораль его басни «Змия и Буфон» ближе симеоновской, чем крыловской: «Чем лучше добро, тем большим трудом окопалось, как рвом. Кто труда не перейдут, и к добру тот не прійдут» [Байки 1963, 161]. И. А. Крылов наполняет тот же образ в басне «Крестьянин и змея» иным, противоположным содержанием: змея, даже сменив кожу, остается змеей, кожа ее — лишь личина [Крылов 1956, 171].

В притче «Труд» находим параллель к эмблеме из сборника Камерария, изображающей устремившихся к ульям пчел, и девизом, провозглашающим принцип коллективного и равного для всех труда: «Labor omnibus unus» (Труд един для всех) или: «Ardor omnibus idem» (То же горение для всех). В подписи-дистихе утверждается идея необходимой

¹³⁶ Этот древний образ получил применение и в литературе XX в., например, в метафорическом заглавии романа Б. Ясенского «Человек меняет кожу» (1932—1933), создавая символический контекст и направляя восприятие читателя на постижение главной идеи — через испытания и труд лежит путь человека к добру и обновлению жизни.

справедливости в государстве [БМСТ/ин. 1196, № 90]. У Камерария отмечается прямое перенесение явлений, наблюдаемых в мире природы (растений и животных), на человека. Симеон же возводит сначала законы природы в божественный план и затем предлагает их как пример. Применяя метод аллегоризации, Симеон доказывает поучительность жизни пчелиного роя для общества — «граждан мира», но характерно, что мысль о необходимости труда передается также изречением апостола Павла «Праздный да не яст». Перед нами пример христианизации эмблемы:

Чрез лѣто пчелы тощно работают,
сладкий из цвѣтов мед людем собирают.
Аще не хочет кая работати,
не дадут в рои своем пребывати.
Огрызше крилѣ вон ю извергают,
гражданом мира образ проявляют,
Да празных людей не имѣют в себѣ,
ибо комуждо трудитися требѣ,
Да своим трудом питаем бывает,
а не чуждыя труды поглощает.
Не хотящым же трудов полагати
не подобает хлѣба подаяти.
Праздный да не яст, апостол сказаше,
иже от Христа правдѣ учен баше.
Подобает же вон я изгонити
да научатся в трудѣх выну быти
[Симеон 2000, 251—252].

Этой притчей Симеон еще раз утверждает одну из своих излюбленных идей о труде как нравственном идеале, источнике общественного блага.

В притче «Оплазивость. 6» находим древний сюжет о комарах, мотыльках, мошках, летящих на пламя свечи и сгорающих в нем. Так же, как и образ трудолюбивой пчелки, он нашел множество применений в литературе и искусстве, где предстает в густой сети ассоциативных значений. К нему обращались, к примеру, Ансельм Кентерберийский (XI в.), Меффрет, входившие в круг чтения Симеона. Это один из наиболее популярных эмблематических образов, его содержание — «Кратковременное удовольствие стоит мне жизни» («*Damnosa brevisque voluptas*» [БМСТ/ин. 1196, № 97]). «Безумство» комара метафорически сближается с «оплазивостью» — дерзким любопытством, стремлением человека познать глубоко сокрытые от него тайны. Нравственный вывод, извлекае-

гофа скульптурными изображениями персонажей античного баснописца. Петр I любил сам объяснять гостям их смысл [Лихачев 1982, 126].

Басня, тем не менее, не сразу утвердила себя в русской литературе, ей пришлось преодолеть сопротивление со стороны некоторых писателей так называемого грекофильского направления в культуре, воспитанных в духе православно-византийской учености и не разделявших увлечения новым жанром. Евфимий Чудовский ссылаясь на слова Григория Богослова о «играющих басни эллинов, иже о истинѣ мало пекущихся, красным творений и лакомым речений и слух, и душу чаруют» [Син-396, л. 67]. Эзопу эти писатели предпочитали литературу строгого духовно-нравственного воздействия. Так, Федор Поликарпов, издавая в 1701 г. свой «Букварь», год спустя после выхода басен Эзопа в Амстердаме, высказался следующим образом: «Не Есопа фригийскаго здѣ смѣхотворныя узрите басни типографско зрими, но обрящете себѣ стостепенный в небо восход, Стоглав, глаголю, Геннадия патриарха святаго, его же к благодетию возвождение...» [Поликарпов 1701, л. 5].

Однако со временем в XVIII в. возникла своего рода мода на басню. Но, сохраняя общие структурные признаки, басни, притчи-басни Симеона Полоцкого и писателей-классицистов различаются характером источников, способами их обработки. Если Симеон ближе к средневековому типу жанра, то писатели-классицисты тяготеют к новой западноевропейской традиции, некоторые сюжеты они заимствуют у Лафонтена, непосредственно пользовавшегося сборником Федра. Подвергая христианизации античные басни, Симеон поступал, вслед за Фабером и авторами эмблематических сборников, как типичный представитель барокко. В задачи же писателей-классицистов христианизация сюжетов не входит.

Это объясняется тем, что развитие жанра в XVIII в. происходит в новой системе мировосприятия. Решительная секуляризация культуры, проведенная Петром I, была важным фактором, обусловившим смену литературных направлений. Писатели-классицисты сделали, по сравнению с Симеоном, чрезвычайно важный мировоззренческий шаг, освободив литературу от господства теологии. Если дидактизм барокко опирался на рационализм еще средневекового христианского мировоззрения, то в классицизме — на рационализм светского мировосприятия. Эстетические принципы барочного остроумия, которые обеспечивали господство символизирующих приемов изображения в литературе, вступали в противоречие с классицистическим требованием ясности. Поэтому новой литературе, начиная с классицизма, парабола не свойственна ни как жанр, ни как тип художественного мышления.

Расхождения в идейно-мировоззренческих и эстетических основах барокко и классицизма определили различия в поэтике этих литературных направлений и переосмысление старых жанров, в том числе и басни. Изменилась прежде всего функция жанра, что повлекло за собой значительные различия в его поэтике. Например, постоянная христианская целенаправленность басен барокко сменилась светской морализацией в классицизме, усложненный символизм барочных басен (эмблематичность, концептизм) был преобразован в духе новых веяний нормативного искусства.

Притча-басня барокко серьезно-строга, это средство обличения и поучения. Басня классицизма не утратила пристрастия к дидактике. И. И. Хемницер, В. А. Левшин, И. А. Тейлос, М. М. Херасков продолжают линию нравоучительной басни. Но классицистическая басня значительно в меньшей степени допускала условность и идеализацию и гораздо больше отталкивалась от конкретных наблюдений. Она приобретает не свойственный ей ранее иронический, шутливый, насмешливый, юмористический тон.

Возникает также новое понимание басни как аллегорической сатиры. Общечеловеческая мораль вытесняется социальной, появляется критика на лица. Необычайно расширил сферу применения басни Сумароков, посвятив ее не только проблемам нравоучительно-воспитательной дидактики, но и обсуждению вопросов политических («Война Орлов», «Кулашный бой», «Совет боярский», «Посол Осел» и др.), литературных («Жуки и пчелы», «Сова и Рифмач», «Осел во львиной шкуре», «Обезьяна-стихотворец» и др.), стилистических («Учитель поэзии», «Коршун»). Основным в басенном творчестве он сделал принцип комизма.

Перемена функции басни отразилась на положении и характере морали. Если в басне барокко мораль господствует над повествованием, то у писателей-классицистов рассказ преобладает, а басенный урок, утратив высоту обобщения, становится конкретнее и нагляднее, он превращается в бытовое назидание и сатирическое высмеивание. Мораль, освобожденная от параболически-трактатного способа осмысления сюжета, обретает афористическую форму, она чеканится в остроумные и отточенные концовки. Нравственный вывод вытекает непосредственно из повествовательной части, разработка которой приобретает первостепенное значение. У Сумарокова и Крылова подробности и яркость изображения приглушают моральную установку.

Все эти новации сочетались с обновлением стилистического облика басни. В барокко она принадлежала к среднему стилевому уровню, в классицизме, в связи с «обмирщением» и обретением ею новых функций

(прежде всего сатирической), басня пользуется «низким» стилем. Кроме просторечия и провинциализмов, в ней обнаруживаются элементы бурлескного слога — игра на столкновении высокого и низкого.

Эволюция басни от Симеона Полоцкого до Сумарокова состояла в том, что она переместилась из системы риторических жанров барокко, связанных с практикой назидания, в систему поэтических жанров классицизма и развивалась здесь как «низкий» комическо-сатирический жанр, противопоставленный «высокой» поэзии — оде. В «Эпистоле о стихотворстве» (1747) А. П. Сумароков, формулируя принципы русского классицизма, выразил суть басенного жанра:

Склад басен должен быть шутив, но благороден,
И низкий в оном дух к простым словам пригоден,
Как то де Лафонтен разумно показал
И басенным стихом преславен в свете стал,
Наполнил с головы до ног все притчи шуткой
И, сказки пев, играл все тою же погудкой
[Сумароков 1781, ч. 1, 342].

Басня Средневековья, барокко и басня Нового времени восходят к античности — Эзопу, Федру, Бабрию. В процессе эволюции облик жанра изменялся. Авторы каждой эпохи обрабатывают примерно одни и те же сюжеты, но трактуют их по-разному и в разной форме, сохраняя, однако, «идею жанра» (выражение Л. Виндт [Виндт 1927, 87]), самую его суть — пример из жизни животных или людей с вытекающей отсюда моралью. Свое классическое оформление русская басня получила у И. А. Крылова. Он продолжил путь, в начале которого в России стоял Симеон Полоцкий.

Вместо заключения

В общеславянском контексте

С началом Нового времени далеко не все жанры, свойственные литературе древнерусской, прекратили свое существование: старообрядческая и семинарская среда еще долгие годы оставались верными хранителями книжного наследия Древней Руси. В результате сложного и длительного процесса вытеснения жанров древнерусской литературы более современной системой эпики, драмы и лирики, положение средневековых жанров в общей картине культурного развития постепенно изменялось, они смещались на периферию литературного процесса¹.

Во второй половине XVII в. с полной очевидностью определилось направление развития русской культуры в сторону современной ей Европы. В этот период, когда в России имеет место приобщение к европейской культуре в целом, привилось широкое историко-культурное явление, европейское по своему происхождению, — барокко. Слияние воедино новых культурных импульсов с местными явлениями определило тип литературной культуры раннего Нового времени. Его формирование соответствовало в первую очередь идеологическим потребностям, обусловленным в свою очередь культурной ориентацией страны, и было поддержано взаимодействием художественного и теоретического опыта славянских народов.

¹ Еще в 1926 г. В. Н. Перетц писал по поводу очередного методологического труда П. Н. Сакулина: «...я диву дался; упустил из виду самое существенное — невозможность абсолютно периодизировать литературу, ибо в одно и то же время, только в разных слоях (а это ему, “марксисту”, надо знать) сосуществует продукция разного времени» (ПФА-226, л. 85—85 об.; разрядка автора — Л. С.).

ных словах. Напрашивающаяся параллель между стихами объясняется принадлежностью их к общей поэтической культуре, где представлена целая вереница подобных вариаций с той же топикой. В школьной среде была, например, известна новолатинская эпиграмма на популярную в эпоху барокко тему: «*Quid vita humana / Somnus, bulla, vitrum, glacies, flos, fibula, foenum, / Umbra, cinis, punctum, vox, sonus, aura, nihil*» [Трембецкий 1910, 107]² (Что такое человеческая жизнь / Сон, водяной пузырь, стекло, лед, цветок, застежка, сено, / Тень, пепел, миг, голос, звук, дуновение, ничто).

Сквозной символ поэзии барокко — колесо Фортуны, которое есть колесо времени, — античный образ, воскрешенный писателями Возрождения и излюбленный в эмблематике эпохи барокко. С описания колеса счастья начинается эпическая поэма И. Гундулича «Осман»: «А фортуна беспрестанно / Колесо свое вращает: / Свергнет этого нежданно, / А другого возвышает. / Днесь над саблюю корона, / Завтра — сабля на короне, / Ныне царь лишился трона, / Завтра — раб сидит на троне» (Перевод В. К. Зайцева [Гундулич 1969, 27]).

Переменчивость жизни, втянутой в круговорот времени, составляет тему одного из ранних стихотворений Симеона Полоцкого: «*Czas, dzień u z nocą kołem zawsze chodzą / Słowie, bogactwem u wszem rzeczom szkodzą*» («Изменчивость всех вещей человеческих» [Син-731, л. 151 об.; РМСТ-1800, л. 118]). К этому образу поэт не раз обращался в «Вертограде многоцветном» (стихотворения «Торжество», «Скорбь и благоденствие», «Обличение гордого мудрое»). Изменчивость жизни такова, что нельзя составить идею относительно того, что есть настоящее. Колесо времени катится, пока человек не попадет в объятия смерти³. Барочным реквизитом оснащен мотив переменчивости счастья у сербского поэта Гаврила Венцловича [Павич 1970, 92—93].

Окрашивающее барочную лирику философско-медитативное начало связано с утонченным интересом поэтов к категории времени и с обостренным ее переживанием. Сознание текучести, безвозвратности времени, неизменно сопутствовавшее русским поэтам рубежа эпох и принципиальным образом определявшее взгляд на мир, жизнь, человека, сближает их с западноевропейскими и славянскими мастерами барокко, которые «хорошо знают, что такое время, они знают ему цену, они знают время как суровый бич, наступающий виновного и губящий невиновного человека, они знают время как ускользающий в небытие миг и знают

² Параллель указана С. И. Николаевым [Николаев 2004, 49—50].

³ См. раздел «Колесо жизни: барочный медиевизм Евфимия Чудовского».

как слово разверзающегося перед человеком бытия, открывающего вечность» [Михайлов 1970, 195]. В размышлениях лириков барокко о проходящей и нестабильной жизни присутствует время как верховный судья. Далматинец Иван Бунич обрамляет стихотворение кольцевой композицией, повторяя с небольшой вариацией строки о годах человеческой жизни: они — «вихрь, да тень, да пламя; сон и мгла, и время», «вихрь, и тень, и пламя; сон, туман и время» («Дорожи годами — мимолетно их бремя». Перевод В. Корчагина [Европейская поэзия 1977, 303]). Г. Венцлович также описывает скоротечность жизни во временных сегментах; она летит «од зиме пак у зиму, / од времена на време, / од праздника на праздник...» (цит. по: [Павич 1970, 94]). Неустанно этот мотив варьирует Евфимий Чудовский: «День бо дни и час часу слѣдующе текут» [Син-369, л. 4 об.]. О стремительном беге времени, в котором улетучивается жизнь, писал Симеон Полоцкий во многих стихах «Вертограда многоцветного».

Передавая трагическое ощущение безвозвратно уходящего времени, поэты вводят характерный для изобразительного искусства барокко, для натюрмортов на тему *vanitas* символ — часы, неумолимо отсчитывающие время человеческой жизни. Д. Наборовский констатирует: «Часы жрут нашу жизнь, и дней скончанье близко» («Краткость жизни» [Польская поэзия 1977, 23]). Одна из эмблем сборника Зб. Морштына представляет человека, который, глядя на часы, плачет; надпись гласит: «Не малы ли дни мои...», а стихотворение напоминает: «Бой часовой высоко над головой / С башни летит» (Эмблема 47. Перевод А. Кушнера. [Польская поэзия 1977, 92]). Культ времени, перед которым преклонялись поэты барокко, выразили и русские силлабики. Так, в эмблематическом цикле Симеона Полоцкого «Емлимата...» на смерть царицы Марии Ильиничны, примыкающем к «Тренам», изображение песочных и солнечных часов символизирует «краткость» и суету жизни: «Вѣк, яко един час, скоро утекает / прах есмы и сѣнь вся то да познает» [Син-287, л. 321]⁴.

С медитациями на тему кратковременности жизни сопряжен мотив неизбежной смерти, трактуемый в духе лозунга *memento mori*. Поэты разрабатывают эсхатологические и апокалиптические темы. Новую популярность получили в эпоху барокко средневековые произведения о смерти. В литературу вошли иконографические мотивы танца смерти, тема «четырех последних вещей». Творчество Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина, Андрея Белобочко, а так-

⁴ См. также об образе «орология» в разделе «Колесо жизни: барочный медиевизм Евфимия Чудовского».

же Стефана Яворского, Феофана Прокоповича, Петра Буслаева свидетельствует о том, что русская поэзия раннего Нового времени не избежала темы «танатос» (танатос — образ смерти, восходящий к античности). Симеон поместил в «Вертоград» обширный цикл стихов о смерти [Симеон 2000, 141—155], в котором продемонстрировал типичные для поэтики барокко приемы, позволившие соотнести его стихи с некоторыми произведениями Миколая Сэмпя Шажиньского [Суханек 1974, 7]. Популяризируя тему «танатос», Карион Истомина включил «Стихи воспоминати смерть приветством» в «Букварь» (1696). Анонимная поэма «Лествица к небеси» (между 1697—1716 гг.), следующая утвердившейся в XVII в. на Западе четырехчастной схеме описания «последних вещей» (смерть, Суд, ад, небо), типологически сопоставима с чрезвычайно популярной в свое время поэмой поляка Клеменса Болеславиуша «Ужасающее эхо последней трубы» (1670).

Медитативную поэзию барокко пронизывает идущий из Средневековья мотив всех уравнивающей смерти. В. Потоцкий пишет о короле и холопе: «Природа в краткий срок во прахе их сравнила» («Природа всех одинакова». Перевод Д. Самойлова [Польская поэзия 1977, 104]). У словака Д. Горчички-Синапиуса смерть также не щадит никого: «Ей что бедный, что богатый, / Что красивый, что горбатый, / Все равны — берет любого, / Старого и молодого» («Смерть» [Европейская поэзия 1977, 757]). В украинской поэзии мотив этот нашел яркое воплощение еще в первой половине XVII в. в «Виршах на жалосный погреб... Петра Конашевича-Сагайдачного» (1622), в стихах Кирилла Транквиллиона-Ставровецкого «Лекарство розкошником того света правдивое» (1646). Этот мотив принадлежит и топике русской поэзии XVII в. Симеон Полоцкий начинает «Глас последний» строками: «Смерть несытая лица не смотрит, / Царя и нища равно умерщвляет» [Син-287, л. 517 об.]. Одно из своих стихотворений он так и назвал: «Смерть равнит» [Симеон 2000, 149—150].

Русская медитативная поэзия вращалась в кругу тех же идей, тем, настроений, символических мотивов и риторических приемов, что и лирика европейского барокко, — с одним, но весьма существенным отличием. В странах, переживших яростный натиск контрреформации, размышления о бренности жизни дышат глубоким пессимизмом, вызванным политическими столкновениями и социальными потрясениями. В условиях России эта тема утратила в значительной мере черты трагического восприятия мира. И чрезвычайно показательна в этой связи то, что в творчестве Симеона Полоцкого и Андрея Белобочко тема «танатос» продолжает свое существование как явление книжное, как элемент литературной традиции. По словам Д. С. Лихачева, «ужасы барокко дошли до

России лишь в заимствованных и переводных формах и произведениях» [Лихачев 1969, 323]. Симеон Полоцкий указывает, что «Песнь о прелести света» переведена им «из полскаго диалекта» [F.XVII.83, л. 141 об. — 142 об.; Син-287, л. 423—424 об.], а поэма А. Белобочко «Пентатеугум» (1690-е гг.), широкомасштабная стихотворная композиция, посвященная эсхатологической и апокалиптической тематике, основана на наследии немецких многоязычных поэтов (конца XVI — начала XVII в.) Матвея Радера, Иоганна Нисса, Якоба Бальде⁵.

Вхождению поэзии такого рода в русский литературный контекст XVII в. способствовала ее типологическая близость к средневековой традиции, в памятниках которой также нашли отражение темы непрочности судьбы, суеты сует, смерти, разлучения души с телом, рассуждения о конце света и загробном житии человека, как, например, в «Повести о споре жизни и смерти» (см.: [Дмитриева 1964]).

Русской медитативной поэзии осталось чуждо такое специфическое качество, связанное с ренессансными традициями, как гедонистическое отношение к экзистенциальным проблемам. Если, например, у поэта польского барокко Иеронима Морштына размышлениям над быстротечной и переменчивой жизнью сопутствует восхваление земных удовольствий, то у русских поэтов XVII в. — проповедь благочестия. В медитациях русской поэзии XVII — начала XVIII в. преобладают не трагические, а дидактическо-моралистические тенденции. В сравнении с лирикой дубровницких, польских, чешских поэтов, с ее ярко выраженным «личностным» характером, особенность русской медитативной поэзии заключается в склонности к отвлеченно-обобщенному типу высказывания.

Поэты, чье творчество основывалось на риторическом принципе, ориентировались на некий идеальный текст, видя свою задачу в том, чтобы создать инвариант этого текста. Для мастера барокко таким идеальным текстом была «вечная книга». Именно на эту эпоху приходится период

⁵ Единственный из известных пока списков поэмы находится в рукописи ГИМ [Ув-472, л. 348—362 об.]. Открытие А. Белобочко как незаурядной творческой личности (богослов, философ, ученый, поэт, переводчик) состоялось благодаря трудам А. Х. Горфункеля. За последние четыре десятилетия поэма «Пентатеугум» издавалась дважды в России [Горфункель 1965, 44—64; Панченко 1970, 218—249] и в Польше [Дембски 1985, 47—67]; о поэме см.: [Горфункель 1962, 188—213; Панченко 1973, 204—207; Суханек 1974, 3—21; 1975, 39—44; 1985, 167—178; 1986, 9—20; Дембски 1983, 44—47; Николаев 1989, 67—69]. В 1990-е гг. появились глубокие исследования поэтики, языка и стиля А. Белобочко [Гоноров 1993, 9—18; 1996, 199—244].

интенсивного воздействия Библии на культуру как на Западе, так и на Востоке Европы [Левин 1984, 93—122]. Рост интереса к Библии, впрочем, никогда не исчезавшего, проявился в стихотворных парафразах и переводах, вдохновлявшихся идеей, которая лежала в основе миропонимания эпохи барокко, — о Боге как величайшей и всеблаготворительной силе, создавшей мир. Заметно активизировалась поэтическая деятельность в области создания переводов библейских книг (и в первую очередь Псалтири) на национальные языки. «Дубровчанин И. Гундулич в своих духовных стихах сетовал на “грехи” ренессансной юности, отказывался от своих песен “пустых и тщеславных” и переводил стихами “Покаянные псалмы царя Давида» [Робинсон 1980, 164]. Такое же заглавие дал своему переводу Псалтири его современник и соотечественник Степо Джурджевич. Позже Игнат Джурджевич, также дубровничский поэт, издал стихотворное переложение псалмов на хорватский язык с комментариями под названием «Славянская Псалтирь». В Чехии псалмы переводил Ян Амос Коменский, в Молдавии — писатель Досифей («Псалтирь в стихах»).

Хотя стихотворные версии Псалтири были распространены в Западной и Центральной Европе уже с конца XVI — начала XVII в., они отсутствовали в России до того, как Симеон Полоцкий предпринял создание собственной стихотворной версии библейской книги под вдохновляющим примером поэта польского ренессанса Я. Кохановского⁶, переложившего стихами «Псалтирь Давида».

Стихотворные переложения Псалтири как вид творчества были унаследованы классицизмом. Они представляют особый интерес с точки зрения исторической поэтики, так как литературные направления вносят существенно новое в развитие жанров, оказывая на них трансформирующее воздействие. При переходе от одного литературного направления к другому изменяется, что очень важно, сама позиция в отношении разных проблем. Сравнивая переводы псалмов, выполненные Я. Кохановским и писателями-классицистами, с одной стороны, и поэтами барокко — с другой, нетрудно заметить, что в пределах общего риторического подхода существует разница установок. Если Я. Кохановский рассматривал свою работу как пробу сил, своего рода соревнование с оригиналом, то поэты барокко в первую очередь преследовали цели вероисповедно-дидактические. Они имели в виду приобщение читателя к переводимой ими литературе путем придания привычному, хорошо известному тексту новой, привлекательной формы. Симеон Полоцкий вы-

⁶ Об инспирирующей роли Я. Кохановского см.: [Пельц 1983, 167—175].

ступил как представитель эстетической концепции, преемственно воспринятой барокко от Ренессанса, согласно которой «ум не довольствуется одной только истиной, он требует еще красоты» [История эстетики 1964, 699]. Эта концепция позволила ему сделать шаг большой идейно-художественной значимости — отойти от буквы догматического текста и приступить к решению собственно литературных задач.

«Вратами учености» назвал Ломоносов «Псалтирь рифмотворную» (наряду с «Грамматикой» Мелетия Смотрицкого и «Арифметикой» Леонтия Магницкого), эта книга заложила основы его гуманитарной образованности и сообщила ему первые представления о поэтическом искусстве. Она же вдохновила В. К. Тредиаковского на создание нового полного стихотворного переложения псалмов. У поэтов XVIII в. — Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова — возродилась идея поэтического турнира. Состязание поэтов, засвидетельствованное книжкой «Три оды парафрастические» (1744), было подчинено уже сугубо литературной задаче — разрешить спор о возможностях метрических формул.

Приобщившись к поэтической сокровищнице Библии, поэзия раннего Нового времени подготовила также развитие духовной поэзии XVIII в. («Теодицея» Тредиаковского, «Утреннее размышление о Божием величестве», «Вечернее размышление о Божием величестве» Ломоносова). «Псалтирь рифмотворная» положила начало богатой традиции стихотворных переложений псалмов (см.: [Серман 1962, 214—232]), перешедшей в век XIX⁷.

В эпоху барокко популярны также стихотворные парафразы других библейских книг. Вацлав Потоцкий осуществил стихотворное переложение Евангелия, а Станислав Гераклиуш Любомирский — текстов Ветхого Завета. Дань этому виду творчества отдали и русские силлабики⁸. С поэтическими переложениями церковных гимнов в Далмации выступал Паское Примович. Вацлаву Франтишеку Коцманеку принадлежит первый известный в чешской поэзии барокко парафраз молитвы «Отче наш», в котором строки молитвы чередуются со стихами критического

⁷ «Псалтирь рифмотворная» не утратила своей притягательности и для следующих поколений читателей, текст ее переписывали, в том числе и старообрядцы. В начале XIX в. она была дважды перепечатана гражданским шрифтом в типографии А. Г. Решетникова в составе «Полного собрания псалмов Давида Поэта и Царя, преложенных как древними, так и новыми Российскими стихотворцами из прозы стихами», см.: [Круминг 2001, 63—75] (здесь же см. перечень рукописей Симеона с текстом «Псалтири рифмотворной» и описание ее издания 1680 г.).

⁸ См. раздел «Поэт — переводчик слов и помыслов Бога».

содержания: поэт горько жалуется на притеснения со стороны солдат в период Тридцатилетней войны. Та же форма — в стихотворении Симеона Полоцкого «Отче наш» [Симеон 1999, 471—472].

В русской духовной поэзии XVII — начала XVIII в. отсутствует ощущение безнадежности как непосредственное переживание, самоуничтожение, ярко проявившиеся в лирике западнославянского барокко, в частности в творчестве Бедржиха Бриделя. Ей остались чужды дух спиритуализма и настроения барочного мистицизма. Не привилась, ввиду отсутствия необходимых традиций и стимулов, духовная эротика, составившая заметное течение в лирике чешского барокко, подхватившей художественные традиции готической поэзии. В сочинениях Иржи Тржановского, Адама Михны, Феликса Кадлинского мистическое чувство к Христу и Деве Марии переживалось как любовный экстаз и воплощалось в представлениях, символах и образах, почерпнутых из сферы эротического опыта. К наиболее ярким образцам чешской духовной эротики принадлежит выполненный Я. А. Коменским стихотворный перевод ветхозаветной Песни Песней Соломона [Шкарка 1968, 35—45]. Барочной религиозной чувственностью пронизан «Гимн грудям Богородицы» серба Г. Венцловича, в котором тема Песни Песней развивается с рискованной смелостью. В русской поэзии дальше традиционных метафор Христос — жених, Мария — «невеста невестная» (из Акафиста Богородице) дело не шло. Не было в России модной тогда в Европе галантной поэзии, какая представлена, к примеру, в Чехии «Повествованием Липирона» Вацлава Яна Росы.

О развитой светской любовной книжной лирике в русской поэзии XVII в. говорить не приходится. Любовная тема — одна из тех, на которые распространялся эстетический запрет [Панченко 1973, 193—195]. Объяснение такому положению следует искать не только в том, что потребность в любовной теме, традиционно находившейся за пределами литературы, удовлетворялась фольклором. Любовная лирика развивалась успешно в литературах, имевших необходимые для этого предпосылки в виде творчества трубадуров, миннезингеров, вагантов в Западной Европе, а также в странах с сильными традициями национального ренессанса. Полная гедонистических настроений любовная лирика явилась художественной вершиной польского барокко. Радости земной любви воспеты Шимоном Зиморовицем в цикле «Роксоланки», Самуэлем Твардовским в поэмах «Дафна», «Прекрасная Пасквалина» и, в особенности, Яном Анджеем Морштыном, считавшим любовь едва ли не единственной реальной ценностью земного существования. Эта тема пышно расцвела на славянском юге у дубровницких поэтов Игњята Джурдже-

вича, Антуна Гледжевича, Владислава Менчетича, Ивана Бунича, Степо Джурджевича, Хорация Мажибрадика. Под их влиянием развивается сербская любовная лирика, которую культивируют поэты из Боки Которской.

Литература восточнославянского барокко не унаследовала светскую любовную лирику. Уже в украинской книжной поэзии любовь изображается традиционно-ортодоксально в виде «блудной страсти». Изображение ее служит поводом к моральным поучениям. Так, Лазарь Баранович предостерегал от чар Венеры («На Венеру острога»). Дальнейшие изменения в трактовке любовной темы происходят в России. Наиболее наглядны они в произведениях Симеона Полоцкого. В одном из стихотворений домосковского периода, осуждая, вслед за своим учителем Лазарем Барановичем, любовную страсть, он все же оснащает тему привычными атрибутами: упоминается Купидон, однако он фигурирует как «непристойной Венеры бесстыдный сын» со «злыми стрелами любви» [РМСТ-1800, л. 119]. В Москве же в условиях новой культурной среды Симеон, хотя и продолжает заселять сочинения персонажами античной мифологии, но показательно, что и Венеру, и Купидона он из своих стихов изгоняет. Иное положение книжная любовная лирика вряд ли могла завоевать у восточных славян ввиду того, что она не входила в состав барокко схоластического типа, утвердившегося в православной академии и братских школах, творцами которого были монахи-книжники, проповедники.

Идейная направленность славянского барокко связана в значительной степени с национально-освободительными движениями против Османской империи. В том регионе Европы, где борьба Запада и Востока под знаменами «креста» и «полумесяца» была политической реальностью, отмечаются особые достижения в области литературного героического эпоса, предметом которого является национальная история. Высшим проявлением южнославянского героического эпоса явилась поэма «Осман» поэта-патриция И. Гундулича, применившего эпические традиции к современным событиям — хотинским сражениям 1621 г. «Польский Вергилий» С. Твардовский восславил предводителя польских и украинских войск королевича Владислава как победителя турецкого султана Османа II в эпической поэме «Владислав IV, король польский и шведский». В обстановке новой угрозы со стороны Оттоманской Порты к тем же событиям обратился В. Потоцкий в эпической поэме «Хотинская война»⁹.

⁹ Подробнее о барочном славянском героическом эпосе см.: [Робинсон 1980, 165—170].

Барочный героический эпос не получил развития в России XVII в., где, кстати, борьба с Турцией не имела такого исторического характера и крупного масштаба, как на Балканах, в Венгрии и Польше. Антитурецкие настроения, вызванные расширением османской экспансии на украинские земли после их воссоединения с Россией, а затем столкновения России с вассалом Османской империи Крымским ханством (80-е годы) и борьбой за Азов (90-е годы) находили выражение не в крупных эпических формах, а в пределах таких жанров, как панегирики и декламации. Тема борьбы с «неверными» трактовалась русскими силлабиками так же, как их славянскими поэтами-предшественниками и современниками, — с христианских и патриотических позиций. Значительное место она занимает в приветствиях «Рифмологиона» Симеона Полоцкого. Благочестивая тематика перерастает в государственно-политическую, когда Симеон пишет об угрозе турецкого владычества («Прегордый турчин и родство татарско / тщится плѣнити царство христианско...»), просит Бога соблюсти «от враг страну Российскую» и желает царю Федору «меч турский и стрѣлы скифския / да обратиши на оны самыя...» [Син-287, л. 641—648 об.].

Таким образом, рассмотрение русской литературы раннего Нового времени в общеславянском контексте, в котором отразились идеи и формы первого универсального общеевропейского стиля, позволяет охарактеризовать состав национального варианта барокко: преобладание панегирических и дидактическо-просветительских жанров, отражающее изменение на русской почве исторических признаков барокко как типа мировосприятия, и процессы внутренней перестройки жанровых форм, связанные с обретением ими новых функций. Возникает литература, открывающая новую перспективу; призывая к движению вперед, она теперь определяет вектор будущего развития.

Русских писателей раннего Нового времени объединяют общие черты, хотя каждый из них имел и своеобразную творческую манеру, в разной степени и форме отражал основные идейно-тематические линии русского барокко: панегирическо-государственную, просветительско-дидактическую и медитативно-философскую. Качество и количество элементов барокко варьируются от писателя к писателю. Среди русских поэтов XVII — начала XVIII в. наиболее репрезентативно барокко Симеона Полоцкого. Оно может быть охарактеризовано одновременно как схоластическое (или школьное) по своему происхождению и как придворное — по функции. Темы, мотивы и большинство его декоративных элементов принадлежали первоначально к поэтике западноевропейского (в том числе польского) барокко, но Симеон, подобно другим, следующим за ним поэтам, сочетал их с русской культурной и литературной

традицией. У него преобладала стихия панегиризма и дидактики. В поэзии его преемников — Сильвестра Медведева и Кариона Истомина — барокко предстает более умеренным и приглушенным. Литературная позиция Евфимия Чудовского может быть охарактеризована понятием «барочный медиевизм»¹⁰. Несколько особняком стоит творчество Андрея Белобоцкого, чья поэма «Пентатеугум» является «глубоким опытом перенесения и привития принципов, смыслов и поэтики западноевропейского барокко к “российскому дичку”» [Топоров 1996, 204]. На эстетических принципах барокко основана поэзия Петра Буслаева (см.: [Топоров 1983, 57—86]). Все они относятся к числу тех личностей, которые обеспечили преемственность между средневековой русской культурой и культурой Нового времени.

Восприятие старообрядцами системы схоластического образования и усвоение ими стихотворных традиций школы Симеона Полоцкого дают основания говорить о «демократизации» барокко. Если Аввакум, не признавая ни внешнюю мудрость, ни внутреннюю красоту, выразил резкое неприятие языка новой культуры, то старообрядцы следующих поколений, писатели выговской школы первых десятилетий XVIII в., оказавшись перед лицом изменяющихся исторических обстоятельств, пришли к необходимости усвоить его, чтобы быть понятыми обществом, в котором менялись не только социальные структуры, но также структуры жанровые и стилистические. Наблюдающееся в этой среде снижение и опрощение барокко может быть типологически сопоставлено с явлением «сарматизма» в Польше.

Раннее Новое время открыло русскому читателю многие ценности западноевропейской культуры, эта эпоха стала прорывом в мир новых литературных форм. В результате взаимодействия заимствованного, привозного барокко с предшествующими местными традициями и в новых историко-идеологических условиях сформировался его национальный вариант, сохранявший ряд мировоззренческих и художественных особенностей общеевропейского типа культуры эпохи барокко: универсализм и антиномичность восприятия мира, морализм и дидактика, расширение эстетических функций литературы, напряженный и причудливый метафоризм, построенный на началах образного остроумия (концептизм), космизм и экзотизм образов, пристрастие к раритетам и курьезам, сочетание античной и христианской мифологии, взаимопроникновение разных видов творчества (поэзии и драматургии, словесного и изобразительного искусств), мозаичность композиции и открытость

¹⁰ См. раздел «Колесо жизни: барочный медиевизм Евфимия Чудовского».

повествовательного пространства, игровые приемы со словом. Для поэзии русского барокко характерны также риторическая организация текста, эмблематичность, эстетизм формы, контурные стихи, значимость графического уровня текста, парадность, декоративность, великолепие художественного оформления рукописи произведения.

Симеон Полоцкий и его последователи содействовали перестройке жанровой системы древнерусской литературы в направлении ее развития, связанного с требованиями перехода от Средневековья к Новому времени. Однако, категория «темноты», которая употреблялась для характеристики барочных поэтических текстов, развивавшихся в русле гонгоризма [Менендес Пидаль 1961, 763—771], не может быть непосредственно перенесена на изучаемый предмет. Никто из поэтов русского барокко не провозглашал «темноту» и усложненность своим поэтическим принципом. Произведений, которые специально ориентировались бы на такую загадочность, когда не ясно, о чем речь, когда «темнота» доходит до абсурда, мы не найдем. Русский читатель, привыкший к тому, что литература учит и просвещает, относился естественно к прямому выражению идеи. Однако артистическое усилие, воспитанное вкусами новой эпохи и наделенное духовной значимостью, несомненно. Тексты русского барокко удерживают свойственный барочной литературе элемент игры, занимательности, затейности, вызывавший в придворно-элитарной среде удивление и восхищение, у ревнителей «древлего благочестия» — абсолютное неприятие.

Значение русского литературного барокко периода его безраздельного господства, т. е. до появления классицизма, определяется его исключительной ролью в развитии русской культуры. Зародившись на переломе эпох, при переходе русской культуры к Новому времени, оно выступило как преодоление Средневековья и одновременно как основа культурного развития на новых началах.

Развитие барокко в России XVII в. имело широкие историко-культурные последствия. В недрах господствовавшей при царском дворе новой культуры (театр, поэзия, библиотека, эстетизация и церемониализация быта) воспитался Петр I. Поэтому впоследствии Немецкая слобода, ставшая проводником и одним из каналов проникновения западноевропейской культуры, оказалась юному царю ближе, чем патриарший двор с его конфессионально-византийской ориентацией. Определенное влияние свойственного барокко элемента игры можно усмотреть в морских затеях и потешных полках молодого Петра, впоследствии в заведении им кунсткамеры, в пристрастии к раритетам и курьзам, фейерверкам.

Новации раннего Нового времени во многом определили дальнейшие пути развития русской литературы. В своей последующей судьбе они стали той культурной школой, на опытах которой воспитывались Кантемир, Ломоносов и Тредиаковский, обучавшиеся словесным наукам в московской Славяно-греко-латинской академии и воспринимавшие сочинения украинских, белорусских и русских писателей барокко как свою национальную старину.

Поэтому утвердившийся как аксиома тезис о разрыве между русской литературой XVIII в. и предшествующей традицией не выдерживает проверки при непредвзятом исследовании. Русская литература Нового времени возникает не на пустом месте. Вместе с тем она вырастает не из литературы средневековой и не является исключительно результатом усвоения опыта западноевропейского классицизма, но в значительной мере укоренена в русской культуре раннего Нового времени.

В этот период в русской литературе развилось барокко как самостоятельное творческое направление. Однако в начале XVIII в. судьба этого историко-культурного явления в России не завершилась. Барокко не сразу сошло со сцены. Более того, наступил его новый, так называемый «петербургский» этап [Панченко 1977, 100—106]. В 1730—1740-е гг. отмечается следующая волна барочных веяний, проникающих в Россию в немецком варианте, вместе с поэзией немецких маринистов и одами немецких поэтов, служивших при императорском дворе в Петербурге [Пумпянский 1983, 3—44]. Эстетические принципы барокко унаследовала в XVIII в. поэзия И. В. Паузе, В. Петрова, С. Боброва и др. (см.: [Сигел 1973, 556—565]). Еще длительное время барокко сосуществовало с классицизмом (при господстве последнего) [Успенский, Живов 1983, 25—56].

Ввиду отсутствия в России Ренессанса, барокко выступает как национальная основа для перенесения на русскую почву западноевропейского опыта классицизма. Освоение и специфически русское преобразование общеевропейского барокко позволило обеспечить единство русского литературного процесса между Средневековьем и Новым временем, преемственность с русским классицизмом как в области понимания государственно-патриотических, нравственно-просветительских, так и собственно эстетических задач новой русской литературы. В Западной Европе, как известно, классицизм вел упорную и долгую борьбу с барокко. Русский литературный процесс, благодаря преемственности идей, методов и просветительских целей барокко и классицизма, оказался единым и получил возможность ускоренного развития, которое и произошло за столетие, т. е. от Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова до Карамзина и, в особенности, до Пушкина. Провести отчетливую грань между русским

барокко и классицизмом невозможно, они взаимно обогащают друг друга. В многолетних дискуссиях об отличиях, границах этих историко-культурных явлений однозначное решение не достигнуто в силу их органической преемственности. Классицизм воспринял от барокко риторический принцип творчества, а также некоторые темы, идеи, приемы. Практика сочинения «на случай» вошла в литературную моду в виде оды. Однако упрощением было бы ограничивать воздействие барокко лишь высокими жанрами. Подспудное течение барокко чувствуется и в других жанрах, например, в эклогах Сумарокова, Ржевского, а также на иных стилевых уровнях (но это тема особого исследования).

Барочная традиция устойчиво сохраняется в духовной среде (см.: [Живов, Успенский 1984, 230—234; 1986, 135—141]), она продолжает действовать и в XIX в. В целом барокко сыграло очень важную роль в ускоренном развитии русского классицизма и всей последующей литературы, с барочной эстетикой непосредственно не связанной. В этом принципиальная историко-культурная особенность барокко. Прослеживаются также «показательные схождения» между литературой русского барокко XVII — начала XVIII в. и поэтической культурой начала XX в., в частности футуризма (см.: [Смирнов 1979, 335—361]). Имя Симеона Полоцкого как писателя было известно в начале XX в. в гимназической среде. В школьном театре Медведниковской гимназии, лучшем учебном заведении Москвы (в своей категории), ставились старинные русские пьесы «с точным соблюдением стиля эпохи» [Константинов 1956, 152] и среди них — пьеса «Комедия притчи о блудном сыне» и интермедии, исполненные в той же манере, какую Симеон ввел в русскую культуру, — «действием благородных великороссийских отроков Новосияющих Славяно-Латинских Афин, сиречь преславнаго коллегіума именитых людей Медведниковых»¹¹.

Дальнейшее изучение восточнославянского и, в частности, русского барокко на широком фоне европейского культурного процесса дало бы нам, возможно, более сложную картину культурных течений, пролежавших между Востоком и Западом Европы. Соединяя разные культурные общности, они разрушали идеологические барьеры и углубляли каналы, которые должны были служить проводниками межкультурных влияний в России предпетровского и Петровского времени.

В равной степени важная задача — исследовать и осуществить вслед за «Вертоградом многоцветным» академическое научно-критическое из-

дание второго поэтического компендиума Симеона — «Рифмологион» (1680). В самом деле, пока произведение не будет исследовано с точки зрения генезиса его художественных форм и не станет доступным в печатном виде, наше понимание самого происхождения поэтического дискурса русского барокко будет оставаться неполным. Значительная часть произведений Кариона Истомина дошла в составе личного архива писателя, до сих пор еще малоисследованного. Часть произведений осталась в старопечатных книгах, практически недоступных современному читателю. Дать новую жизнь наиболее художественно ценным текстам необходимо и для того, чтобы они могли быть включены в построение современной парадигмы развития восточнославянской литературы и культуры в период раннего Нового времени.

Новации, появившиеся в русской культуре вместе с усвоением барокко, ставшего первым универсальным общеевропейским стилем, свидетельствуют о переходе восточнославянской и, в частности, русской культуры от ее средневекового состояния к культуре Нового времени, о смене конфессионального типа культуры секуляризованной и сближении русской литературы с литературами западноевропейского постренессансного типа. «Поэтому русское барокко (при всей его робости в сравнении с западноевропейским) должно было производить впечатление обвала, прорыва в прежнем монолитном и устойчивом пространстве религиозного сознания и соответствующих ему эстетических представлениях в направлении “обмирщающегося”, секуляризованного сознания и “эстетического” как категории, все более отрывающейся от сферы духовного и обретающей самодостаточность и независимость» [Топоров 1993, 11].

Новации, вошедшие в жизнь русского общества в период раннего Нового времени, имеют черты общеевропейского типа культуры. Двор начал перестройку культуры. Благодаря тому типу культуры, который насаждался Симеоном Полоцким и писателями того же направления, были сломаны привычные стереотипы, прививались новые вкусы, делавшие русское общество более терпимым к европейской культуре. Создаваемая учеными монахами-книжниками культура была отвергнута Петром I. Явственно обнаружилась ее архаичность в сравнении с современным европейским развитием. Но все же культура, которую представляют своим творчеством писатели раннего Нового времени, складывалась как культура европейского типа.

Началось новое целенаправленное движение в сторону Европы, радикально укрепленное в следующую четверть века преобразованиями Петра Великого. На этом пути, уже с конца XVI в., были сделаны пер-

¹¹ Цит. по театральной программке-билету от 26 февраля 1910 г., см. илл. № 40.

вые шаги, и предстояло придать этому движению ускорение, «в наследство от предшественников Петр получил и “европеизацию”» [Панченко 1989, 7]. Патриарх Иоаким попытался затормозить разворачивавшиеся культурные процессы, запретил сочинения Симеона Полоцкого и книги украинских писателей, ученик Симеона — поэт Сильвестр Медведев был казнен. Однако тенденция к сближению с Западом развивалась неодолимо. Петр I ликвидировал патриаршество, во главе Славяно-греко-латинской академии он поставил Стефана Яворского, которого иерусалимский патриарх Досифей обвинял в латинстве. Петр «прорубил окно в Европу». И произошло это не без участия тех созидательных импульсов, которые русская культура, воспитавшая Петра, получила со своего восточнославянского запада. Поднимающаяся империя входила в концерт европейских держав и становилась «Российской Европией».



Приложения

В «Приложениях» публикуются произведения, обнаруженные в ходе научных разысканий, связанных с расширением источниковой базы исследования. Публикации двух произведений («Иверские декламации» и «Похвала царю Алексею Михайловичу в день его ангела») предшествовала работа по установлению их авторства¹. При подборе текстов учитывался принцип жанровой представительности: печатаются произведения, репрезентативные для литературы раннего Нового времени: придворные декламации, панегирик, эмблематическая поэма, театральная программа, эпиграмматический цикл, стихи из разряда «силв», акростих.

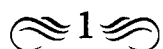
Тексты публикуются по правилам, принятым в «Трудах Отдела древнерусской литературы» [Дмитриева 1955, 491—499]. Текст воспроизводится современным шрифтом. Титла раскрываются. Все выносные буквы вводятся в строку в соответствии с написанием данных слов в рукописи. Буква *ять* (ѣ) сохраняется, поскольку обозначаемый ею звук произносился либо как *и* (на украинский и белорусский манер, рифмы типа: превелика / человекѣка), либо как *е*. Буква *ер* (ѣ) на конце слов не воспроизводится; буквы *і* и *ї* заменяются буквой *и*, омега (ω) — буквой *о*, ук (ou) — буквой *у*, пси (ψ) — буквами *пс*, ижица (ѣ) — буквой *и* или *в*²,

¹ См.: [Сазонова 1987б, 199—205], раздел «Иверские декламации Симеона Полоцкого (1660)» и комментарий, предвещающий публикацию «Похвалы...».

² Кроме имени *Евфимий* и слов *тостасное*, *вимиам*, участвующих в текстах Евфимия Чудовского в образовании акростиха, а также слова *миро*, включенного в игру со словом *мир*.

фита (θ) — буквой ф³, юс малый (λ) — буквой я. Отсутствующий в ряде случаев разделительный знак ъ, обозначающий твердость согласного в позиции перед гласной, вводится курсивом, например: изъявити, изъявляющ, подъемлет, подъят, отъиде. Местоимение и (его), в отличие от союза, отмечается ударением. Надстрочные знаки опускаются. Пунктуация приближена к современной.

Стихи Кариона Истомина с раздвинутыми на месте цезуры (слово-раздел в стихе) полустишиями составляют единый столбец, а не два и читаются, как обычно, в строку по горизонтали.



Симеон Полоцкий Иверские декламации (1660)

Иверские декламации — условное название произведения, носящего в рукописи следующее заглавие: «Стихи сложные и меротворные на благоденственное пришествие пресветлаго, благочестивейшаго, кротчайшаго и самодержавнейшаго царя Алексея Михайловича во Святоезерский монастырь».

Публикация и исследование текста выполнены по фотокопии (изготовленной с микрофильма) рукописи [Cod. slav. 174, л. 75—91 об.], которую мне в свое время любезно предоставил академик И. Хамм. Рукопись в 4°, формат 14,2×18,5 см, на II + 191 + I л. Почерк рукописи хорошо датируется — это так называемый «круглящийся полуустав» середины 1670-х — конца XVII в.⁴ Нотные записи — на нижнем поле листов 17, 20 об., 21, 25, 26 об., 34 об., 40 об.

Состав рукописи описан в труде [Биркфелнер 1975, 167—170], уточнение состава и авторства см.: [Сазонова 19876, 199—205].

Рукопись Cod. slav. 174 происходит, по всей видимости, из той же самой книгописной мастерской, что и сборная рукопись XVII—XVIII вв., находящаяся в пинежском собрании ИРЛИ [Пинеж-113]. Данные рукописные книги имеют одинаковые заставки, ср.: [Cod. slav. 174, л. 1] и [Пинеж-113, л. 584]; в отдельных частях почерк хотя и не вполне тожде-

³ Кроме слов *вумиам*, *теолог* и упомянутого имени *Евдмий*.

⁴ Характеристику почерка «круглящийся полуустав» см.: [Костюхина 1974, 49].

ствен, но очень близок. Рукописи частично совпадают по составу: обе содержат одни и те же сочинения Сильвестра Медведева. Венский список располагает более исправным текстом стихов Медведева и является более ранним по отношению к пинежскому. Так, в «Сказании о страстях» вместо имени царя «Феодор» (т. е. царя Федора Алексеевича) [Cod. slav. 174, л. 14 об.] назван «Петр» (Петр Алексеевич) [Пинеж-113, л. 594 об.] и соответственно имя жены Федора — Марфы — опущено. У Сильвестра было: «Со Марфою дни благи числити» [Cod. slav. 174, л. 15 об.], в пинежской рукописи стало: «дни благи числити» [Пинеж-113, л. 595] (подробнее см.: [Сазонова 19876, 199—205]; описание пинежской рукописи см.: [Панченко 1965, 65, прим. 1; Савельева 2003, 178—186]). Иверские декламации Симеона в пинежской рукописи отсутствуют.

В рукописи [Cod. slav. 174] буква и неслоговое (й) передается непосредственно; в публикации сохраняется написание источника.

л. 75 Стихи сложные и мѣротворныя на благоденственное пришествие

пресвѣтлаго, благочестивѣйшаго, кротчайшаго и самодержавнѣйшаго царя государя и великаго князя Алексея Михайловича всеа Великия и Малыя и Бѣлыя России самодержца и премногих царств, государств, князств, стран обладателя и правителя во святую и пречестную обитель пречистыя и пренепорочныя преблагословенныя славныя Владычицы нашея Богородицы и Приснодѣвы Марии Иверския Ипортантиси⁵ чудотворныя ея иконы во Святоезерский монастырь

Краегранесие

Похвала царю словесная

Пролиог

л.75 об. Прииде и явися древле нам желанна
предобрая туча луков знаменанна, //
Туча благодати всепреобильнѣйша
шаровными злаки преудобреннѣйша.

⁵ Имеется в виду икона Богоматери «Портаитисса» (Вратарница). «Ипортантиси» — неверное чтение греческой надписи, набранной прописными буквами кириллицы «Н ПОРТАИТИСА ТУН ИВЕРУН» на гравюре работы мастера Паисия в сборнике «Рай мысленный» (1659); название монастыря в форме «Пречистыя Иверския Ипортантиси (или: Ипортаитиси?)» отмечается в изданиях местной типографии, см., например: Брашно духовное (1661, л. 2 об.).

Вѣсть знаменія тучна багр преукрашенныи
 со солнцем смѣшати свѣтом раждеженныи,
 Вѣсть мир к человѣком Господень являти
 солнцем Троица пресвѣтло сияти.
 Негли, кроткии царю, твой здѣ образ носит,
 благодать бо царска всѣм обилно росит,
 Негли и зеленость, маслом умащенна,
 юно обновляет, тучоиспещренъна.
 Пруг се упряженныи Духом в колесницы
 дуга свѣтоносна Божией десницы
 Ревности огненна Илию носяща
 показася древле огненно паляща.
 Но здѣ любви огонь сеи на пружѣ являет,
 колеса же громы и туча вчиняет,
 Но тайно подобнѣ и с конми сокрыша
 любви яко вящѣшей благопокорisha.
 Точию багряна надежда вотчеся //
 и царской порфирѣ союзом сплетеся,
 Закла же зелена новой благодати
 юно ограждает вѣру Церковь мати
 И милость мастита от смарагда шаров,
 елеопитанных благодатных даров.
 О пресвѣтлыи царю, царю предобреишии, русский
 самодержче, всеблагочестивѣишии!
 В тебѣ угобзися седмо окружая
 вѣра со догматы душу ублажая,
 Толь весели есмы, коль день свѣтоносен
 во приход твой царскии и молниеносен.
 О братия, друзи! Время глаголати
 превысокой главѣ дары словес дати.
 Сему честь и слава от нас подобает,
 ему же Россія присно поклоняет.

Отрок 1

Обыими, Сионе, твоими зѣницы
 скипетродержавной царское десницы
 Зрѣние прекрасно пресвѣтлаго зора
 дуги неболичной плотскаго восора.
 Почюдися славѣ, землю украсившей, //
 почюдися сѣмо и здѣ приклонившей,
 Не сумнися мѣстом, егда еси низу,
 сматрай прямо славѣ, всѣм бо явѣ близу.
 На облацѣ присно пруг свѣтел являет,
 на Святѣм езере нынѣ процвѣтает

л. 76

л. 76 об.

Дуга свѣтоносна, ты, царю желанныи,
 на земли явися от Троица вѣнчанныи.

Отрок 2

Хвалами Сирахов Иисус похваляет,
 о дужѣ прекрасной Творца прославляет,
 Нам же паче нынѣ словеса счиниша,
 егда той подобни шары днесь явися.
 Не гора Сионя мѣсто высотю,
 но взором преславным точию добротою,
 Сион нам обитель облак росотучен
 являеши, царю, и молниелучен.
 Луком и лучами ефир прегибает,
 лук дуга облачна с молнию бывает.
 Всѣм бо свѣт твой царский нынѣ излися,
 дом Ипортантиси в солнцѣ одѣся. //

л. 77

Отрок 3

Всяко небом мощно, небом росотучным
 нареши обитель и ефиролучным,
 Егда прямо царю сея напряжеся,
 яко пруг небесный свѣтом раждежеся.
 По потопѣ облак начат сѣнь носити
 мира тверда зрак есть Ноя вопросити.
 Корабль сего дому на Святѣ езерѣ,
 яко ковчег Ноев, утвердися в вѣре,
 Не в потопѣ водном носится волнами,
 Божия бо Мати живет присно с нами,
 Не в тучи обильной, царская державы
 твоей благодати, о царю, и славы.

Отрок 4

Аще облак здѣ⁶ и дуга прекрасна,
 подобнѣ и слова — труба громогласна,
 Суть громове благии, суть грома сынове
 и седмочисленнии вси по Богослове.
 Труба паки тожде грома знаменает, //
 егда Бог к Моисею в Синаи вѣщает,
 От престола громи херувимска мнози,
 но седмосочтанни блистанія слози.
 Труба Иоанна к высотѣ взывает,
 аще и гром змием главу сокрушает.
 Нам, о царю, гласы сладки громогласны,
 дуга мирно зрачит, образы прекрасны.

л. 77 об.

⁶ В ркп. здѣв.

Отрок 5

Лук обыче стрѣлы облачны пущати
 Соломон премудрый являет сим прати,
 Но благоокружен с каменными пращи,
 с молничными искры по стеблях горящи.
 Слова суть стрѣлы, молние духовны,
 се же суть и гласы суть седмогромовны,
 Не жестоко токмо слово гром являет,
 но и язык мякок кости сокрушает⁷.
 Вѣсть благодать паче враги премирिति
 и слово медвенно други угобзити,
 Громове нетяжки благодатных гласов
 плодове бывают твои царских класов. //

л. 78

Отрок 6

Аще в колесницы глас грома речеся,
 воза херувимска и дуга вотчеса,
 Дуга окрест тамо Иоани являет
 и Иезекииль тожде знаменает.
 Под престолом коло мир колесовидный
 сему сообразны[й] в Церкви Боговидн[ый]⁸,
 Фрон царя и Бога громы издавает,
 глас грома в колеси и Давид вѣщает.
 Царю православныи, свѣтлеи чины
 свѣтом окружаеш и рускии⁹ сыны,
 Яко дуга красна, окрест окружая,
 во своей державѣ вѣру утвержая.

Отрок 7

Царю Алексие, царю пресвѣтлѣйшии,
 царю православныи и благочестивѣйшии,
 Руския державы кроткии самодержче,
 свѣт твоя славы в церкви не померче.
 Дуга бо на время облачна сияет,
 но твоя держава всѣх нас озаряет,
 Ибо украсися духовными шары //
 трисолнечен свѣт есть Боговидный дары.
 Херувим престол есть патриарши фрона
 дуга — царство руско небеснаго лона,
 Се колесо в мирѣ едино остася,
 о скипетродержавне, от Духа носяся.

л. 78 об.

⁷ В ркп. сокрушает кости.⁸ Строка написана на внешнем поле, у обреза листа.⁹ В ркп.: русский.

Апилиог

Словесная наша аще добра слава,
 како твоя внушит, благии царю, слава,
 Ни бо умы наша вконец постизают,
 них же глаголют словом и дерзуют.
 Обаче от вѣры силу восприемлем,
 святыми реченным вси от чести внемлем.
 Кротость твоя, царю, благии и смиренныи
 днесь, о Алексие, царю благовѣрный,
 Тихо, лукопружно всѣх окружает,
 зеленым смарагдом юность ублажает,
 Дуга небесна сию утварь носит
 и окрест престола благодарно росит,
 Злака предобрешии елеопитанна
 от царского пруга скипетродержавна
 Поне же мастита милость содружися, //
 начальнѣйшии славѣ и в ней положися
 Власть царская добрѣ престол ограждает,
 сугубо боряся, врагов побѣждает.
 Недерзи престолы патриаршей чести
 не тако преславни без царския власти.
 Мужество бо царство всѣм вѣрным являет,
 в нечестивых мало кто в вѣре дерзает.
 Царство твое, царю, едино днесь в мирѣ
 трисолнечно значит во пречистой вѣре.
 Благодатни есмы и сим возвышеннии,
 во вѣре дерзаем царством огражденнии.
 Егда Христос Бог наш от всѣх восхваляет,
 со Отцем и Духом присно прославляет,
 Престол правя царский и того державу
 даже до послѣдних простирая славу.
 Инок тя собор сей прият веселяся
 и купонит радости, о тебѣ хваляся.
 Ждет и Царица в храмѣ своем честном
 Ипортантисии во втором небесном.
 Прииди, ждем во Церковь, царю православныи,
 рускаго востока царю вседержавныи.
 Царствуяи многолѣтно и живи во вѣки //
 прославляем Богом и всѣми челоуѣки!
 Здравствуй пресугубо, вси царю желаем,
 от душа и сердца и тя почитаем.

л. 79

л. 79 об.

Зри стихи мѣротворныи содержат главизи 9. Первая имать стихов 36,
 семъ же по 12, послѣдняя 40. Стих же имать слогов всякъ по 12,
 предѣляет же ся посреде по 6. Всѣх стихов 160.

Похвала царская стихов 9

Царь есть имя славы
 Росииския главы
 Верх Богом почтенный
 Глава православна
 Скипетродержавна
 Царь преукрашенный
 Солнце на небеси
 Роксолянском еси,
 Царю благовѣрный. //

л. 80 Стихи вторыя на тожде пришествие
пресвѣтлѣйшаго царскаго величества

Отрок 1

Кто багряны порфиры слово ткати мнится,
 кринов здѣ основы ум да не сомнится
 Во сердечных составѣх духом рукояти
 цѣвничных обращений постав устроить,
 Висса предобры царский разумично пряди
 или плодоносных цвѣтов видокрасни сади.
 Зри царя пресвѣтлѣйша, и сердца играют.
 Зрим царя Алексия духи¹⁰,
 Не в убрूसѣ таланты под землю положим,
 приплоды словес наших глаголы умножим,
 Аще что положим в Российской державѣ,
 под ногами имама в дань днес царской славѣ.
 Кто имать златы верви рѣчи медоточных //
 и нить¹¹ шолкоцвѣтну мысли красноточных,
 Да дароносит нынѣ даром любоглавым
 колѣна преклоняя со сердцем поставным.
 Вѣсть царская та тихость кротко воспримати
 и младых отрок гласы любезно внимати.
 О царю предобреиший, внуши глагол гласы,
 аще и несозрѣлы приими устен класы,
 Или тончайших прядии похвалы словесны
 донде же ти доспѣют от рая небесны¹²
 Порфиры боготканны, ядь духовное манны
 и пищнии потоцы неизглаголанны.

л. 80 об.

¹⁰ Так в фкп.¹¹ В фкп. лить.¹² В фкп. небесный.

Стихов здѣ в мимоседшем 24. Стих же имат слогов всяк по 13,
 пределяется по семи слогах первых, послѣдних имѣя 6. Настоящих же
 10 отроков глаголют по 2 стиха, обращают же ся по ряду пятижды. Стихи же
 мѣру имут слогов 11, пресѣчение по пяти слозѣх первых, оставляющимся
 послѣдним шести слогов. //

л. 81

Отрок 1

Рцы ми, друзи, что риза багряна
 или невѣста в солнце одѣянна?

Отрок 2

Реци к вопросу время приключися,
 брат отвѣщает, лучъши научився.

Отрок 3

Риза багряна, царская порфира
 или со догматы во Христа есть вѣра.

Отрок 4

Тако ли, друже, рцы здѣ пространнѣйшии,
 мнѣ молчати зѣло полезнѣйший.

Отрок 5

Вѣра от багров подобнѣ сложися
 и на багряном столпѣ положиися.

Отрок 6

Зри аще тако аз недоумѣю,
 брате мой любимый, в тебѣ удовлѣю.

Отрок 7

Зри столп и Церковь, зри Христа одежду,
 дерзай, глаголю ти, и имѣй надежду.

Отрок 8

Еда сей образ царю подобает,
 рцы, возлюбленне, дух мой унывает. //

л. 81 об.

Отрок 9

Церковь и царь есть в Христа облекися,
 ветха челоуѣка грѣха совлекися.

Отрок 10

Царская слава в солнце облечена
 и звѣздным окрест свѣтом окруженна.

Паки возвращается к первому.

Отрок 1

Добр смысл имате, лучши отвѣщайте,
Духа и силу таин испытайте.

Отрок 2

Мнѣ мнится, дом есть, в солнце одѣянный,
идѣ же солнце — царь богоизбранныи.

Отрок 3

Здѣ глаголеши, премудр ум имаши,
тамо молчасте, здѣ отвѣты ваши.

Отрок 4

Не зазри, брате, ваш глагол добрѣйший,
багр от восора плоти приличнѣйший. //

л. 82

Отрок 5

Присно молчащих ум премудрость плодит,
но источник разумичен родит.

Отрок 6

Сматрѣйте прямо, что есть багряница,
негли и слово красна червленица.

Отрок 7

Царь православныи ждет разума блага,
сему достоин рѣчь словесна друга.

Отрок 8

Бог-Слово свѣт есть, царь Богом вѣнчанныи,
Бог плотоносец, царь Богом преславныи.

Отрок 9

Царю предобрыи, наша рѣчь жестока
хочет к нам имѣти кротчайшаго ока.

Отрок 10

Свѣтлѣет дом сей солнца царска свѣтом
Ипортантиса. Дверь слова отвѣтом. //

л. 82 об. Таже возвращается.

Отрок 1

Видь всяк опасно, видь премноги злаки,
слова преболши преумныи зраки.

Отрок 2

Или невѣси пестрот позлащенных,
багряниц драгих, бисером сажденных.

Отрок 3

Не багры токмо царю подобают,
всякаго злака цвѣтное блистают.

Отрок 4

И слово сице пестрыми и зарями
преудобрися и камык лучами.

Отрок 5

Благость и милость царя украшает,
вѣра и надежда любовь возвышает.

Здѣ ин предѣляет посредѣ 12. Имать же стихов великих 4,
стих же от трех сицевых же сложныи, и конец к сим стоит пятма слоги. //

л. 83

Отрок 12

Зрите, о друзи, что в вас угобзися,
Здѣ орел парит, орел возвысися,
Или невѣсте, се царь православныи,
всѣм нам желанныи.

Лик инок честных Ливан здѣ являет,
Орел на Ливан быстро восперяет,
Здѣ обоняет воню фимиама
Дѣвыя храма.

Крылѣ, о царю, твои распростерты
И ума двери свѣтлѣют отверсты,
Ты еси, царю, орлу подобнѣйший,
златокрылнѣиши.

Храм Божественныи, отверсти двери.
Прииди, державне хранителю вѣры,
Первенче вправду Руския державы
и царь сын славы.

Паки тѣжде своя кончают.

Отрок 6

Сице багряно солнцем украшено
Дѣвыи дом сей, село возлюбленно. //

л. 83 об.

Отрок 7

Идѣ же и крышы селныи явиша
и орлу кедри густо насадиша.

Отрок 8

Се и по гребях древа плодовита,
и воды сладки источника чиста.

Отрок 9

Езеро обильно струи наполняет
и рѣку от себе чисту испускает.

Отрок 10

О крин сладчайшии, нам есть и честнѣишии,
многъ благодатми царь благочестивѣишии.

Паки

Отрок 1

Зрим прямо Богу, что путь озарися
солнца паряща луча расширися.

Отрок 2

Путь тече простыи в степени превышнем,
посредѣ полудне в дыхании южном.

Отрок 3

Но се смотряют нынѣ ко востоку,
прямо врат едемских и утру глубоко. //

л. 84

Отрок 4

В западный вечер мы днесь обрѣтаем
царя пресвѣтла у врат ожидаем.

Отрок 5

Полче тишайшии нынѣ подвигнѣте
и инок личе, царя днесь приимите.

Отрок 6

Сонме боярский царскаго совѣта,
звѣзды окружнии, не крыйте нам свѣта!

Отрок 7

Денница свѣта здѣ уступает,
идѣ же глава лучи влас пускает.

Отрок 8

Суть звѣзды в солнцы на главѣ венечны
и не скудѣют совѣтом солнечным.

Отрок 9

Аще на главу Церковь тѣхъ взимает
и се суть солнца кто добрѣ внимает.

Отрок 10

Егда о Бозѣ хочет глаголати,
святыхъ звѣздами будемъ знаменати.

Паки отрок 1

л. 84 об.

Рцы ми пространно о всемъ и по ряду //
и не сомните, глаголите правду.

Отрок 2

Солнце — Христосъ есть, Церковь — жена красна,
паче же Дѣва позлащенна в рясна.

Отрок 3

Руская наша Церковь вѣнчевает,
от звѣздъ дванатцать вѣнецъ возлагает.

Отрок 4

Аще и солнца будемъ мнѣти сия,
не посрамимся во свѣте, Россія.

Отрок 5

Царь православный, свѣтлая царица,
государь царевичъ, свѣтлая денница!

Отрок 6

С тѣми четвертыи патриархъ святѣйшій
и сестр царевыхъ ликъ причетъ честнѣишии!

Отрок 7

К симъ пятерица дщереи златозарныхъ,
звѣздъ исполняютъ число богозарныхъ.

Отрок 8

Россія токмо симъ нынѣ сияетъ,
Церковь же апостолъ число представляетъ. //

л. 85

Отрок 9

Мы от обою сугубо вѣнчаемъ,
царемъ и Богомъ свѣтло украшаемъ.

Отрок 10

Вся сия в тебѣ со Христом всадиша,
царю кротчайшии, с солцем положиша.

Аще хоцещи,
остави ряд сей послѣдний 5, сей же прими в того мѣсто.

Отрок 1

Время кончати, друзи возлюбленни¹³
царя почтите, духом возвышенни¹⁴.

Отрок 2

Царю преславный, царствуяи много лѣта,
Бог да умножит в твоих лучах свѣта!

Отрок 3

Да свѣтит свѣтло Марія царица,
супруг избранный твоя голубица!

Отрок 4

Да парит птенец — орел младолѣтныи
государь царевичъ Алексии пресвѣтлыи! //

л. 85 об.

Отрок 5

Да живет святѣйшии Никон патриарх,
овец Христовых пастырь иерарх¹⁵!

Отрок 6

Да здраво снабдяся троица сестр прелична,
от рода царска царевн багрянична!

Отрок 7

Да возсияют здравы, многолѣтны
пять царевн дщери от зла ненавѣтны!

Отрок 8

Живи во вѣки сам-дванадесятен,
в сеи земли и Церкви свѣт благоприятен!

Отрок 9

Царствуяи со Богом, Алексию царю,
русский самодержче, кроткий государю!

¹³ В ркп. возлюбленный.¹⁴ В ркп. возвышенный.¹⁵ В ркп. иерарха.

Отрок 10

Царствуй давидски, в милости и правдѣ,
по сем вселися в пренебесном градѣ!

Конец

Царствуй державно, пребываи во вѣки,
Прославляем Богом и всѣми человекѣ!

Или конец сей: //

л. 86 Всѣх стихов в десяти отроцѣх 100, развѣ десяти тѣх
послѣдних. Аще с тѣми — 120, дважды на концы.

Отрок 13 послѣдний

Возшел еси совѣтом, царю вседержавный,
нас, твоих осия рабов, о преславный!

Мини сии¹⁶ два верхнии стихи, чти сей по краегранесию:

Всяка слава благая во многих явися,
Царю же ни едина в тѣх соединися.
Аще вельмож соборы положим звѣздами,
Рай нѣкии здѣ небесный со солнца браздами.
Солнце лучь колесничны верви вспящает
Красны, вождя болярска¹⁷ скипетром встязает,
Или чetyрма страны крест воображая,
И в юг, в запад, в полнощ, в восток возбуждая,
Проходит вси предѣлы, дванадесят бѣлы слѣды
Раждая нам премѣны обаче всѣ цѣлы.

Мини сии чetyре стихи¹⁸:

л. 86 об. Храм или дом небесный нынѣ назираеш,
о верст днес чetyрехстѣх здѣ опочиваеш. //
Подобнѣ, Алексие царю пресвѣтлѣйшии,
солнца усматряеши сему приличнѣйшии.

Исход твой в дом небесныи, россииская слава,
Храм Ипортантися твоя ест держава, назирает глава,
Окружил еси свѣтом сего вертограда,
Дошед чetyресотных верст от царского града,

¹⁶ В ркп. сий.¹⁷ В ркп. болярский.¹⁸ В ркп. стихии.

О царю Алексие, царю вседержавныи,
 Толико сладок, славо преславныи,
 Росийскому языку солнце украшенно,
 Объемлющее землю зѣло возвышенно.
 Красота словом нашим не изглаголется,
 О дивной твоей славы ум наш не коснется.
 Владѣй по всему миру и простри предѣлы,
 Государствуи и храни нас в крѣпости все цѣлы.
 Лозу же винограда насаждай Христа,
 Аз и вси молим присно Бога-Слова
 Спасти и сохрани и в небо тя вселити. //

- л. 87 Краегранесие: В царский приход отроков глас.
 Равна мѣра с первым.

Стихи третия
 на тожде пришествие пресвѣтлѣишаго
 царскаго величества

Отрок 1

Орла златокрильна или учермленна
 сугубствует глава, вдвое раздѣленна.
 Во печатѣх царских мнози начерташа
 и бѣлыми шары сего знаменаша,
 Нѣцый же паки в нераздѣльной главѣ
 тогожде писаша в сообразной славы.
 И царей персидских орел образует
 Уриил архаггел Ездры знаменует,
 Аще и Гавриил возвѣсти во овнѣ,
 о нем же Даниил скажет сѣновне:
 Медвѣдица се же царство проявляет
 и три ребра в зубах язык возвѣщает.
 Мы же послѣдствуем орлим тѣм печатем,
 в Ездры реченным, и крил дванадесятем
 Орлу три имущу главы предержавны //
 се же и оставша три царствия славны:
 Еллинску и Перску и Римское власти,
 первому прешедшу ассирийской чести
 Носий вси прелесть мира сего князи,
 Даниил всих пишет образи неблази.
 Нам же ты, о царю свѣтлаго востока,
 орел обновися быстры без спорока¹⁹,

л. 87 об.

¹⁹ Так в фкп.

Оком возирай к горнему Сиону,
 и образ имѣй в херувимском фрону.
 Персы богом солнце бже почитают,
 аще и высоко во власти лѣтают,
 Но ты париш, царю, в высоту небесну,
 зрак умныи имаши и утварь пречесну.
 Обыкоша орли ко солнцу взирати,
 персы безсловесных причаствуют части.
 Твое солнце, царю, Христос Бог небесный,
 в сего луча зриши в зрак боготѣлесныи.
 Орли раздѣленни не парят по свѣту,
 раздранныи части подлегоша лѣту.
 Лѣтом начинают, в трехстѣх скончевают,
 орли же словесни и конца не знают,
 Вправдѣ разлучает умна души глава //
 в смертную кончину плотскаго состава,
 Но парил высоко в вѣре и надежде
 и не усыпают тоя вѣчно вежде.
 Не сумнися, царю, смертныи печати,
 со орлом вѣсть убо человек обновляти.
 Суть орли и злати в печатѣх нам зримы,
 не злат, но солнечен ты в нас, царь единои,
 Суть и учермлены земну власть являют
 и бѣлыи вѣру в Христа проявляют.
 Бѣлый царь Росийский Духом позлащенный
 в крещения бани снѣг убѣленныи.
 Но орли языков свыше власть являют,
 звѣрие же люты вси нравом бывают.
 Наши же со агницы и главы пожируют
 и яко овчата со овцы гобзуют.
 Да погибнут звѣри и орли пернаты
 язык нечестивых, егда будет прати
 Ярости точило безсмертнаго Бога,
 да даст ти благодать и крѣпость премного.
 Лети превысоко, быстропарно око!

л. 88

Отрок 2

Рѣчи отрок гласов нездорѣлых класов //
 Внуши, царю вѣрныи, кроткии и смиренный,
 яже днесь приносим.
 Орел ты пернатыи и со бѣлым златыи
 Образом предводит, к небеси возводит,
 мы лица возносим.
 Ждет Ипортантиси во втором небеси,
 Гряди златокрильнѣ в парении силнѣ
 лик иннок желает.

л. 88 об.

Храм сей освященный ты преукрашенный
Хочет восприяти и почествовати
двери отверзает.

Отрок 3

Егда царско око смотрит ко Творцу,
Подобится орлу, парящу ко солнцу,
От лучь орел ока не хранит пресвѣтлых
в солнцы распростертых.

Бог своих вѣрных покривает гнѣзда,
Яко орел ко птенцем, приклоняет вѣжда,
Но ты, царю, царство и руския силы
покрыл еси крилы.

Орел на высоких горах каменистых //
Или на Ливанских водится кедристых,
Но ты, царю, в вѣре положил твердыню,
треш врагов гордыню.
На высоких кедрех краснаго Ливана
Живши, ухая воню фимиама,
Дѣлѣс благотворных растиши в Сионѣ,
плод в душевном домѣ.

Отрок 4

Личить своя лѣта Бѣлопозлащенный
Финикс орел свѣта Исполнь украшенными,
Цвѣтет пестротами,
Столь хочет пожити Царской ти державѣ,
Коль здѣ насытити Доволно ти в славѣ.
Аще мощно стати
С финиксом пятьсотны Лѣты возмѣря,²⁰
С ним во процвѣтныи Годы обновляя
Во днех грядущих
В хранение вѣры Чистой и непорочной
Достизая мѣры Дѣл церкви восточной
До вѣк непреидуших.

Отрок 5

Париши от юга
Небеснаго круга, //
Як орел пернатый,
К пречистыя храму,
К Сионьскому стану,
Царю пребогатый,

л. 89 об.

²⁰ В ркп. возмѣряи.

Дѣяѣ поклонити
И возвеселити
Иноков убогих
Твоими пареньми
И луч озареньми
Свѣтлостей премногих.

Отрок 6

Есть орел парящ Зраком учермлен
К высотѣ зрящ Подобнѣ землен
Сей образ носит
Чермно же мертвость Являет грѣхом
Тоже зеленость И цвѣты потом
Обильны росит
Дѣлатель есть царь Поддержавным всѣм
Свѣтлый государь И правитель всѣм
И грѣху умре
Всѣх очищает Властью от скверн
И запрещает Смрад носити берн
К правдѣ распростре.

Отрок 7

Росии всеи Бог даде свѣт,
да снабдит нам много лѣт. //
Яко орла обновляя,
тебѣ, царю, сохраняя.
Орел свой нос обивает,
егда ему прирастает
По сту лѣтех, живет паки
другое сто одинаки.
По триех же стѣх скончивает
и ветх зѣло умирает.
Царствуй, царю пресвѣтлѣйшии,
паче орла в днех вѣчнейшии!

л. 90

Отрок 8

На столпѣ глагол утверждай нас, царю,
младых отроков, руский государю,
Лицем пресвѣтлым яко взирая,
милость простирая.
Яко же крилѣ всезлатопернаты,
много ввѣренны, духовно прияты
В высотѣ от чистой, пречистое вѣры
в дѣлах без мѣры.
О Христов камень ветхость всю отерши,
в многая лѣта живи распростерши,

л. 90 об. Славу надвое жизни раздѣляя,
к Христу пресеая. //
Покажи явѣ жизнь благу во мирѣ,
Вкупѣ и вѣчну улучи во вѣре,
Сугубо пари душею и тѣлом,
словом и дѣлом.

Отрок 9

Аще по власти тя, царю, сматряем,
Три диадимы трех царств познаваем
тобою держимы:
Се же Казанска и Астраханска,
К сему Сибирска, власть же христианска
в сей суть обносимы.
Едину носиши, но три твоя царства,
Многа же князства свѣтла государства.
Царствуи державно
В России преславно!

Отрок 10

л. 91 Таино воспѣваем, Соломон блаженныи,
в мудрости от Бога зѣло украшенныи,
От лица церковна ко Христу взывая,
красоту и бѣлость его похваляя. //
Брат мой бѣл и красен в тмах юност избранен,
в лѣпоту нам образ зрится сей образен,
Егда орла бѣлость в тя вообразися
и любовь со Богом здѣ соединися.
Что же паки златыи орел нам являет,
нили красоту в шар солнечен вчиняет?
Поищем и чермна в пѣснях знаменати,
яко вран бо власы хошет глаголати,
Се же чермныи славит, росы наполненныи,
являет здѣ шары тожде и земленны.
Подобнѣ тя, царю, роса наполнила
и всей земли Руской царя сотворила,
Земля чермность носит, цвѣт зеленѣет,
елеи со смарагдом зелено свѣтлѣет.
Свѣтлы твоя шары на власѣх вчиниша,
не дивно бо с триех орлов размѣсиша.
Здѣ бѣлость от вѣры, здѣ свѣтлость от Духа,
от земля же чермность, аще хошут слуха.
Внуши, о царю, и сугуба слава
временна и вѣчна удвоенна глава.
Начальствуяи в первых, царю, всѣм явися,

л. 91 об. со всѣми гвоими, да не постыдися, //
Егда хошет с нами Судии предстати
праведен и вѣрен вѣчно царствовати,
Сподобись, мы молим, со Духом во вѣки
Руския сей страны и всѣми чловѣки,

Двѣ сии строки, аще хощеш, мини:

Со инок всѣх полки священных соборми,
с небесными всѣми ангельскими хорми.

Зри мѣра разная во всѣх сих.
Первыи же и последнии равен слогами, но не стихами.



Симеон Полоцкий
Похвала царю Алексею Михайловичу
в день его ангела
(1660—1670-е гг.)

В бумагах Кариона Истомина сохранился любопытный текст, содержащий приветствие царю Алексею Михайловичу под заглавием: «Похвала и привѣт многих вѣков высокопарному Орлу превысочайшего парения славою имени его в день святаго праведнаго Алексѣя чловѣка Божиа аггела его великаго государя царя и великаго князя Алексѣя Михайловича всеа Великия и Малыя и Бѣлыя России самодержца» [Чуд-301, л. 185—196].

Текст находится в двух тетрадах (л. 185—199; л. 197—199 пустые), вплетенных в сборник Кариона, и написан так называемым круглящимся полууставом, который отождествляется с одним из вариантов почерка Сильвестра Медведева²¹.

Заглавие написано на отдельной странице как название «книжицы» (л. 185), далее следует текст «Похвалы...», структурно разделенной на два

²¹ Ср. с автографом Сильвестра Медведева в рукописи [Син-44, л. 5 об.]. Несомненные признаки сходства в начертании букв заметны даже при том, что «Похвала...» написана полууставом, а текст в Син-44 — скорописью.

приветствия. Первое, состоящее из шести строф (л. 185 об. — 192 об.), предваряется эпиграфом-цитатой из Псалтири «Обновится, яко орля, юность твоя. Псалом 102» (Пс 102:5) и представляет царя Алексея Михайловича в образе Орла. Каждая строфа завершается двустихием «И обновится паки юность твоя, / по сих желает сердце, душа моя», проходящим через текст рефреном, скрепляющим части в единство.

Второе приветствие, включающее четыре строфы (л. 193—196), прославляет царя через имя его небесного патрона Алексея человека Божия и открывается серией библейских эпиграфов, славящих имя Творца. Оба приветствия, судя по общему их заглавию, поэт предлагает воспринимать как смысловое единство — это похвала Алексею Михайловичу как царю-Орлу в день его именин.

Уже первый исследователь Кариона С. Н. Браиловский высказал предположение: «Едва ли это произведение принадлежит Кариону; скорее его надо приписать Симеону Полоцкому» [Браиловский 1902, 182]. Современный исследователь полагает, что «можно с уверенностью приписать этот текст белорусскому стихотворцу», и обращает внимание на возможную связь его с «Орлом Российским» [Котта Рамусино 1998, 46].

Для нас также несомненно, что автор сочинения «Похвала и привет...» — Симеон Полоцкий. Приведем текстологические аргументы в пользу данной точки зрения.

Соотнесенность «Похвалы...» и «Орла Российского» основана преимущественно на вариации общих тематических и образных мотивов, поэтических формул. В первой строфе приветствия, основанного на символике Орла, находим тот же самый, что и в «Орле Российском», панегирический мотив невыразимого, поэтического бессилия и немоты ригоров, исполненных страха перед величием задачи, которая перед ними тоит, — воспеть царя-Орла, царя-Солнца. «Похвала...»:

Вѣм, не довлѣет отнюдь Кикерона,
дабы изславить ниж и Платона,
Аристотель с ним риторы прекрасни
вижду пред тобою, як рыбы безгласни (л. 186).

Ср. «Орел Российский»:

Метротворити: а здѣ не довлѣют,
и Риторове о сем не умѣют
Реци довольно. Демосфин нѣмствует,
Кикерон славный ему пособствует (38)²².

²² Здесь и далее цит. «Орел Российский» по изд. [Симеон 1915] с указанием границ в тексте круглых скобках.

И во втором приветствии «Похвалы...», посвященном теме Алексея человека Божия, также есть выражение: «Риторов уста будут нѣмствовать» (л. 196).

Достоинства предмета апологии столь же трудно исчислить, как и морской песок. «Похвала...»:

Тя бо, свѣте, вѣм е неизреченна,
як песка морска множество неизочтенна,
Обаче лучше песок есть числити,
неже тя, свѣта, вдоволь изславити (л. 186).

Ср. «Орел Российский»:

Море в дебрь малу мощиѣ вмѣстити
и дожда капли, и пѣсок счислити,
Нежели славы величество Его,
изрещи слова языка вашего (75).

Вторая строфа «Похвалы...» открывается так же, как и вторая стихотворная часть «Орла Российского» (следует за «Елогионом»), библейским образом, восходящим к двенадцатой главе Апокалипсиса: видением Жены, облеченной в солнце, явившимся Иоанну Богослову. «Похвала...»:

Пречюдно знамя иногда явися
от Богословца во Патмѣ видѣся
Жену во слонцѣ видѣ облеченну
звѣзд дванадесять вѣнцем украшенну (л. 186 об.).

Ср. «Орел Российский»:

Велие знамя иногда видѣно
от Богослова, виегда му явлено
будущих знамя в Патмѣ странствующу,
в восторзѣ сушу.
Невѣсту в солнце видѣ облеченну,
вѣнцем пречестным свѣтло украшенну (25).

Библейский сюжет преследования Жены (толкуемой как Церковь) драконом, отождествляемым с Сатаной (Апок 12:1—13), преобразован и в «Похвале...», и в «Орле Российском» в одном и том же направлении: в обоих текстах апокалиптическая Дева, облеченная в солнце и в венце двенадцатизвездном, соотнесена с образом солнечного Орла, сияющего «звездами доброт».

Оба рассматриваемых текста включают геральдический мотив. В списке «Похвалы...» на него указывает специальная помета на боковом поле рукописи «На ѣзде во Орлѣ»:

...о, силу, Орле, имѣеш державу,
 Ей, тако вижду, како разтерзаеш,
всѣм на конѣ страшен змиа прободает (...)
 Ты еси, Орел, силно мужественный,
ты на конѣ муж страшно узброенный (187 об.).

«Орел Российский»:

*Всаднице мечодержный с копийным случися,
 Орлу свѣтозарному служити потщися* (29).

Для изображения бесстрашия Российского Орла использован один и тот же образ льва, страшасьегося «кура». «Похвала...»:

Кто паки от звѣрь Орла одолѣет
 Российску Орлу и лва не довлѣет,
Лву се природа кура боится,
 како ж пред Орлом нашим состоится? (л. 187 об.).

«Орел Российский»:

*Аще Лев кура природнѣ боится,
 колыми Орла ти паче устратится?* (50).

В рассматриваемых текстах наблюдаются общие элементы античной мифологии. В «Похвале...» действует «Дий в небѣ планита» и в «Орле Российском» тот же «Дий небовладный». В обоих панегириках звучат призывы, обращенные к Амфиону и Орфею, петь и играть, перебирая гладкогласные струны, воззвание ко всему «Российскому народу»: «Свѣтло ж ликуйте, *руками плещите*, / радость поюще, как Давид *скачите*» («Похвала...», л. 195); «Пойте вси роди, *рукама плещите*, / лики составте, радостно *скачите*» («Орел Российский», 40). Впрочем, мотив радостного пения принадлежит к широко распространенной панегирической традиции и в данном случае не является показательным при решении рассматриваемого здесь вопроса.

Наблюдается сходство отдельных строк. «Похвала...» начинается словами: «Орле пресвѣтлый восточныя страны» (л. 186); ср. зачин в «Орле Российском»: «Пресвѣтлый Орле Российския страны» (14); см. также начало третьей части первого приветствия «Похвалы»: «Орле пресвѣт-

лый, орле пречестнѣйший» (л. 188) и ср. в «Орле Российском»: «Орле преславный, орле пречестнѣйший» (36). Имеется в «Похвале...» и образное выражение «Российский Орел» (л. 187 об.).

С другими текстами Симеона «Похвалы...» соединяет идея, античная по своему происхождению и обработанная в христианском духе, о благочестивом царе-философе на троне:

Ей, блажен Орле, блаженное царство,
 блаженно всюду твое государство,
 Наипаче град сей, в нем же царствуеш,
 царь благочестив, и философствуеш.

Ср.: «Блаженно есть царство, в нем же царие философствуют или философе царствуют. Того блаженнее — в нем же царие богословствуют или богословие царствуют» [Син-229, л. 464].

Поэтический образ вечности и рая как страны «невечерня света», которым завершается текст «Похвалы...», встречается также в стихах «Вертограда многоцветного» и «Рифмологиона» Симеона [Син-287, л. 65, 73].

В «Похвале...» отмечается характерная для Симеона (как и для других авторов, выходцев из белорусских и украинских земель) рифмовка *ѣ* и *и*: отворити / воспѣти; явися / видѣся; планита / свѣта; превелика / человекѣка. Встретился и такой белорусизм, как твердое *р* (после которого вместо *и* пишется и произносится *ы*): «Пары днесь в свѣт...», «Пары, гдѣ лучи солнечны сияют» (л. 189—189 об.).

Приведенные наблюдения позволяют полагать, что автором приветствия «Похвала и привет...» является именно Симеон. Ограниченное число текстуальных совпадений при явном наличии общих сходных мотивов в «Похвале...» и «Орле Российском» свидетельствует о том, что автор работал в поэтике вариации и не стремился к автоцитации. «Похвала...» была написана, судя по развернутому заглавию, по случаю именин царя Алексея Михайловича (ум. 1676 г.)²³, текст ее был переписан Сильвестром Медведевым и пока известен только в его автографе.

²³ Исследователь полагает, что «здесь мы имеем дело с первой редакцией Орла, или скорее, с первым замыслом этого сочинения» [Жотта Рамусино 1998, 45]. Заметим, что никаких доказательств в пользу данной точки зрения не приведено. Исходя из поэтики вариации, в которой работал Симеон, «Похвала...» могла быть написана как до «Орла Российского», так и после. Напомним, что «Орел Российский» был создан по случаю официального провозглашения царевича Алексея наследником престола, а «Похвала...» — по другому поводу, на именины царя Алексея Михайловича. Это два разных произведения, и категория «редакция» здесь неуместна.

Отдельные фрагменты произведения пересекаются не только с «Орлом Российским», но и с поэмами Кариона Истомина «Вразумление умного зрения» (1683) и «Книга Любви знак в честен брак» (1689). Однако связь «Похвалы...» с сочинениями Кариона иного рода: эти тексты соединяет значительное число довольно пространственных стихотворных пассажей, совпадающих дословно или имеющих минимальные разночтения. Карион Истомин воспользовался произведением Симеона как готовым материалом при создании своих поэм, чем и объясняется присутствие списка «Похвалы...» среди материалов его рукописного сборника.

Для того, чтобы оценить масштабы заимствований, свидетельствующих, с одной стороны, о центонной практике Кариона, с другой — о значении творчества Симеона для его современников, укажем тексты «Похвалы...», введенные Карионом в свои сочинения.

От «Похвалы...» зависит заключительная часть поэмы «Вразумление...», носящая заглавие «Обновится, яко орля, юность твоя». В «Похвале...» эта цитата из Псалтири (Пс 102:5) служит эпиграфом. Прямыми цитатами из текста Симеона являются в поэме Кариона следующие пассажи:

Орле пресвѣтлый, орле пречестнѣйший
над орлы Орле славою первѣйший.
Твоя пресвѣтлы крылѣ распростерты,
аки от солнца лучи испущенны
(«Похвала...», л. 188; «Вразумление...»²⁴, л. 16 об. —17).

Всюду пресвѣтлый Орле прелѣтаешь,
всюду своими крылы покрываешь
(«Похвала...», л. 188 об.; «Вразумление...», л. 16 об.).

И обновится, паки юность твоя,
по сих желает сердце, душа моя
(«Похвала...», л. 188; «Вразумление...», л. 17).

Пары днесь в свѣт в весь именем счастливѣ
и дѣлом помощь есть ти в Бозѣ живѣ.
Пары, гдѣ лучи солнечны сияют,
да тамо твоя крылѣ покрывают
Вся, яко вѣрну, Господь может дати,
внегда в нем еси обык уповати.
Господь с тобою, Орле преблажайший,
царствуй, свѣт, здраво во вѣк премножайший.

²⁴ Здесь и далее ссылки даны по рукописи [F.I.905].

И обновится паки юность твоя,
по сем желает сердце, душа моя
(«Похвала...», л. 189—189 об.).

В приведенном выше фрагменте Карион лишь заменил дважды встречающийся фонетический белорусизм «Пары» (глагол в повелительном наклонении) на форму «Пару».

Далее:

Успѣвай, царствуй истинны ради,
кротости дѣлес и святыя правды.
Успѣвай, царствуй премногия лѣта...
(«Похвала...», л. 192).

В пределах данных трех строк во «Вразумлении...» (л. 18 об.) изменено только одно слово: вместо существительного «дѣлес» (кротости дел) употреблен предлог «дѣля» (кротости ради). Смысловую правку легко объяснить тем, что Петр I еще не успел совершить какие-либо особые «дела», поскольку к моменту написания поэмы находился на троне совсем недолго, и Карион преобразовал комплимент в напутствие на будущее.

Далее:

Кто паки от звѣрь орла одолѣет
Российску Орлу и лва не довлѣет.
Лву се природа кура бояться,
како ж пред Орлом нашим состоится?
Небесным Орлом есть бо покровенный
и от Ё на конь страшно посажденный.
На херувимѣх ѣздяй пособитель,
тойжде ти да есть истинный хранитель
(«Похвала...», л. 187 об. —188).

В данном фрагменте во «Вразумлении...» изменена лишь одна строка Симеона: «и от Ё на конь страшно посажденный». Геральдический образ «Ездца» (герб Москвы) заменен в поэме, написанной год спустя после венчания Петра I на царство, другой реалией — «царский престол»: «от него на царск престол посажденный» («Вразумление...», л. 17).

Следующий фрагмент предоставляет пример смысловой и стилистической правки, которой подвергся заимствованный Карионом текст при его адаптации к новой ситуации.

Радуйся, царю, миру прежеланный,
свыше Российску царству дарованный.

Радуйся, *свѣте*, свѣтло веселися,
свѣтло бо солнце ты днешь в свѣт явися
 («Похвала...», л. 194 об.).

Радуйся, царю, миру прежеланный,
 свыше Россійску царству дарованный,
 Радуйся, *царю*, свѣтло веселися,
ты бо в чистотѣ зоря нам явися
 («Вразумление...», л. 18 об.).

Заменяв строку Симеона «*свѣтло бо солнце ты днешь в свѣт явися*», Карион устранил тем самым момент ситуативности, подчеркивавший приуроченность «Похвалы...» к именинам царя Алексея Михайловича: «*ты днешь в свѣт явися*». Обращаясь к молодому Петру I, только что вступившему на престол, он предпочел назвать его не «солнцем», как в своем образце, а «зорей» и вместо метафорического обращения к высокому адресату «свѣте» употребил прямое — «царю». В результате две строки, подвергшиеся правке, утратили прежний стилистический облик с характерной для него игрой слов, основанной на повторении однокоренных слов разных грамматических классов: «*свѣте, свѣтло веселися, / свѣтло бо солнце ты днешь в свѣт явися*».

Наиболее пространный текст заимствован Карионом из четвертой части первого приветствия «Похвалы...» Симеона:

Егда восхотѣ Дий в небѣ планита
 явити мудрость в посред земли свѣта,
 Пустил с востоку Орла единого,
 с западу паки такожде втораго.
 И тако един к едину парили,
 даж во Делфах оба свокупили.
 Тамо же вскорѣ Дий утвердил бяше
 престол мудрости тако ж нарицаше.
 О Орле россом, о Орле двоглавый,
 над вся во свѣтѣ сугубо державы,
 Тя от востока Господь посылает,
 два едина главой всугубляет.
 Камо же ти, *свѣту*, изволь парити
 и посреди земли мудрость изъявити,
 Здѣ посред земли здѣ прилѣтаеш,
 престол Соломон с Богом умудряеш.
 На нем же Господь сам тя посаждает,
 из него во весь мир препрославляет.
 Здѣ Делфы град сей мудрости столица
 вѣрой славится во вся земли лица.

ЕИ, блажен Орле, блаженное царство,
 блаженно всюду твое государство,
 Паиначе град сей, в нем же царствуеш,
 царь благочестив, и философствуеш.
 О, Орле, *свѣте милосерднѣйший*,
ты над всѣ орлы Орле премудрѣйший,
 Ты семи даров Духа Свята исполнен,
 ты Соломону мудрости наполнен.
 О ей, премудрѣ царство управляеш,
 як премудр Орел, крылѣ простираеш.
 Простирай, *свѣте*, будеш простирати,
 Господь тя хранит в своей благодати.
 Простирай здравы, царствуй многа лѣта,
 да ж не оставит солнце сего свѣта.
 И обновится паки юность твоя,
 по сих желает сердце, душа моя
 («Похвала...», л. 189—190 об.).

Из 36 строк Карион оставил без каких-либо изменений девятнадцать, в остальной текст, выделенный нами курсивом, внесена небольшая, но показательная правка («Вразумление...», л. 17 об. — 18).

Из строки «да ж во Делфах оба свокупили» Карион устранил упоминание о Дельфах, известных святилищем Аполлона, стало: «даж в един два оба ся скупнили». Он целиком заменил виршу Симеона, содержащую метафорический образ русской столицы как града Дельфы («Здѣ Делфы град сей мудрости столица / вѣрой славится во вся земли лица»), освобождаясь от мифологического покрова, стало: «О, будь царствен, град, мудрости лияло, / чтоб всяко дѣло во правдѣ сияло».

В вирше «О Орле россом, о Орле двоглавый, / над вся во свѣтѣ сугубо державы», второе обращение «о Орле двоглавый», показавшееся поэту, возможно, избыточным, поскольку образ двуглавого Орла уже выражен в предыдущих стихах, заменено определением «от Господа данный», из чего становится ясно, что речь идет уже не о гербе России, но о царе Петре I; произведенная правка повлекла изменение в следующей строке, стало: «О Орле россом, от Господа данный, / над вся во свѣтѣ в царство произбранный».

Вторую строку вирши «Тя от востока Господь посылает, / два едина главой всугубляет» Карион преобразовал, придав ей характер напутствия адресату: «Тя от востока Господь посылает, / да правда и суд всюду пребывает».

Он явно предпочитает избегать обращения к Петру «свѣте», поэтому строки Симеона «Камо же ти, *свѣту*, изволь парити», «Простирай, *свѣте*, будеш простирати» выглядят у Кариона так: «Камо ти годно, изволи парити», «Простирай *всюду*, будеш простирати».

Строка «Здѣ посред земли здѣ прилѣтаеш» (возможно, испорченная при переписке) отредактирована: «Бодростно всюду ты да прелетиши».

Упомянутый далее в тексте-образце «престол Соломона» заменен конкретной реалией — «престол Росск», стало: «престол Росск с Богом добръ умудриши». Если у Симеона сказано, что с «престола Соломона», как с престола мудрости, Господь «во весь мир препрославляет» царя, то у Кариона мотив славы преобразован в духе комплиментарной дидактики: «На нем же Господь сам тя посадил есть, / остроты смыслом убо одафил есть».

Шесть строк от слов «О, Орле, свѣте» до «крьлѣ простираеш», изображающих царя, исполненным «седми даров Духа Свята» и «Соломоновой мудрости», Карион заменил одной виршей, редуцируя литературность определений, текст стал короче и строже: «Тя, Орла, держит Вышняго десница, / простирай крьлѣ, зри Троична лица».

Еще раз подтверждается, что Карион сокращал количество намеренных стилистических повторов Симеона. В вирше «Ей, блажен Орле, блаженное царство, / блаженно всюду твое государство» третье определение «блаженно» заменено на «велико»: «велико твое всюду государство».

Наконец, следующие строки «Похвалы...» Симеона были использованы Карионом в «Книге Любви знак в честен брак»:

Не камень скачет, ни высоки горы,
но да Российский народ соборы,
В день сей пресвѣтлый да возыграются,
от солнца своего да просвѣщаются.
Свѣтло ж ликуйте, руками плещите,
радость поюще, як Давид, скачите.

Встраивая именной поздравление Симеона Алексею Михайловичу в контекст свадебного приветствия царю Петру Алексеевичу, Карион вынужден был опустить центральную виршу с упоминанием царя-солнца и указанием на временную приуроченность текста — «день сей пресвѣтлый», а также заменить сообразно новой ситуации призыв «як Давид, скачите» более определенным «в царск брак потецыте». В результате вместо шести стихотворных строк у Кариона стало четыре:

Не камень скачет, ни высоки горы,
но Российский род дѣв и жен соборы.
Свѣтло ликуйте, руками плещите,
радость поюще, в царск брак потецыте
[Карион 1989, л. 4 об.].

Таким образом, в правке Кариона отчетливо прослеживается тенденция к демифологизации и конкретизации литературных образов, не-

которое упрощение текста-образца. Сообразуясь со своими эстетическими представлениями и адресуя поэмы юному Петру I, Карион стремился приспособить «Похвалу...» Симеона к новой ситуации.

Приводим далее текст «Похвалы...» Симеона по рукописи [Чуд-301, л. 185—196].

л. 185 Похвала и привѣт многих вѣков
высопарному Орлу превысочайшего парения
славою имени его в день святаго праведнаго Алексѣя
человѣка Божиа аггела его великаго государя царя
и великаго князя Алексѣя Михайловича всеа Великия
и Малыя и Бѣлыя России самодержца

л. 185 об. Обновится, яко орля, юность твоя. Псалом 102.

л. 186 1
Орле пресвѣтлый восточныя страны,
от орлов Орле Богом произбранный,
Орле истинна Бога си любимый,
Орле славою высокопаримый,
Дажь рабу в малѣ уста отворити,
хощу бо, свѣте, тебѣ воспѣти.
О како же начну, недоумѣваю,
внегда ся слуху токмо ужасаю.
Тя бо, свѣте, вѣм е неизреченна,
як песка морска множеств неизочтенна,
Обаче лучше песок есть числити,
неже тя, свѣта, вдоволь изславити.
Вѣм, не довлѣет отнюдь Кикерона,
дабы изславить ниж и Платона,
Аристотель с ним ритори прекрасни
вижду пред тобою, як рыбы безгласни.
О Орле-свѣте, паки раб желаю
милосерда бо ты по Бозѣ знаю,
Як нѣма, Иисус свѣт мя просвѣтивши,
дерзнуть ми слово да благоволиши. //
л. 186 об. О сердцем смирным смиренно держаю,
ты, свѣта, пою, хвалю, величаю.
Псалом 50 Бог смирна сердца не уничижает²⁵,
раб смиренный пред сѣнь крил твоих падает.

²⁵ «Сердце сокрушено и смиренно Бог не уничижит» (Пс 50:19).

Апокалипсис Пречюдно знамя иногда явися,
глава от Богословца во Патмѣ видѣся,
Жену во слонцѣ видѣ облеченну.
звѣзд дванадесять вѣнцем украшенну²⁶.
И луна, склонша оба свои роги,
послана быша под невѣсты ноги.
Посем же даны ей быша два крылы
Орла велика от Вышняго силы.
Да парит ими в глубоку пустыню,
донде же скратит Бог ярость змиину.
И паки инно се знамя бывает:
Михаил в небѣ змиа побораает,
Посем прекрѣпко сего низлагаше
свои побѣдныи сам пѣснь воспѣваше.
Нынѣ бысть сила, бысть Бога нашего,
спасе царство область Христа его. //
л. 187 Яко змий чермен бысть низложенный
в гортань копием есть прободенный.
О знамя чюдно, что тамо гадает,
подобнѣ тако ж наш Орел являет.
О Орле, в солнцѣ Христа облеченный,
о селение в челоуѣцѣ положенный.
Не токмо в солнцы, но ты солнцем знаю,
о солнце россом, внегода всмотриваю,
Како сияешь на небѣ Российском,
негли як солнце в небѣ емпирийском.
Тако невѣста видѣнна луною,
тя луно церкви наричу оною.
Луна спосреди неба свѣтит всюду,
ты — луно средь земли, ин же нѣсть отнюду.
Луна бо в ноци пресвѣтло сияет,
твоя же вѣра ноць злых разгоняет.
Тамо невѣста вѣнчанна з звѣздами,
ты же, о Орле, всѣми добротами,
Ими же, як звѣзды, на небѣ сияеш,
звѣздами доброт весь мир исполняеш.
Оной двѣ крылѣ тамо быша даны,
и здѣ в тя свѣта вижду зготованны. //
л. 187 об. Камо ж ти, свѣту, воля есть парити,
ли во пустыню змии низложити.
Змий же природнѣ орла ся боится,
слышаше шум крыл в землю си скрывает.

²⁶ «И знамение велие явися на небеси: жена облечена в солнце, и луна под ногами ся, и на главе ея венец от звезд двоюнадесяте» (Апок 12:1).

Да никогда му ралторгниет главу,
о силу, Орле, имѣешь державу.
На сѣдцѣ Ей, тако вижду, како разтерзаеш,
во Орле всѣд на конь страшен змиа прободаеш.
О страшен Орле, страшен всѣм видишся,
колми паче внегода узброишся.
Ты еси, Орел, сильно мужественный,
ты на конѣ муж страшно узброенный.
Кто ж ти от птенцов врагом может стати,
и с тобою, Орлом, дерзнет ратовати?
Всѣ пред шумом крыл твоих упадают,
яко дым, вскорѣ от тя исчезают.
Кто паки от звѣрь орла одолѣет,
Российску Орлу и лва не долѣет.
Лву се природа кура боятися,
како ж пред Орлом нашим состоится?
Небесным Орлом есть бо покровенный,
и от Й на конь страшно посаженный. //
л. 188 На херувимѣх ѣздяй пособитель,
тойжде ти да есть истинный хранитель.
В нем же ты свыше присно уповаеш
и сего ради всѣх злых побѣждаеш.
Буди ж ти, свѣту, слава и премудрость,
хвала же и честь, и сила и крѣпость.
Нынѣ и присно, о Орле великий,
буди здрав, свѣте, счастливые вѣки.
И обновится паки юность твоя,
по сих желает сердце, душа моя.

Орле пресвѣтлый, Орле пречестнѣйший,
над орлы Орле славою первѣйший,
Твоя пресвѣтлы крылѣ распростерты,
аки от солнца лучи испущенны.
Что ж сий свѣт, воля ими знаменити
ли с Богом присно бодро бодрствовати.
Псалмопѣвѣц бо прекрасно спѣвает,
сей не воздремлет, ниже усыпает²⁷
Псалом Храняй Израиля: Моисий притакает,
ко Орлу бодрю Бога вподобляет. //
л. 188 об. Як Орел, покрый гнѣздо под крылѣ
и на птенцы же своя возжелѣ,

²⁷ «Призри, услыши мя, Господи Боже мой: просвети очи мои, да не когда усну в смерть» (Пс 12:4).

Паки простерше крыль, приять И
и на рамена своя подъят И.
То, чаю, раб твой твои знаменают,
да гнѣздо царства твоего покрывают.
Ей, покрывают благонадежно
вѣрну державу от враг безмятежно,
Велие царство премногия годы,
многия земли твоя ограды.
Всюду, пресвѣтлый Орле, прелѣтаеш,
всюду своими крылы покрываеш.
Вѣрныя же страны с Давидом поют вся
во кровѣ крыл твоих радуемся.
О, Орле, свѣте милосерднѣйший,
о, Орле бодрый, чадолюбезнѣйший,
Что же прелюбезно знаменаш
ли их же стяжал, в небо вознестъ чаеш?
Чаяние бо твое все во Бозѣ,
в трудѣх, бдѣнии и молитвѣ мнозѣ,
Не токмо Богу о себѣ слезиши,
но да и вѣрных в небо возвысиши. //
л. 189 Ей, бодрый Орле, бодрствуеш без мѣры,
вся содѣваеш для истинной вѣры,
Тѣм же и Господь тя послушает,
своих крыл в небо вѣрных воспримает.
Елма же раб твой имам глаголати,
что намѣренье твое знаменати,
Вѣм, ко Иову Бог глаголаше,
егда словесы его увѣщаше,
Твоим ли словом Орел возносится
и вскрай камыка сокрыта гнѣздится,
Тамо ж сый брашна себѣ вопрошает,
откуда виждма вся усмотривает²⁸.
Ты — наше солнце, о присно свѣтило,
простерше крыль держиш нерушимо,
Что чтырма вижды превыспрь всмотриваеш,
ли в небо парить ко Христу желаеш
И тамо хочеш чада вогнѣздити,
но здѣ ти нужда впрѣд многа лѣт жити,
Да ж и невѣрных страны пролѣтиши
и волк безбожных в агныцѣ претвориши.
Пары днесь в свѣт в весь именем счасливѣ
и дѣлом помощь есть ти в Бозѣ живѣ. //
л. 189 об. Пары, гдѣ лучи солнечны сияют,
да тамо твоя крыль покрывают

²⁸ В ркп. усмотриваеш.

Вся, яко вѣрну, Господь может дати,
всегда в нем еси обык уповати.
Господь с тобою, Орле преблажайший,
царствуй, свѣт, здраво во вѣк премножайший.
И обновится паки юность твоя,
посем жelaет сердце, душа моя.

4

Егда восхотѣ Дий в небѣ планита
явити мудрость в посред земли свѣта,
Пустил с востоку Орла единого,
с западу паки такожде втораго.
И тако един к едину парили,
даж во Делфах оба свокупили.
Тамо же вскорѣ Дий утвердил бяше
престол мудрости тако ж нарицаше.
О Орле россом, о Орле двоглавый,
над вся во свѣтѣ сугубо державы,
Тя от востока Господь посылает,
два едина главой всугубляет. //
л. 190 Камо же ти, свѣту, изволь парити
и посреди земли мудрость изъявити,
Здѣ посред земли здѣ прилѣтаеш,
престол Соломон с Богом умудряеш.
На нем же Господь сам тя посаждает,
из него во весь мир препрославляет.
Здѣ Делфы град сей мудрости столица
вѣрой славится во вся земли лица.
Ей, блажен Орле, блаженное царство,
блаженно всюду твое государство,
Наипаче град сей, в нем же царствуеш,
царь благочестив, и философствуеш.
О, Орле, свѣте милосерднѣйший,
ты над всѣ орлы Орле премудрѣйший,
Ты седми²⁹ даров Духа Свята исполнен,
ты Соломону мудрости наполнен.
О ей, премудрѣ царство управляеш,
як премудр Орел, крыль простираеш.
Простирай, свѣте, будеш простирати,
Господь тя хранит в своей благодати.
Простирай здравы, царствуй многа лѣта,
да ж не оставит солнце сего свѣта. //
л. 190 об. И обновится паки юность твоя,
по сих жelaет сердце, душа моя.

²⁹ В ркп. седми написано два жды.

Егда ты Господь Орла вѣнчавает,
 абие жезл злат в десну ти вручает.
 Псалом Жезл крѣпости, жезл твоего царства³⁰,
 жезл приснобдящий вѣрна государства.
 Еремиа Сей есть жезл бодрый, пророком видѣнный³¹,
 яко Орлу бодру Богом ти врученный,
 Да сим бодрственнo царство управляеш,
 а врагов, як молнь, сим да опаляеш,
 Се огонь на враги, вѣрным же милость,
 кто к тебѣ, свѣту, имать вѣры цѣлость.
 Есфир Артаксеркскому милость си являше,
 жезл злат на выи ову полагаше³²,
 Яко ж Есфири даде цѣловати
 любезно в знаме царской благодати³³.
 О что же оно жезл злат содѣвает,
 славу богатством ону исполняет,
 И прошения вся полезна быша,
 о чесом Есфирь царя си молиша. //
 л. 191 Ты, наше Солнце, жезл злат наклоняеш,
 да тожде, что милость обѣщаеш
 Вѣрным ти слугам, да даси лобзати,
 от них же гибнут твои супостаты.
 О кто ж лобзати его сподобится,
 честью, богатством вбогащен славится.
 Что ж, скипетродержавче, злато ти спѣвати,
 токмо к Богу о сем молебствовать,
 Дабы от всѣх стран скипетры в десну
 вручил ти, свѣту, и всю поднебесну,
 Еже усердно, свѣте, ти спѣваю
 и лѣт премножество царствовать желаю.
 И обновится паки юность твоя
 жelaет и се сердце, душа моя.

Давиду силну вегда странствующу,
 в Иерусалимѣ ж во храмѣ сущу,
 В нем же и хлѣбы снѣде предложенны
 Авимелехом, взя мечь обнаженный,

³⁰ «Жезл правости, жезл царствия твоего» (Пс 44:7).

³¹ «Жезл ореховый (аз вижу)» (Иер 1:11); «Жезл крепости, палица славна» (Иер 48:17).

³² «К нему же аще прострет царь золотый жезл, сей спасен будет» (Есф 4:11).

³³ «И взем золотый жезл (царь) возложи на выю ея и облобыза ю» (Есф 5:2).

Иже многих стран врагов избивше,
 лѣ Аммалику отмщевываше. //
 л. 191 об. Сему в стрѣтении жены ликовашу,
 в тимнаны бьюще, сице глаголаху:
 Побѣди Саул токмо тысящами,
 а Давид множество тысящей тмами.
 Россом Давиде Орле предражайший,
 скипетровладѣй мечем прекрѣпчайший.
 Вѣсть Господь, что ти, свѣту, содѣвает,
 скипетр вручивше, и меч посылает.
 Его же видѣ Богословец странный
 исходящ из уст остр во обѣ страны,
 Иже на злых мещь оный знаменаше,
 яко Авимелех, Бог ти вручил бяше.
 Да им державы скипетр утверждаеш,
 а врагом воскорѣ мещь да сотвориеш,
 На се бо вижу мечь твой обнаженный
 потраснеш, свѣте, будут ослѣплени.
 Сим всѣх сокрушиш ложных выи роги,
 сим гордых главы смириши под ноги.
 Тако ж, скрѣпивше вѣрну ти державу,
 от всѣх стран вѣнцы приимеш на главу.
 Что ж, як Давиду, свѣту ти спѣвати,
 Россия имать токмо глаголати. //
 л. 192 Успѣвай, царствуй истинны ради,
 кротости дѣлес и святыя правды.
 Успѣвай, царствуй премногия лѣта,
 Орле пресвѣтлѣй, свѣте от свѣта.
 И обновится паки юность твоя,
 по сих жelaет сердце, душа моя.

* * *

л. 193 Вся земля да поклонит Ти ся и поет Тебѣ
 да поет же имени Твоему, Вышний. Псалом³⁴.
 Во свѣтѣ лица Твоего пойдеш и о имени Твоему
 возрадуемся. Псалом³⁵.
 И возвеселюся, и возрадоюся, поя имени Твоему. Псалом³⁶.
 Пойте Богу, пойте цареви нашему, пойте. Псалом³⁷.
 л. 193 об. Дщери Сиони, изыдите и видите царя Соломона
 во вѣнцы, в нем же вѣнча мати его в день женитвы

³⁴ Пс 65:4.

³⁵ Пс 88:16—17.

³⁶ Пс 9:3.

³⁷ Пс 46:7.

и в день веселия его. Пѣснь пѣсней, глава 3³⁸.
 Аз возставих царя с правдою. Исаия, глава.
 Се царь правдивый царствует. Исаия, глава³⁹.
 И вси путие его правы. Исаия. //

л. 194

1

Грядите, россы, в радости грядите,
 се Соломона во вѣнцы видите,
 Им же вѣнча Бог и Пречиста Мати,
 во нь день изволил с царством сопрягати
 И в день радости сердца его царска,
 нынѣ же радость сердца государска.
 О радость свѣтла, радость превелика
 в день Алексиа Божия челоуѣка,
 Во нь же сей свѣт наш есть проявленный,
 свѣт пресвѣтлѣйший Алексий реченный.
 Ей, радость красна, паки восклицаю
 с псалмопѣвцем се, в радость воспѣваю.
 Сей день, его же сотвори Бог Сионь,
 возрадуемся, возвеселимся во нь⁴⁰.
 Радуйся же, росо, свѣтло веселися,
 Велія с Малой, Бѣла просвѣтися,
 И вся премноги страны свокупите,
 лики, тимпаны в пѣснѣх составите.
 Свѣту своему оной привѣтствуйте
 и о ней к Богу усердно молебствуйте, //
 л. 194 об. Да ему, свѣту, даст торжествовати
 в день Алексиа лики составляти.
 О царю, свѣте благочестивѣйший,
 о солнце в мирѣ, свѣте пресвѣтлѣйший,
 Торжествуй, здравствуй на премнога лѣта,
 буди свѣт славен во вся концы свѣта.

2

Радуйся, царю, миру прежеланный,
 свыше Россійску царству дарованный,
 Радуйся, свѣте, свѣтло веселися,
 свѣтло бо солнце ты днесь в свѣт явися.
 Радуйся, радость в день бо сей велика,
 радования кто ж славит толика,

Яже ты, свѣте, нынѣ совершаеш
 и в весь род вѣрен на не подвизаешъ.
 Гдѣ ж есть Амфисон сый игрецъ прекрасный,
 имѣяй струны пресладкия гласны.
 Да бряцает в ня днесь своею рукою,
 совокупивше и иных с собою,
 Вѣм бо вся горы камени скакаша,
 егда изряднѣ вся струны играша, //
 л. 195 Играй, не медли в день сей Алексиа
 царя пресилна Руской земли всеа.
 Не камень скачет, ни высоки горы,
 но да Россійский народ соборы,
 В день сей пресвѣтлый да возыграются,
 от солнца своего да просвѣщаются.
 Свѣтло ж ликуйте, руками плещите,
 радость поюще, як Давид, скачите.
 Свѣту своему оной привѣтствуйте,
 всѣх с неба вещей вѣрно усердствуйте.
 И да ему даст Господь праздновати,
 сей праздник посем тысящми питати.

3

Днесь весна красна в Росии сияет,
 она же свѣтлу память совершает
 Богу челоуѣка свята Алексиа.
 Наша весна есть царь Россы⁴¹ всея.
 Та весна красна в сий день проявися,
 востани, прииди всяк, возвеселися.
 Зима отъиде, земля дает травы,
 одѣваются радостно дубравы. //
 л. 195 об. Глас пресладчайший горлицы слышится,
 в земли ж Россійской кто не взвеселится.
 Орфею нужда при сей нынѣ быти
 и в струны сладки немедленно бити.
 Звѣри да скачют, дубравы зелены,
 красна бо весна нам царь проявленный.
 О солнце-царю, свѣте пресвѣтлейший,
 о весно красно, свѣте прекраснѣйший,
 Ты днесь и присно нам солнцем сияеш,
 днесь, як весна, всѣм скудость исполняешъ.
 Як с весны красны, сердца ся радуем,
 сице о тебѣ, свѣте, веселуем.
 Слыш горлицу, како тя украшает,
 та есть иже ти имя свое дает,

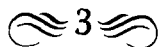
³⁸ Песн 3:11.³⁹ Ис 32:1.⁴⁰ «Сей день, его же сотвори Господь, возрадуемся и возвеселимся в онъ» (с. 117:24).⁴¹ Так в ркп.

Еже приемиши, свѣте сладкий, Алексию,
 аггела ты вславит над всею землею,
 Вмоливше лѣт множество с Богом, и дни благи
 по сих сподобит на небесны праги. //

л. 196

4

Риторов уста будут нѣмствовати,
 егда восхожут радость описати
 Яже в России днесь свѣтло сияет,
 до конец земли лучи испущает.
 О царю, днесь обрадованный,
 странам восточным Богом дарованный,
 Кто ж днесь о тебѣ не возвелится,
 аще кто во свѣт токмо не родится.
 Радуйся, яко и тѣх просвѣтити,
 свѣте имаши, дабы им славити.
 Еретицы злы дерзнут нѣмствовати,
 но камение будут вопияти
 С нами пречестно великолѣпное
 о, Алексие, сладко имя твое,
 Его же ради духом днесь играеш,
 сим землю, море, аер исполняешь.
 Играй, радуйся, яко взаем тебѣ
 тщится твой Аггел с тобою играть в небѣ,
 Но впред, Аггеле, молебствуй многа лѣта
 да же причастится невечерня свѣта.



Театральная программа «Алексей человек Божий» (1674)

О существовании печатного издания 1674 г. под заглавием «Алексей человек Божий» известно с середины XIX в. М. Максимович бегло упомянул о нем в своей статье 1857 г., назвав текст «драмой». Издание зафиксировано в библиографических трудах И. П. Каратаева («Хронологическая роспись славянских книг...», 1861), оставившего текст без вся-

кого определения, и В. М. Ундольского («Очерк славяно-русской библиографии», 1871), определившего его как «сценический диалог»⁴².

Описания книги были выполнены по экземплярам частных коллекций: И. П. Каратаев поместил, что издание «находится в частных руках», у В. М. Ундольского сказано: «Находится в библиотеке Кочуева» (имеется в виду ярославский купец Афанасий Кузьмич Кочуев, соревнователь Общества истории и древностей российских при Московском университете). По свидетельству В. М. Ундольского («Славянорусские рукописи», 1870), А. К. Кочуев был владельцем хотя и «небольшого, но замечательного собрания рукописей и старопечатных книг». Поэтому ссылка В. М. Ундольского на экземпляр из библиотеки А. К. Кочуева означает, что речь идет об издании особой ценности и редкости.

После М. Максимовича, И. П. Каратаева и В. М. Ундольского никто из исследователей раритетного издания больше не видел, следы его затерялись. Историки литературы и театра П. П. Пекарский, П. О. Морозов, В. И. Резанов, не зная печатного текста с названием «Алексей человек Божий», неверно отождествили его — из-за сходства в заглавии — с рукописной пьесой «Алексей человек Божий», опубликованной в 1874 г. Н. С. Тихонравовым.

На эту ошибку обратил внимание Н. М. Петровский в заметке «Библиографическое недоразумение» (1898). Он, как и другие исследователи, не был знаком с изданием 1674 г. de visu, но, сравнив библиографическое описание В. М. Ундольского с публикацией пьесы в «Русских драматических произведениях» Н. С. Тихонравова, пришел к совершенно правильному выводу, что «печатное издание 1674 г. представляет собою только перечень драмы об Алексее, человеке Божиим». Самый важный аргумент Н. М. Петровского сводится к следующему: «По Ундольскому, драма напечатана на 12 непоронумерованных страницах в 4-ку, причем «первая страница белая, на обороте изображение Спасителя и Алексея, человека Божия, несущих кресты», следовательно, на текст остается 10 страниц в 4-ку церковнославянским шрифтом, на которых, в случае тождества рукописной и печатной редакции, должно было бы уместиться то, что у Тихонравова занимает 72 страницы в 4-ю долю листа гражданской печати. О невозможности такого предположения едва ли нужно распространяться».

Предпринятые Н. М. Петровским поиски театральной программы результатов не дали. В монографии В. П. Адриановой-Перетц «Житие

⁴² Здесь и далее развернутые библиографические отсылки на работы, связанные с описанием и историей поисков упомянутого издания, см.: [Сазонова 1979, 131—149].

Алексея человека Божия в древней русской литературе и народной словесности» (1917) также читаем: «...нельзя не пожалеть, что программа пьесы, находящаяся в частных руках, недоступна для исследователя».

В рецензии на эту книгу (1918) Н. М. Петровский спрашивал: «Где же теперь находится этот экземпляр?». В. П. Адрианова-Перетц ответила в «Заметке по поводу рецензии Н. М. Петровского» (1919): «Где находится экземпляр пьесы о св. Алексее в издании 1674 года, мне осталось неизвестным, как и Н. М. Петровскому, специально занимавшемуся вопросом об отношении его к рукописному тексту».

Работая над пятым выпуском своего труда «Драма українська», историк театра В. Резанов обратился в начале 1927 г. с письмом к знатоку рукописного наследия М. Н. Сперанскому, заведовавшему Рукописным отделом ГИМ, с просьбой помочь установить судьбу экземпляра Кочуева: «Не попала ли библиотека этого Кочуева в одно из московских книгохранилищ, — может быть, это Вам известно?» [ПФА-257, л. 244—245]. Поиски результатов не дали, сложилось даже мнение, что печатное издание 1674 г. погибло. В. Резанов писал в 1928 г., что программа, «выпадково збереглася була в єдиному примірнику в книгозбірні якогось Кочуєва, а тепер теж загубилася» [Резанов 1928, 5].

В библиографическом справочнике Л. Е. Махновца «Українські письменники» (1960) вид текста в издании «Алексей человек Божий» характеризуется в предположительной форме, указывающей на то, что программа продолжала оставаться неизвестной: «Очевидно, синопсис (короткий зміст, програма) твору».

До наших дней сохранились два экземпляра программы пьесы об Алексее человеке Божиим. Один из них хранится в фонде кирилловской печати Отдела редких книг РГБ, другой — в Национальной библиотеке Польши (Варшава).

Печатное издание программы «Алексей человек Божий» попало в РГБ в 1924 г. в составе книжных фондов, переданных Центральной Книжной палатой. К сожалению, никаких данных о судьбе экземпляра до его поступления в Книжную палату не имеется. Не был ли это тот самый кочуевский экземпляр? На этот вопрос ответить трудно, потому что ничего неизвестно и о судьбе книжного собрания А. К. Кочуева. В РГБ программа отражена только в карточных библиотечных каталогах.

Издание представляет собой тетрадку, состоящую из шести нумерованных листов, форматом в 4°, на странице около 24 строк, размер шрифта (10 строк) — 62 мм. Страницы в наборных рамках. Экземпляр был ветхий, без переплета, правые нижние листы бумаги истлели; в 1975 г. книгу реставрировали и переплели в ледерин.

Лист 1 — пустой, на его обороте — название произведения «Алексий человек Божий» и гравюра: в фигурной рамке в обрамлении четырех барочных головок херувимов изображены Христос и, в оборванной одежде, Алексей человек Божий. Босые, ступают они по холмистой земле, по камням, слегка согнувшись под тяжестью ноши: на плече каждого — кресты.

Гравюра очень редкая. Кроме данного издания, где она была использована впервые, она встречается только перед Словом на день памяти Алексея во втором издании книги проповедей Лазаря Барановича «Трубы на дни нарочитыя праздников», напечатанной, так же, как и программа пьесы, в типографии Киево-Печерской Лавры в 1674 г. Многие гравюры в «Трубах» 1674 г. имеют инициалы «С. Я.», за которыми скрывается имя Семена Ялинского, писца, гравера, печатника. Может быть, он являлся и автором гравюры к программе пьесы? Кем бы он ни был, для нас важно то, что изображение Алексея не совпадает с известным и не отвечает требованиям канона. В лицевом иконописном подлиннике (в издании С. Т. Большакова, 1903) Алексея предписывалось изображать «образом и брадою и власьми аки Иоанн Предтеча, риза празле дика, руки к сердцу держит, а в левой руке свиток мал, а в нем нецыи пишут: сей остави отца и мать, жену, род и други, села и имения».

Гравюра никак не связана с сюжетным развитием пьесы или программы. Автор ее не ставил себе задачей проиллюстрировать какой-то из эпизодов жизни Алексея, его интересовала общая идея легенды о святом Алексее, ее аллегорический смысл: Алексей несет символический крест жизненных испытаний. В самом рисунке мастер попытался обозначить пересечение понятий «Божий человек» (Алексей) и «Богочеловек» (Христос), с этой целью он использовал прием параллельности изображений и здесь же, в гравюре, для большей очевидности художественного задания, объяснил ее композицию, включив фразу: «Человек Божий за человеком и Богом».

Под гравюрой начинается текст посвящения царю Алексею Михайловичу. Вслед за ним помещено сообщение об участии в театральном представлении «Алексей человек Божий» студентов Киево-Могилянской академии, с датой — 1674 г. Листы 2 об. — 6 об. занимает текст программы. Конец его обозначен полосой из наборных украшений, под ней помещено послесловие о роли князя Ю. П. Трубецкого в организации театральной постановки. Вслед за послесловием приведены выходные данные об издании программы пьесы в Киеве, 22 февраля 1674 г.

Факсимильное воспроизведение издания «Алексей человек Божий» (1674) см.: [Сазонова 1979, 134—140].

л. 1 об.

Алексий человек Божий

На честь и славу Божию милостию пресвѣтому, Богом...⁴³ и Богом вѣнчанному // (л. 2) благочестивому Государю Царю и Великому Князю Алексию Михайловичу всея Великия Малыя и Бѣлыя России САМОДЕРЖЦУ и многих государств и земель восточных и западных и сѣверных, отчичу и дѣдичу и Наслѣднику, и Государю, и Обладателю, Его Царскому Пресвѣтому величеству ПРАВОСЛАВНОМУ МОНАРСѢ.

В знамение вѣрнаго подданства чрез шляхетную молодь студентскую в Коллегиум Киево-Могилеанском на публичном ДИАЛИОГУ в году от сотворения свѣта седмой тысящи сто осмдесят втором, а от рождества Христова первой тысящи шестьсот седмдесят четвертом. Паки миру есть ЯВЛЕННЫЙ // (л. 2 об.)

АКТ ПЕРВЫЙ
или Часть первая

Пролиог, или Предословник

Возвѣщает въкратцѣ, о чом будут бесѣдовати, и молит о слышание.

СЦЕНА ПЕРВАЯ,
или Исхождение первое

Являются на небесѣ при престолѣ пресвятыя Троицы чтыри аггели: Михаил, Гавриил, Урыил и Рафаил, пѣние поюще. И преставше пѣти, беседует Рафаил с Гавриилом о сем, яко людие во времена христианских кесаров еще великородные род, дома оставляючи не женятся, ни посагают, но в дѣвствѣ Богу работают. Гавриил отвѣщает ему и открывает сию тайну глаголющи: «Со всѣх чинов аггелских паде...⁴⁴, дабы убо исполнился превысо[чайший чи]н⁴⁵ аггельский, мучениками и самыми // (л. 3) дѣвами исполнение его быти възвещает. Глаголет и се, яко от Бога послан идет в дом Евфимияна римского сенатора единокорному его сыну Алексию мысль в сердце вложить, дабы вѣчную сохранил чистоту. Рафаил, видящи чин дѣвственников лучший быти паче чину мирских людей, низшим аггелом стражу браков оставляет, сам же к Гавриилу дѣвству служити прилѣпляется. Идут, и Алексию Гавриил стрѣтшуся с собою мысл чистость хранити до сердца подает.

⁴³ Текст не читается, правые нижние углы бумаги истлели.

⁴⁴ Далее одно слово не читается: дефект экземпляра.

⁴⁵ Восстановлено по смыслу, в оригинале дефект экземпляра.

СЦЕНА 2,
или Исхождение 2

Изшедши Алексий глаголет многа и высока о себѣ, глаголет и се, яко имать мысль, поданую до сердца, чистоту вѣчную хранити, на что и соизволяет. Сия ему помышляюще, являются двѣ змышлени богинѣ языческии Юно и Фортуна. Юно — богиня богатств, слав и всѣх мирских утѣх — отвращает Алексию от дѣвства, общает вся дати и постилает путь пространный до мирских утѣх, повелѣвает и Фортунѣ, дабы и она Алексию що общала. Фортуна общает такое // (л. 3 об.) ему в бранех щастие, яковое мѣл Тимофей Афинейский гетман, ему же спящу в сѣть три страны Фортуна загаяет. Сице ему общавши, отходят богинѣ. Алексий прелщенный хочет путем пространным ити. Но Добродѣтель з Убозством, з инной страны явившися, от пространнаго пути Алексию отвращают, повелѣвают смотрѣти, камо путь пространный ведет, сирѣч до ада. Здѣ явится знамение ада, огонь изпущающа. Алексий благодарение воздает Добродѣтели и Убозству, истолковавшим пространный путь. Добродѣтель и Убозство тѣсный путь Алексию постилают, ведущи на небо, и многа бесѣдуют и отходят. Алексий узким путем во вся дни жития своего ити общается, дабы до неба зайшол. И отходит.

СЦЕНА 3,
или Исхождение 3

Исходит Евфимиян, родитель Алексию, бесѣдует з собою хотящи Алексию оженити, призывает Аггидем, супружницу свою, бесѣдует с нею о сыновном брацѣ, она соизволяет, призывают Алексию сына, иже много отрѣцающыся в конец // (л. 4) хитрыми словы изволяет. И отходят.

ИНТЕРМЕДИУМ,
или Смѣх

На браку Алексѣевом простые люде упившися побранятся.

СЦЕНА 4,
или Исхождение 4

Алексий, з чертога утекши от невѣсты, исходит в далекие страны и з старцем нищим на пути одежду свою многоцѣнную на худые рубища отмѣняет и молит Бога о наставлении на правый путь. Молящемуся ему является аггел, повелѣвающ ему ити в Месопотамию в град Едес и тамо быти при храмѣ Богородици.

СЦЕНА 5,
или Исхождение 5

Исходит Евфимиян, сѣтующий по сынѣ, ему же рызу свою сыновню выносит старец, юже взял на пути от Алексия. Евфимиян рыдает по Алексѣи при рѣцѣ, якоже Иаков по Иосифѣ, призывает Агליдем супружницу, показывает ей одежду сыновнюю, она же, увидѣвши, сѣтует зѣло. И отходят. // (л. 4 об.)

АКТ ВТОРЫЙ,
или Часть вторая

СЦЕНА 1,
или Исхождение первое

Исходит Гонорий, кесар ветхаго Рыму, с синклитом и много бесѣдует о сем, яко опекун Аркадия брата на востоцѣ хотѣл кесарем быти, обаче брат опекуна гетман Аркадиев брату лукаваго возбранил дѣла. Кесар Гонорий о сем бесѣдует, а синклит повелѣвает и от своего опекуна того ж стрещися. Призывает кесар до синклиту Евфимияна, а зрящи его смутна, вины смутку его испытует. Евфимиян вся исповѣдует о сынѣ, и жалѣет кесар, посылает и своих слуг кесар и Евфимиян своих вездѣ Алексия шукати.

СЦЕНА 2,
или Исхождение 2

Исходят десять слуг, пять кесаровых, пят Евфимияновых, ищут Алексия и не обрѣтают, // (л. 5) дают милостыню Алексѣеве и не познают. По отшествии Алексий благодарит Богу, яко не познаша его слуги.

ИНТЕРМЕДИУМ,
или Смѣх

Влох придет до козаков запорозских, которые з влоха козака нарядят.

СЦЕНА 3,
или Исхождение 3

Невѣста Алексѣева исходит, сѣтующи по своему жениху, показующи пояс и перстень, оставленный от Алексѣя в чертозѣ. До сѣтующей невѣс-

ты приходят слуги кесаревы, возвращиися от пути, глаголюще, яко нигде же возмогоша обрѣсти Алексѣя. Невѣста горей сѣтует. И отходят.

СЦЕНА 4,
или Исхождение 4

Исходит Евфимиян смутный, ждущи слуг своих, до него же приходит слуга кесаров и зовет Евфимияна до кесара. И отходят. По отшествии Евфимияна до кесара возвращаются от пути // (л. 5 об.) слуги Евфимиянови, глаголюще, яко нигде же возмогоша обрѣсти Алексия.

СЦЕНА 5,
или Исхождение 5

Зступует с небесе Урыил аггел, възвѣщаючи людем челоувѣка быти Алексия святым в Едесѣ градѣ при храмѣ Богородици. Здѣ до Алексѣя приходят два челоувѣки, моляще его, един о здравие тѣлесное, другой о душевное спасение. По отшествии тых знаючи себе быти явленный людем в градѣ том, в ину страну отходит и Божиим изволением до ветхаго Рыма, отечества своего, прибывает. Здѣ Евфимиян от кесара идет в свой дом. Его же Алексий стрѣтши молит, дабы ему не бранил в своем дому пребывати. Евфимиян не бранит и слугу ему до послуг назначает. Посем Евфимиян слуг своих шлет, дабы сзвали нищих в дом его на трапезу. Нищии приходят к Евфимияну, с ним обѣдуют, Евфимиян посылает и Алексѣю от своая трапезы. Здѣ нѣщии Алексѣю пакости творят. Посем глас с небесе слышится сей: «Прийдѣте к мне вси труждающися», — и прочее. Алексѣй, зрящи // (л. 6) себе близким быти смерти, пишет хартию о себѣ и умирает, хартию держащи в руках. Аггели два, зшедши с небесе, душу Алексѣя принимают и на небо возносят. Здѣ глас второй с небесе слышится сей: «Ищѣте челоувѣка Божия», — и прочее.

СЦЕНА 6,
или Исхождение 6

Гонорий кесар исходит ужасен о гласѣ, бывшем с небесе, в церкви святого апостола Петра и печален, яко не обрѣте челоувѣка Божия, о нем же бысть глас с небесе. Посем вѣсть приемлет от сенатора, яко в дому Евфимияна сицевый челоувѣк имать быти. Кесар, пригласивши Евфимияна, вопрошает о таком челоувѣцѣ и прочая, бесѣдующе, отходят в дом Евфимиянов, обрѣтают Алексия умерша, хартию в руках держаща.

Здѣ хартию его, испросише, чтут. Людие събираются. Вопль мног от отца и от матери и от невесты Алексѣевы слышится, и прочая бывають.

СЦЕНА 7,
или Исхождение 7 и послѣднее

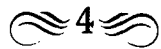
Алексий святой является на небеси в славе⁴⁶, // (л. 6 об.) возвѣщающ о своем блаженствѣ, еже и благочестивому ПРЕСВѢТЛОМУ И ВЕЛИКОМУ ГОСУДАРУ ЦАРЮ нашему имениннику в небѣ быти обѣщает, а на земли долгие лѣта и побѣды на враги Креста Господня, з'еднати у Господа Бога обѣцует.

ЕПИЛИОГ,
или Скончитель

Сей благодарение людям воздает за слышание дѣйства и вся совершает.

Сие дѣло по желанию
Его Царскаго Пресвѣтлаго Величества боярина и намѣстника
Нижегородского и воеводы Киевскаго благороднаго князя
ГЕОРГИЯ ПЕТРОВИЧА Трубецкого.

Напечатана
в Святой Великой Чудотворной Лаври Киево-Печерской.
Року от рождества Христова 1674, месяца февраля, дня 22.



Симеон Полоцкий
Эпиграмматический цикл «Еленхос...»
(1675)

Эпиграмматический цикл «Еленхос» (1675) предназначался Симеоном Полоцким для сборника его панегирических проповедей, состав-

⁴⁶ Восстановлено по смыслу, в оригинале дефект экземпляра.

ленных на дни памяти святых, тезоименных членам царской семьи, — «царскому величеству», всей «пресвѣтлой царстѣй крови, еже есть подругию, чадом и сестрам тезоимѣния ради» [Син-130, л. 236]. Цикл включает 21 эпиграмму — по числу похвальных слов и имеет функцию стихотворного «Оглавления слов, в книзѣ сей содержимых» (лат. *elephus* — оглавление).

Текст публикуется по рукописи конца XVII — начала XVIII в. [Син-130, л. 231—233 об.], содержащей сочинения Симеона; описание рукописи см.: [Протасьева 1970, 24—25].

л. 231

Словеса похвалная
купно же и нравоучительная на двадесять
и един праздник угодников Божиих во оглавлении
изъявительных народовѣщательная, ползы ради
всѣх христиан правовѣрных

Благовѣрнѣйшему христоролюбивнѣйшему самодержавнѣйшему тишайшему великому государю царю и великому князю Алексею Михайловичю всея Великия и Малыя и Бѣлыя России самодержцу всемирно врученная от сложившаго я трудолюбнѣ мно[го]грѣшнаго иеромонаха Симеона Полоцкаго в царствующем градѣ Москвѣ, во обители Всемилоствиваго Спаса Нерукотвореннаго образа его яже за Иконным рядом. В лѣто от создания мира 7183, от Рождества же по плоти Господа нашего Иисуса Христа 1675.

ЕЛЕНХОС,
или Оглавление слов в книзѣ сей содержимых

Первое слово тому написася,
иже человек Божий съвыше звася.
Сей есть АЛЕКСИЙ, то есть пособитель
царя нашего присный защититель. //

л. 231 об.

2

Второе слово потщася писати
тебѣ, святая НАТАЛИА матери,
Яко царица свѣтлая то носит
имя святое и тя в помощь просит.

3

Третие слово ФЕОДОРУ святу
по сих в похвалу силу Стратилату,

Яко сын царский первѣйшь имя тое
в правду БОЖИЙ ДАР получи святое.

4

Четверто слово тебѣ, ИОАННЕ,
о предитече Христу предпосланне.
Яко сын царский второй имя твое
любезнѣ носит и славит святое.

5

Пятое слово первопрестолному
писах в похвалу ПЕТРОВИ святому.
Яко сын царский третий ПЕТР прозвася
святаго ПЕТРА защитѣ отдася.

6

Шестое слово преславнѣй дѣвицѣ
ИРИНѢ святѣй дивнѣй мученицѣ,
Ей же свѣтлая ИРИНА царевна
Богоизволнѣ есть тезоимѣнна. //

7

Седьмое слово АННѢ положиися,
ею же мати Божая родися,
И ей же АННА пресвѣтла царевна
от юности есть в защиту врученна.

8

Слово осмое тебѣ, ТАТИАНО,
от усердия в почестъ написано
О мученице Богом возлюбленна,
ей же ЦАРЕВНА есть тезоимѣнна.

9

Слово девятое, ЕВДОКИЕ, тебѣ,
страстотерпице, живущая в небѣ
Есть во похвалу, яко имя носит
твое ЦАРЕВНА и молить ти просит.

10

Слово десятое тебѣ, МАРФО мати,
столпника рождшей, тщахся написати,
Юже ЦАРЕВНА МАРФА величает
и в прошениях ползу познавает.

л. 232

11

Первое выше десяти есть слово
тебѣ, СОФИЕ святая, готово,
И дочерем твоим, а СОФИА тебе
ЦАРЕВНА славит въдаючи ти себе. //

12

Слово второе выше десятицы
ЕКАТЕРИНЫ славу мученицы
Поет, ея же молбами царевна
ЕКАТЕРИНА да будет спасенна.

13

Тринадесято слово тебѣ, Мати
МАРИЕ, изволь любезно прияти
И дочь царскую МАРИЮ хранити,
да бы здѣ долго, в небѣ — вѣчно жити.

14

Четверто слово выше десятицы,
ФЕОДОСИИ в славу мученицы,
Юже дочь царска свѣтло величает
ФЕОДОСИА и спастися чае.

Здѣ НАТАЛИИ писати бы слово,
но в числѣ втором то зрится готово,
Едино имя имат дочь и мати
слово едино может довлѣ стати.

15

Преподобная ФЕОДОРО мати,
пятнадцатъ слово изволь взяти
И ФЕОДОРУ, царску дочь, хранити,
да бы ей лѣта здраво многа жити. //

16

Шестнадцатъ слово составися
ПЕТРУ, иже первый престолник явися
Во градѣ Московстем, его же молбами
буди, Христе Боже, сам со всѣми нами.

17

Седмонадцатъ слово чудотворцу
АЛЕКСИЮ, иже угодил есть Творцу,
Пасый стадо его Российския страны,
Его же нам мощи в ползу Богом даны.

л. 232 об.

л. 233

18

Осмоенадѣсять ИОНѢ святому
 пастырю слово в честь ны помощ скорому,
 Его же молбами милосерд нам буди,
 Боже един в Троицѣ, спаси твоя люди.

19

Девятоенадѣсять ФИЛИППУ святому,
 митрополиту слово есть всероссийскому,
 Его же ходатайством даждь нам мирно жити,
 Христе Боже, и тебѣ прилѣжно служити.

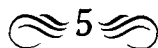
20

Двадѣсятое слово СЕРГИЮ святому
 преподобно пожившу отцу пречюдному,
 Наставнику иноков, его же молбами
 и ходатайством теплым буди, Христе, с нами. //

л. 233 об.

21

Двадѣсять первое Звениградску САВВѢ
 слово написася Руска рода славѣ
 Пожившу аггелско в плоти, чисто, свято,
 днесъ же со аггелы ликующа за то.



Герман (Воскресенский) Гимн «Радуйся, Благодатная!»

Гимн «Радуйся, Благодатная!» публикуется по рукописи РГБ [Муз-9498, л. 119 об. — 120], где стихи сопровождаются нотолинейной записью. Восемь параллельных столбцов текста, расположенных на развороте (по четыре колонки на каждой странице), состоят из двенадцати девятисложных строк (кроме восьмого столбца с повторяющимся рефреном «Радуйся, Благодатная!», первой строки первого столбца, десятого стиха в третьей колонке и девятого — в шестой, имеющих по восемь слогов). Стихи читаются / поются в линейной последовательности, начиная с первой строки первого столбца вплоть до первой строки восьмого столбца, затем читается вторая строка первого столбца и далее до второй

строки последнего столбца, потом в той же последовательности — все остальные строки. Образуются сверхдлинные стихотворные строки, в каждой — 71 слог. Ниже приведенной конструкции читается дополнительный акростих по начальным буквам каждого стиха всех трех строк: «Господ[ь] с тобою Герман пою».

Запись играет в поэзии Германа очень важную роль, подчеркивая взаимную соотнесенность стихов и выявляя скрытые внутритекстовые структуры: акростихи и лабиринт⁴⁷. Она выводит на поверхность сознательно реализуемую поэтом установку на риторическую украшенность текста: так, конец каждой строки седьмого столбца маркирован одной и той же фигурой из арсенала приемов стиля *ornatus*: Богородица «преславная», «Дѣва красная», «возванная», «всеславная», «объщанная» и т. д. Все строки восьмого столбца содержат лишь восклицание-хайретизм, выражающий ключевой мотив песнопения.

Поэтому при издании такого рода сочинений очень важно представить их в том виде, в каком сам автор преподнес их своим читателям. При воспроизведении, не ставящем своей задачей передачу внутренней устроенности текста, архитектоника произведения трансформируется, и замысел автора остается непонятым и нераскрытым (ср. публикацию: [Панченко 1970, 100—103]).

В прилагаемой ниже публикации полужирным шрифтом выделены прописные буквы, участвующие в образовании акростиха и лабиринта, они написаны в рукописи киноварью. Текст, построенный как открытая структура, передается, как и в рукописи, без знаков препинания.

⁴⁷ См. об этом в разделе «“Скрижаль многопутная” и формы *carmina curiosa*».

[1]

Радуйся Благодатная
Алфа перва и послѣдняго
Драгоценен яко родила
Усмотрила еси в радости
Им же зраком з брачна чертога
Сама взята матерю си
Ясным дѣвством аггел честнѣе
Без всякаго прекословия
Любимаго Христа едина
Голубице златоперая
Архаггелов превозшедшая
Обиліе радости вѣчны

Господь с тобою Пресвятая
Тѣм Владычице всѣх царице
Радости твоя обносящих

[2]

Аггел царю дарованная
Денми ветха безконечнаго
У сосец ти свѣтъ воздоила
Источника всея благодсти
Сына зряше воскресша Бога
Явѣ к Богу сущу в небеси
Блаженством всѣх святых славнѣе
Любовию богословия
Агнца блага своего Сына
Облеченна в драгоценная
Горѣ область всѣх приемшая
Дѣво пріяти бесконечны

Осѣнивый тя Всеблагая
Отча невѣста и дѣвице
Молбу тебе в тѣх приносящих

[3]

Дѣво Мати Божия Сына
Утробою яко носила
Из² Персиды волхвов пришедших
Сѣдѣющаго средѣ учител[ь]
Ядом лести падших возставша
Болезненный оставша живот
Ликуй Дѣво радуйся выну
Архаггели и вся жители
Господа всѣх нас умолити
Дѣво Мати бѣды терпящих
Отца Сына купно со Духом
Аггелскаго владыки в славѣ

Святым Духом благодатно
Богородице спаси от бѣд
Аки благая Творца Мати

[4]

Умных¹ Творца зачен вмѣстила
Изряднейши ты породила
Смирну³ злато ливан принесших
Яко мудра между рачител[ь]
Бога того чтущих спрославна
Лѣт к Сыну благодсти живот
Аггел болши имущи к Сыну
Горних небес сопребытели
Обиліе благ испросити
Алчущых всѣх помощь молящих
Держаща всю твар[ь] и с воздухом
Тебѣ святѣй в вѣк быти явѣ

Приуготовав ти пріятно
Облекши в покров радости всѣх
Нетлѣнне всѣм даждь пріятно

¹ Испр., в фкл. Умных.

² Испр., в фкл. От.

³ Испр., в фкл. Змирну.

[5]

Избранием Духа со Отцем
Сопрестолна Отцу и Духу
Ясно зряще поклон творящих
Болезненно его же дни три
Лучезарно вшедши в небеса
Аггелов всѣх взыде превыше
Горѣ в небѣ дерзновение
О Господѣ тебе послушни
Дерзновенно и вся можеши
Аки Мати Царю свободна
Тѣло и ум услаждаеши
Некончима радости в свѣте

Объяти чревом содѣтеля
Юных и старых тя поющих
Проси твоего Сына Бога

[6]

Слово носи Творца всѣм концем
Яко пророк познася слуху
Бога Сына и тя блажащих
Людей обшед искав усмотри
Апостолом явша чудеса
Горних чинов в чести излишше
Общий земли мир смирение
Дѣвством твоей власти подручни
Аще что сама хоцеши
Троицы свѣсти близ достойна
Недуг и бѣд избавляеши
Арапат всѣх лучши и в лѣте.

Дѣво и тебѣ содѣтеля
Глас радостен тя в млеко ссущих
Общны явити нас чертога

[7]

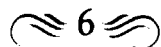
Явно ти в чревѣ преславная
Бисер свѣтлый Дѣва красная
Любве гласом сим возванная
Аки дѣтя взя всеславная
Гласом даваща общанная
Облак свѣта Богоданная
Даеши всѣм многославная
Адамля дщи прежеланная
Таиннице свѣтозарная
Навѣк вѣка достохвалная
Аки Мати благонравная
Яснѣ вѣчнем Богокрасная

Си с рѣчи благих таковою
Един пѣснию сицевою
Юнѣиша в вѣк свободною

[8]

Радуйся Благодатная
Радуйся Благодатная
Радуйся Благодатная
Радуйся Благодатная
Радуйся Благодатная
Радуйся Благодатная
Радуйся Благодатная
Радуйся Благодатная
Радуйся Благодатная
Радуйся Благодатная
Радуйся Благодатная
Радуйся Благодатная

Радуйся Господь с тобою
Радуйся Господь с тобою
Радуйся Господь с тобою



Стихотворная тетрадь Евфимия Чудовского

В автографе Евфимия Чудовского сохранилась подборка стихотворений, занимающая первую тетрадь рукописи, которая датируется по фи-лигране (знак шута) 1678—1680 гг. [Син-369, л. 1—8 об.]⁴⁸. Рукопись носит следы составительской работы автора: набело переписанный текст на листах 1—5, 8, где заглавия стихов и инициалы выделены киноварью, был дополнен стихами на листках разного формата, извлеченных, по-видимому, Евфимием из собственного архива. Так, к листу 3 был подклеен лист меньшего формата (л. 3а), к которому, в свою очередь, присоединены еще два (л. 3б и 3в). Внутри тетради вставлены неформатные листы — шестой (на лицевой стороне его находится стихотворение «Монаше, не почивай на посланом ложи», написанное другим, неустановленным почерком) и седьмой, состоящий из двух узких склеенных полосок бумаги, слева записано стихотворение «Зри, человекче, на сей орологий», справа вертикально расположено стихотворение Симеона Полоцкого «Подписание на колокол» в автографе Евфимия, на обороте — черновые записи и двустишие на польском языке: «Kedy obfituią rapowe, / tedy ubo-licia chłorowe». Кроме того, в характерной творческой и редакторской манере Евфимия Чудовского на отдельных листах наклеены полоски бумаги с вписанным в них текстом. Текст с авторской правкой.

Не все стихотворения в рукописи Син-369 снабжены заглавиями, границы между ними обозначены разделительной чертой, выполненной киноварью, на л. 6 об. — чернилами. Маркирующее значение имеют в ряде случаев выделенные киноварью же прописные буквы, они передаются в публикации полужирным шрифтом.

В данной рукописи в автографе Евфимия читается также его сочинение «О новоростригѣ Силвестрѣ Медвѣдевѣ» (л. 33—40)⁴⁹ и антираскольнический текст «На расколники. Слова Господня, слова чиста» (л. 24—31 об.).

⁴⁸ Краткое описание рукописи см.: [Протасьева 1973, 95]. Водяной знак между 1678 г. (№ 474) и 1680 г. (№ 373), см.: [Дианова 1980].

⁴⁹ Т. В. Панич установила, что повесть о расстриге С. Медведеве существует в двух видах: в данной рукописи представлена Распространенная редакция. Краткая читается в полемиическом сборнике «Щит веры» [Панич 2004, 199—221]. Отметим, что это сочинение имеется также в рукописи [Син-V, л. 366—373].

Некоторые стихотворения из тетради Евфимия воспроизведены в литературном сборнике конца XVII в., составленном в среде книжников московского Печатного двора [Барсов-1531] (о составе рукописи см.: [Николаев 2004, 15—34]). Совпадают, по крайней мере, три текста: во-первых, двустишие «Аще нынѣ кто-либо еси и преславен, но егда ты примет гроб, будеши безславен», озаглавленное в рукописи из собрания Барсова «До начальных же» (см.: [Син-369, л. 6 об.; Барсов-1531, л. 28 об.]); во-вторых, моностих с внутренней рифмовкой «Хотящему много знати подобает мало спати» [Син-369, л. 6], в рукописи Барсова он носит заглавие «Приповѣсть мирская»: «Хотящему много знати достоин ему мало спати» [Барсов-1531, л. 28]; и, наконец, общим является стихотворение, начинающееся в тетради Евфимия с обращения «Монаше, не почивай на посланом ложи» [Син-369, л. 6], а в сборнике Барсова — адресованное «юноше» с заглавием «На младость»: «Юноше, не почивай на посланном ложи». К последнему стихотворению здесь сделана приписка «s ruki star: ewfim: czudow: («с руки стар[ца] Евфим[ия] Чудов[ского]»)⁵⁰ [Барсов-1531, л. 30), удостоверяющая факт копирования текста с автографической записи Евфимия; по-видимому, он и является его автором. Не случайно поэтому к тетради автографов Евфимия приобщен лист с упомянутым стихотворением, написанным иной рукой.

Другие списки отдельных стихов Евфимия указаны в подстрочных примечаниях к публикации.

- | | |
|------|---|
| л. 1 | <p>Взалках бо, и дасте мнѣ ясти</p> <p>Дажь ХРИСТУ останок твой алчущему хлѣба,
да вѣчна ты сотворит наслѣдника неба.</p> <p>Иже хлѣба уломка скудному не вручит,
прося малыя капли воды, не получит.</p> |
|------|---|

⁵⁰ Такого типа формулировки встречаются в рукописи [Барсов-1531] неоднократно и указывают на автора или переписку текста с авторской рукописи: «perevodil starec mardarij i spisano s ruki ewo» («переводил старец Мардарий и списано с руки ево»), «Вопрос списан с руки Павла, митрополита Сарскаго и Подонскаго», «Ответ списан с руки иеромонаха Симеона Полоцкого», «Ответ списан с руки иеромонаха Елифания Славинецкого», «spisano s ruki swiaszczenika nikifora simeonowicza» («списано с руки священника Никифора Симеоновича») и др.; эти записи приведены в работе [Николаев 2004, 23—24].

Вжаждах, и напоисте мя

Чаша студены воды пламень угашает,
дана СПАСУ жаждущу, давша орошает.
Аще кто не охладит убогу гортани,
никако же избѣжит адския отхлани.

Странен бѣх, и совведосте мя

От странна двери дому да не заключиши,
в небесное бо царство вход тѣм получиши.
Презриши ли пришелца смерзша на ясинѣ,
ринен в тартар будеши по твоей кончинѣ.

Наг, и одѣясте мя

Одѣвая ризою и грѣя здѣ нага,
многа в будущей жизни воспримет блага.
Щедра дателя рука от бѣд избавляет,
сугбенна же скупаго в погибель вергает.

Немоществовах, и посѣтисте мя

К немощному доиди на одрѣ лежащу,
и милостыню подаждь презѣлно болящу.
Не дай бо избытков ядей болну нищу,
отдается негасну огню в вѣчну пищу.

В хранилѣ бѣх, и приидосте ко мне

Кто в хранило к юзником состражда приходит,
той в вѣчное блаженство безпрепонно входит.
Презирая же браты ввержены в хранило
в геенское удобно вержется горнило.

*Разорю житницы моя и болшыя созижду

Богачь ему же нива угобзися творит
вящшая влагалища, Христа гладом морит.
Его же ни пѣнязи вся ковчег вмѣщает,
ни жита гумна, но вся тая смерть хищает.

* * * Текст расположен на внешнем поле вертикально.

Ин богачь житницы разоряет и,
болшыя создав, вся тамо заключает

Вящшая лагалища богачь созидает,
в яже угобзенная жита собирает.
На лѣта многа живот себѣ обѣщает,
от всѣх тѣх смерть онаго в сию ночь хищает.

Приемля в дом твой странна, болна и убога,
самого приемлещи странствовавша Бога.

Ты возлежиши в кровѣ на стлании мягцѣм,
Христос же измерзает на мразѣ жестоцѣм.

Или сице:
Христос безкровен^б зябнет на мразѣ жестоцѣм всяцѣм^а //

л. 1 об. *Епифан[ий]: усто⁵¹: в словѣ, елма божественное писание, раг: 3^а

Товиа святыи трупы мертвых погребаше,
творя сие, всегда смерть свою поминаше.
Дѣлом того людие сами подражайте,
тажде творити своя дѣти научайте.

Иоанн Милостивый нищым расточает
пѣнязи, заимствуя^г, БОГУ вся вручает.
Ему же вящшыя БОГ свыше низсылает,
да многшу милостыню нищым подавает.

Лазар гнойный повержен пред домом богача
просит малы крупичицы, оставша колача.
За немилость же богачь горит вѣчно огнем,
будем щедри по силѣ, да не снидем по нем.

Образ Страшнаго Суда отвѣт изъясляющ,
милость нищым творящих дѣла представляющ.
Немилостивцом лютьйш будет послѣдний суд
всѣм не одѣвающим братиев нагих уд.

Милостивыя ХРИСТОС в царство призывает
и наслѣдие того оным подавает.
Немилостивыя же яко непотребны
и скудных презорливы слет в пламень геенны.

^б Под словом написано бездомен.

^{а-а} Текст написан на верхнем поле страницы.

^г Испр. из заимствует.

⁵¹ Слово усто в параллельном греко-славянском тексте в данной рукописи [Син-369, л. 20 об.] соответствуют греческому στόμα со значением уста, речь, слова.

^АХристолюбцы сей образ часто насмотряют
и суд поминают.

Милостыни данием грѣхы очищайте,
Богу угождайте^А.

^БМилостивый златицы убогим раздает,
Христос тому инья невидно подает.

Кто слѣпым, хромым, скудным хлѣб и ризу дает,
самому Христу възаим оная подает.

Иже готово в вѣцѣ будущем вся отдаст
и ино многократно и жизнь вѣчну придаст.

Иоанн Милостивый сребреницы нищым
преобилно раздает своя требующым^Б.

* Не подая останков от трапезы нищу,
предадеся неугасну огню в вѣчну пищу.

Богачь Лазара в славу зрит по смерти,
ему же не сотвори милости до смерти*.

^ВТовиа убогия питает и мертвыя погребает.

Богачь немилостивый сам^В своя сняет и Лазара презирает^В. //

л. 2 На десять заповѣди Божия и церковныя

Невѣжество закона — злота преглубока,
того же знание есть доброта высока.

Еже не отинуду кому прибывает,
токмо иже в законѣ себе поучает.

По совѣтованию благу Богодара
царя и великаго князя ФЕОДОРА

Российска самодержца АЛЕКСИЕВИЧА,
государства славнаго издревле отчича,

Патриарх ИОАКИМ, российский правитель,
святейший ввѣренных душ тому попечитель,

Должность архиастырства своего полняя
и невѣжды Божьего закона умяя,

Потщася Скрижаль сию типственно издати,
Божия заповѣди ясно показати.

Пасомым, яко Мосий евреем, вручает,
знанию, яко отец, дѣти научает.

И покорный пасомец тому да послѣдствит,
заповѣди храняя, небо да наслѣдствит.

На расколники о крестѣ и молитвѣ Иисусовѣ и о иных

Рачителю сих стихи по мѣрѣ сложены
чтущым и слушающим в ползу здѣ вложены.

Ты, церкви восточныя сыне правовѣрный,
буди матери твоей удобнопокорный.

Правдописанием сим крѣпцѣ подтверждайся,
лживовѣщанными же баснями не прелщайся.

Отбѣгай непокорных церкви святѣй полков,
яко сверѣпых нѣких душегубных волков.

Иже единство тѣла церкви раздирают
и удеса Христова нещадно терзают.

Их же у Господа суд весма не коснит,
аще нынѣ им благий Бог и долготерпит.

^ГСокровище сребра здѣ не ѣсть сокровенно,
но икон снискание и книг положенно.

Увы мнѣ, яко прежих дни моя в слабости^Г
от юнаго возраста даже до старости.

Пѣнязи заключаая богатый с печатми
превсегда о тѣх тает бдѣнми с печалми,

Довлится насущими богатствы никогда,
множайшая желает прилагати всегда.

Нищий же от сих плещев весма есть свободен,
никогда таковыми^Г бывает утружден,

Вся бо надѣжда того на щедрого Бога,
питающа всякаго нища и убога^Г. //

^{А-А} Текст расположен вертикально на внешнем поле.

^{Б-Б} Текст расположен вертикально на внешнем поле.

^{В-В} Текст расположен вертикально на внешнем поле.

^{Г-Г} Текст расположен вертикально на внешнем поле.

^{А-А} Весь текст написан прописными буквами.

^{Б-Б} Текст написан на полоске бумаги, подклеенной к нижнему полю страницы.

^{В-В} Текст расположен вертикально на внешнем поле, на уровне стихотворения о Лазаре.

^{Г-Г} Текст расположен вертикально на внутреннем поле, на уровне стихотворения Товите.

^{Д-Д} Написано над строкой вместо зачеркнутого *вся*.

л. 2 об. На звѣзду великую, явльшуюся 189 году
декабря против 15-го числа⁵²

Комита егда в небѣ видѣна бывает,
никое благо быти на земли являет,
токмо гнѣвъ Божий и казнь людем возвѣщает.

Мѣсто пророка сие есть показание,
зовущаго грѣшники на покаяние,
да отвратит Бог свое негодование.

Не презорно указу сему да внимаем,
неправд всяких и обид себе да ошаем,
благодѣяни Бога щедра сотворяем.

Еда како Господь Бог от нас умолится,
яко о ниневитех благ сый ущедрится,
о злых имущих на ны быти раскается.

И показанный нам знак на многое злое,
превратит Всеблагий Сый на всяко благое,
токмо покажем дѣлы покорство драгое.

Евѳимий монах сия в память себѣ пишет,
дондеже в тѣлѣ смертнѣм пребывая дышет^п.

Комита страшнѣйшая не туне сияет,
казнь и гнѣвъ Божий людем всѣм предвозвѣщает
и на покаяние к Богу призывает.

Иисусову сладкому имени

И ИИСУС сладкое ти в сердци моем впиши
И имя, еже да будет сладость моей души.
С Сладость бо непрестанна бывавши, Боже,
У умнствующу ты всегда, ИИСУСЕ, блаже.
С Спасе, царю, подаждь мне твою благостыню,
Е еще, молю тя, ХРИСТЕ, и грѣхов простыню.

Поюща Евѳимиа, Христе мой, монаха
избави от вѣчнаго геенскаго страха.^о //

⁵² Текст стихотворения в автографе Евѳимия имеется также в рукописи [Син-473, л. 1 об.]. Первая строфа была опубликована [Горский, Невоструев 1859, 596].

^п Напротив подписи написано Иаков нѣкто.

^о На внутреннем поле вертикально расположена строка Не твой, но умных мужей разсуд есть о златѣ.

л. 3 Пресвятѣй Богородици

О О, Дѣво всепѣтая, в женах нетлѣнная,
М Марие, мати Христа Бога, нескверная,
А Адама от вѣчных клятвы избавльшая,
Р радуйся, радость миру всему подавшая.
И Иисуса рождающая Господа превѣчна,
Е единая в рождествѣ сущи непорочна.

Счленивши Евѳимиа не даждь врагом в руки,
монаха, Дѣво, изми от вѣчных муки.

"Монах Евѳимий Дѣвѣ приносит пѣние,
желая^р во искусахъ тому терпение".

Чины Пресвятѣй Богородици^с

Е Едина Всепречистая Дѣва пребывающая,
У Упостасное Отца Слово родившая,
Ѳ Ѳумиама благовонный явилася еси,
М Мир облаговонивши, яко миро еси,
И Иисуса родивши, пребыла нетлѣнна,
Й И пребываеши в вѣк и на вѣк нескверна.

Чины на образ^с

Приснодѣво МАРИЕ, о Богородице,
слѣпых, хромых, убогих, сирых защитнице:
Болных, нагих, бездомных кров и прибѣжище,
странных, скитающихся дом и пристанище:
Отчаянных челоуков еси спасение,
притекающих к тебѣ всѣх поможение:
В нуждах призывающимъ ты вся дни и нощи
и обидимымъ руку низпосли помощи.

Блаженъ есть назирая убога и нища,
и недужна, и странна ищуща жилища:
В день лютъ свободитъ Господь милостивца отъ зла,
и не поставитъ в части шуеи, яко козла.

Беззакония моя зѣло безмѣстная,
потреби вся, невѣсто о неневѣстная:

^{п-п} Текст написан на вклеенной полоске бумаги.

^р Написано под зачеркнутым да подаст.

^{с-с} Текст написан на внешнем поле.

Молю тя, Дѣво, раб твой неогребный,
услыши призывающ всегда глас молебный.

В кров твой, Богородице, прибѣгающаго,
от пламене свободы мя вѣчнующаго. //

л. 3 об. Надпис на образ во гнѣвѣ пребывающих

Внемлите, како вражда душу с тѣлом губит,
не мирных ко друг другом во дно ада глубит:

Гдѣ между челоуѣкы свѣт любви сияет,
тамо злопамятства тма весма исчезает:

Кто в гнѣвѣ прежде смерти, яко тмѣ, не ходит,
той и по смерти во тму адскую не входит:

Тит за побѣду гнѣва причтен благодати,
от аггела подъят бысть аггелски сияти.

‘На Илию пророка’^с

Илиа на языцѣ дождь удержавая,
обилен просящим той пики подавая.

‘На Георгия’^с

Георгий земледѣлец Богу подобнозван^т,
состражда^у земледѣлцем в помощь от тѣх призван.

‘На царская врата’^с

Сия врата Господня, святы ходят ими,
скверный кто да не дерзнет проходить тыми.

Ф Враты сими.....^ф

И вшед внутрь Сый о грѣсѣх молитвы приносит.

Или

И внутрь о грѣсѣх люда Сый жертву приносит.

‘На Спасов образ’^с

Не погрѣшит надежды всяк, иже взирает
на образ твой, Владыко, и тя призывает.

^т На правом поле написано поименно назван.

^у Написано на внешнем поле состраждущ.

^ф Текст написан на внутреннем поле у корешка, читаются только первые два

‘Ина’

Образ не Бог, но Бога показывает знати,
убо достоин Бога образ чествовати:

Пред образом в молитвѣ колѣна клонити,
ум же к самому суцу Богу возносити.

‘На образ Богородици’^с

Радуйся, Мати Дѣво и отроковице,
Бога всѣх несказанно рождшая дѣвице.

‘На Вознесение’^с

Низшедш из небес в чрево Дѣвы Бог безплотный
восходит на небеса^х к Богу-Отцу влотный.

‘Ина’^с

Подъемлет Христа Бога небо с веселием,
трубы со клицанием и аггел пѣнием.

‘На седмый синод’^с

Селенский синод отцев совершися седмый,
к тому не дерзается^н быти еще осмый.

‘На три святители’^с

Архиерее трие Троици служителие,
ко спасению вожди всѣх и учителяе.

‘На три преподобныя’^с

Трие преподобнии и начало отци
предстоят несредственно Богу святѣй Троици.

Призывающих тыя в молбах поминают
и о спасении тѣх Бога умоляют. //

л. 3а

‘Велик воегонитель Стратилат Феодор,
иже предтолкуется праведно Богодар.

^х На внутреннем поле написано на небо Сын.

^н На внутреннем поле написано прочее не дерзнется.

^{нн} Слова каждой строки отделены друг от друга вертикальными кинофарными чертами.

Сего кунноименен ФЕОДОР царь вѣрный
 да будет на варвары одолѣтель зѣлный,
 Феодора усердно в помощь призывая
 Стратилата, в молитвѣ не оскудѣвая,
 И по имени суцо дар Божий пристяжет,
 враждующыя царству сопостаты свяжет.
 Егда храбро на тья себе вооружит,
 страшным Бога именем вся в конец низложит,
 И царство свое страхом отвсюду оградит,
 и вѣру праву в мирѣ недвижну утвердит.
 Бог же всего вершитель сия да совершит
 и вѣрному своему служѣ да поспѣшит,
 Вся же купно приведет во всеблагий конец
 и борѣствующым по нем воздаст вѣчный вѣнец. //

л. За об.

В славу в Троици Бога Единосущнаго,
 поемага от всего здания суцаго,
 Во имя же Андрея Христом Первозванна
 апостола обитель сия бысть созданна.
 Благодарнаго мужа обилноданием
 и тцателей монахов трудоснисканием
 Первая сим званием в России назвася,
 в прибѣжище странных и нищих основася.
 В юже, не имѣя гдѣ главы приклонити,
 ничтоже усумняся изволит входить.
 И любяй трудитися сѣмо прибегает,
 не хотяи же страдати здѣ не пребывает.
 Не туне хлѣб жителе ясти стяжевают,
 но в потѣ лица трудно той приобрѣтают,
 Празднолюбезнии здѣ не водворяются,
 люботруднии токмо пропитаваются.
 Сим молитвы святаго Андреа патрона
 врачество бывають душ и от враг оброна⁵³.

Враты сими всяк хотяй свободно да входить,
 вшед же внутрь не по своей воли тамо ходит⁴

⁵³ Принадлежность стихов об Андреевском монастыре Евфимию точно не установлена. А. В. Горский и К. И. Невоструев называют автором их Епифания Лавинецкого [Невоструев-8]. И. П. Козловский и К. Харлампович приписывают стихи Евфимию [Козловский 1906, 20, 122—123; Харлампович 1913, 134]. В последнем осторожно присоединяется А. Флоровский [Флоровский 1949, 104, 45]. И. А. Шляпкин опубликовал стихотворение фрагментарно (строки 3—8) с указанием имени автора [Шляпкин 1891, 231].

“Егда кто яко смертен смерть предсозирает,
 тогда тому смерть не смерть, но сон та бывает.
 Идѣ же непрестанно плачь водворяется,
 тамо всегда удобно смерть поминается”.

“В стадѣ пасутся овцы благопокорныя,
 мѣшаются козлища тым непокорныя”.

л. 3б

“Вступи монастыра внутрь” и не на прага край
 и узриши жителми насажден^ю, яко рай. //

л. 3б об.

Въиди во обитель сию благовѣрно
 и буди в тѣй житие живя благоговѣнно.
 Да получиши вѣчных благ восприятие,
 аще не мира тѣ^а кое преткнет^{11а} препятие.
 Хотяй кто-либо с нами обще здѣ пожити
 да тщится самоволство всяко блажити
 И любезно в скудный дом сей терпѣти внити
 молчаливопослушно с монахи пребыти.
 Произволения же не имат ли стяжати^б
 той и не хотя имат за враты остати. //

л. 3в

Аще хоцещи с нами обще здѣ пожити
 потщися самовластво твое^в отложить
 И любезно^г в скудный дом сей терпѣти внити,
 молчаливопослушно с монахи пребыти.
 Самоволства же ли кто не хоцет отстати,
 и^д понужди^с имаши^ж вне врат сих^з остати.

Аще кто хоцет с нами обще здѣ пожити
 и самоволство свое всяко отложить,

^{ш-ш} Текст расположен вертикально на внешнем поле.

^{щ-щ} Текст написан на нижнем поле параллельно срезу.

³⁻³ Первый вариант написан строкой выше Воиди любезно внутрь.

^ю Под строкой написано полнен.

^я Над строкой написано ти.

^{11а} Над строкой написано запнет.

^б Над строкой написано дати.

^в Далее зачеркнуто всяко.

^г Над строкой написано желанно.

^д Перед и зачеркнуто той.

^е Написано над строкой вместо зачеркнутого не хотя.

^ж Слог ши написан над строкой вместо зачеркнутого ть.

^з Вне врат сих написано под строкой вместо зачеркнутого в строке за враты.

Вступит монастыра внутрь и не на прага край
и узрит той жителми наполнен, яко рай.

Да терпѣливо в скудном дому сем пребудет,
молчалив и послушен егда монах будет.

Самовластва же ли кто не хочет отстати,
той и понужди имат внѣ врат сих остати. //

л. 3в об. Аще кто не богат^н сый, не имат что дати,
не хотя и понужди имат внѣ врат стати.
Аще же усердия^к не имаши дати и
понужди имаши за враты остати. //

л. 4 [^]Над образом Богородици надписание[^]

Образ Дѣвы исперва стоящ здѣ в купинѣ,
принесен от Давида, живша в сей пустынь.

Да чувствуется от всѣх вѣрно приходящих,
у первообразных милости просящих.

[^]Молитва Иисусу стихами[^]

Е Едине щедре блаже милости твоя
У Уссопом очисти мя от злобы моея:
Ѡ Ѡбмиам яко вонный приими моление,
У Упостасная мудрость, и даждь прощение.
М Милостив убо еси и благоутробен,
И Иисусе, твоему Отцу всѣм подобен.
О Очесем моим слезы даждь со стенанием,
С Сердца сокрушение и со смирением⁵⁴.

Не предаждь нас, Господи, врагов наших в руки
и избави, Боже, вся от вѣчных муки.

^н Над строкой предложены варианты недоволен, необилен.

^к Над строкой написано благи воли.

^{нн} Название написано на внешнем поле.

⁵⁴ В других рукописях стихотворение помещено в конце выполненного Евфимием перевода сочинений Симеона Фессалоникийского и носит заглавие «Молитва, или Закончение трудившагося в дѣлѣ сем» [Син-654, л. 531 об. — автограф Евфимия; Син-283, л. 554; Син-284, л. 575]. Впервые стихотворение-акростих опубликовано [Горский, Невоструев 1859, 493], затем неоднократно переиздавалось, перечень публикаций в работе [Флоровский 1949, 145]. В публикациях имеются разночтения.

Желателен есть чловѣк чести и богатства,
купно привременныя славы и началства.

Но яко от зѣлныхъ высоты низпасти,
бѣдно изринутися из сана и власти.

Никогда же восхощи первописаннаго,
да не злопостраждеши от послѣдоваго.

Аще и славы вѣнцем кто облагается,
но жизни время тому не прилагается.
День бо дни и час часу слѣдующе текут
и чловѣки к предѣлу смерти присно влекут.

^мДень по дни, час по часѣ непрестанно текут,
и чловѣки из жизни к смерти присно влекут^м.

[^]Тоже инако[^]

Аще и вѣнцем славы увѣнчаешься,
вѣждь, яко смерти отнюдь не избавиши.
День бо дни и час часу слѣдующе текут
и чловѣки от жизни к концу присно влекут.

На слабѣй основѣ вся дѣла чловѣк стоят,
падут, аще нынѣ ся падежа не боят.^н

^оВо благоденствѣ многы любимцы имаши,
обнищав сам на всяком мѣстѣ останеши:
Аще блага глаголем, убо богатаго,
ащо же злаго речем, всяко убогаго^о. //

л. 4 об. Утро от утра жити чловѣк желает,
что велико; яко день един получает.
Тако преидет и второй, и третий преминет,
обѣщание же гдѣ твое; ах, преплынет.
И тако преходит день день, и лѣта плынут,
не осмотришися ли; вся купно преминут.

Муки суть грѣшныхъ вѣчны, сласти же временны,
яже преидут, яко сѣнь, вся исчезновенны.

^{м-м} Текст написан на внешнем поле на уровне двух предыдущих строк.

^н Рядом с двусторонним фигурным скобкой и указание на источник О вѣчности, лист 266.

^{оо} Текст расположен вертикально на внешнем поле.

Егда убо властелин яковый будеши,
милость и суд творити да не забудеш:

Имѣния же твоя давай требующим,
паче же в нуждах сущим и недугующим:

Да тебѣ воздадутся не токмо здѣ сугубо,
но и в будущем вѣцѣ паче многогубо.

Здѣ сладость и утѣхи суть маловременны,
тамо терпѣти за ня муки несконченны.

Здѣ мала скорбь бывает и не долга трудность,
послѣжди же в вѣчную вращаются радость.

Поминай смерть, взирая ко гробу моему,
"тѣм же путем^Р дойдеш" и ты ко твоему.

Страх не мал есть взирати во гроб отверженный,
боязнь вѣща помнити Суд Божий послѣдний.

Званных много множество, избранных же мало,
но кийждо тѣх свою мзду понесет всецѣло.

Имѣях ум и разум егда ми бысть сила,
но вся тая купно смерть страшная скосила.

Познавай, чия бяше сия прежде глава,
помни^С же, яко будет и твоя такова.⁵⁵

Многаци веселию скорбь приплетается,
конец же радости в плач всегда вращается.

Егда кии властеле начнут богатѣти,
тогда тѣх подвластныя вся будут скудѣти.

"Мало есть веселие и скоро утечет,
но вѣчно мучение за собою влечет". //

л. 5

Удобнѣ презрѣти многим имѣние,
нежели мира сего чести любление.

Яко привлекает в любовь серебро же и злато,
паче грузит в погибель тщеславия блато.

^{П-П} На внутреннем поле написано будет время поидеш.

^Р На внешнем поле написано нравом.

^С На внешнем поле написано поминай.

^{Т-Т} Текст написан на внешнем поле.

⁵⁵ Ср. со стихами Сильвестра Медведева: «Спроси, человекче, чия се глава / воскре будет и твоя такова» ([16.14.24, л. 731] — черновой автограф Сильвестра). Возможно, стихи Евфимия и Сильвестра имеют общий источник и являются переводами; они предназначались, по-видимому, в качестве подписей к одинаковым изображениям.

Ни один же чловѣков сие забывает,
яко всякаго земля в нѣдра сокрывает.

Яко кратка есть сладость и скоро утечет,
обаче в вѣчну муку чловѣка низвлечет.

Иже хочет нетлѣнным вѣнцем вѣнчаться,
долженствует от всяких злых дѣл соблюдатися.

Иже по Богу в жизни сей подвизается,
нетлѣнным вѣнцем в вѣцѣ оном вѣнчается.

Рачителен есть чловѣк чести и богатства
купно привременныя славы и началства.

Утро от утра жити надолзѣ желает
и что вѣлико яко день дне получает.

Жизнь вскорѣ преходит, дни и лѣта плынут,
и тако не на мнозѣ купно вся преминут.

Злый чловѣк из памяти скоро погибает,^У
благаго же во вѣки имя пребывает.

Смерть послѣднего часа всегда ожидает,
яко траву, чловѣка вскорѣ поскѣкает,

Царя и князя острою косою,
богата и нища, яко злак с росою.

Лишает славы, богатства хищает,
вся сокровища в блато превращает.

Блажен оный чловѣк, иже не прелстися,
но всѣх здѣ сущих тлѣнных волею лишился.

Иже свою мысль к Богу превсегда вперяет
и на всяк час о смерти своей помышляет.

Той превѣчныя славы не убо лишится,
но в небесное царство от здѣ преселится.

^ФПетр точит учение, яко воду вкусну,
Павел, яко славий, пѣснь поет красногласну.

Из Петра Павел назван пастырь есть благ овец,
духорожденных ему чяд искренний отец:

Иже чреду на злацѣ пасет благовоннѣ
и не оставляет ю ходити своволнѣ:

Водрузив на камени, Боже, не неплодном
церковь твою утверди, но на словоточном.

Писавша Евфимия в книзѣ жизни впиши,
прощение подав всѣх грѣхов того души.

^У На правом поле написано с памятью изникает.

^Ф Текст расположен вертикально на внешнем поле.

Ради щедрот ти, Боже, в книзѣ жизни впиши,
и вѣчных твоих благ, молю тя, не лиши^ф. //

л. 5 об.

Вся равно восприемлет земная долина
честнаго властелина, яко селянина.

Смерть яко убогаго из хижи хищает,
такo и богатаго в дому пощщает.

Равно вся пожинает, яко селянина,
не щадит царя отнюд^х, ниже властелина.

Никто от тоя может в тайнѣ^и сокрытися
и в твердыни^ч яковой гдѣ утаитися.

Смерть на всяк час чловѣкы зрит и наблюдает,
сама ни от кого ся отнюд соблюдает.

Смерть никого же щадит, вся сѣчет косою,
иже падают, яко листвие с росою.

Писание святое истину вѣщает,
яко земля в землю ся паки возвращает.

Присно, чловѣче, сему потщися учити,
яко всякаго иматъ смерть в гроб заключити.

И не помышляй тщетно писма сего стерти,
ибо не избудеши и ты отнюд смерти.

Понеже земля еси в землю отидеши,
но мзду дѣл взяти паки из тоя приидеши.

За благая небесных благ получение,
за злая в неугасном огни мучение.

Смерть вся равно хищает, ничто имущыя,
яко многая в мирѣ сем преимущыя.

Ни бо царя пощадит или убоится,
ниже от беспомощна и нища толится.^ш

Не туне бо пишется смерть косу носити,
зане она обыче чловѣкы косити.

^шИли сице^ш

Не туне глаголется смерть острый серп стяжати^з,
вѣсть бо она чловѣкы, яко траву, жати.

^х На внешнем поле написано благородна.

^и На внешнем поле написано во тме.

^ч На внешнем поле написано хранилѣ.

^и На внешнем поле написано крот, т. е. первый слог предлагаемого варианта кро-
титися.

^ш Текст написан на внешнем поле.

^з На внутреннем поле написано держати.

Чий сии гроб, аще хошет кто здѣ прочитати
нагробка сего, имат лежаща познати.

^юОрологий наш уже к концу добѣгает,
имже смерть повсегда жизнь нашу измѣряет.
И суд Божий уже пред дверми,
а мы не тщимся быти потребни^ю. //

л. 6

^яМонаше, не почивай на посланом ложи,
да не удебелиши с плотию и кожи,
Ис под главы пуховик на страну отложи,
во мѣсто же онаго черствше что положи.
И аще ти есть стерпно, и покров отвержи
и ты самого голо на одрѣ повержи.
И тако яко либо тѣло утомиши
сладко и немечтанно и бодро поспиши.
Отлучився же одра, Богу помолися
и абие за дѣло любезно имися.
Всегда тако жития препроводи время,
отлагая всякое грѣхов твоих бремя.
И избудеши шуи части в день Судный,
егда услышиши шум будящѣ тебе трубный^я.
Хотящему много знати подобает мало спати. //

л. 6 об.

В стадѣ пасутся овцы благопокорныя,
мѣшаются козлици тым непокорныя.

Егда кто всегда яко смертен смерть предсозирает,
тогда тому смерть не смерть, но сон та бывает.
Идѣ же непрестанно плачь водворяется,
тамо всегда удобно смерть поминается,
Идѣ же учащенно пиршество бывает,
тамо и забвение смерти обитает.

Смерти никогда всякий чловѣк забывает,
зане никто же когда тоя избывает.

Аще нынѣ кто-либо еси и преславен,
но егда ты примет гроб, будеши безславен.

^{ю-ю} Текст, расположен вертикально на внутреннем поле, параллельно корешковому
сгибу. Между двустилишиями в фигурных скобках содержится указание на источник:
Вѣчност, лист 250.

^{я-я} Стихотворение написано иным, неустановленным почерком. Текст его, переписанный с авторской рукописи Евфимия Чудовского, обращен в сборнике конца XVII в. не
к «монаху», а к «юноше» [Барсов-1531, л. 30].

Избави ны, Господи, от вѣчныхъ муки
и здѣ не предаждь грѣшныхъ в варварскія^{111а} руки.

Смерть во ад темен душу грѣшника низводит,
смерть в небо свѣтло душу праведника взводит.

Смерть праведники не в тму внѣшнюю вметает,
но ко истинну свѣту Христу пресылает.

Грѣх дѣлающыя в скорбь адскую востремляет,
добродѣтель же в радость райскую вселяет.

Бремя нынѣ нестерпно всѣмъ налагается,
еже от положников не сохраняется.

Помнити треба, еже Христос Бог прорече,
не хранящымъ велию самымъ бѣду рече.

Чядо любезнѣйшее, всегда сия читай
и ничтоже писанныхъ сущихъ^б здѣ отметаи^в.

В гробѣ сем не будещи лежа долго спати,
возбудит бо тя труба на Суд отвѣт дати^г.

Всяк человекъ тлѣнию подлежит и смерти,
потщися грѣхы своя слезами оттерти^а. //

л. 7

Зри, человекъ, на сей орологий,
умудришися паче теологии,
Како часами жизнь опредѣляет,
месяцы днями время скончивает,
Дни и лѣта скоро мимо текут,
юна отрока ко старости влекут.
В старости дряхлость и расслабление,
вся крѣпости и сил лишение.
Посем лютая зла смерть восхищает
и, яко траву, косою сѣкает,
Богатство, славу прахъ быти вмѣняет,
злато и сребро калу предавает.
Аще хочещи мужъ быти блаженный,
помни всегда день^с и часъ совершенный,

^{111а} На внутреннемъ полѣ написано в тартарскія.

^б Слово написано над строкой вместо зачеркнутого тебѣ.

^в На нижнемъ полѣ записъ: Еретикъ, аще и от писания употребит реченія.

1 Афан[асій] 913 : d.

^г Текст написан на внешнемъ полѣ.

^а Текст написан на правомъ полѣ с указаніемъ источника: Бес[еды]: fol: 1100.

^с Слово написано над строкой вместо зачеркнутого смерть.

Смерть, ад, геенну во умѣ содержи
и вся суеты от себе отвержи,
Горня Сиона буди подражатель^{*}
и всѣхъ прелестей умный презиратель,
Да возможещи премирно пожити,
в горнихъ жилищахъ³ на вѣки почити.

"Во славу и похвалу Бога всемогуща,
во единомъ существѣ в трехъ лицѣхъ суща,
И во честь родившия воплощенно Слово
сей колоколъ состроенъ есть на Симоново
В обитель Успения Матере Божия,
да гласомъ созываетъ в храмъ его вѣрныя,
Хвалу ему о благихъ всехъ воздаяти
и о нуждахъ молитвы теплы проляти^{и 56}. //

л. 7 об.

*Kedy obfituią panowe,
tedy ubożuią chłopowe^к. //

л. 8

Имѣхъ разумъ и мудрость, егда ми бысть сила,
но вся тая купно смерть страшная скосила.
Взятъ мою весма младость и жизни надежду,
яже паки по Судѣ общемъ вѣчную жду.

Имаши поскорбити солнца днесь старого,
но утро насладишися свѣта новаго.

Единощи изгубивъ животъ возлюбленный,
твердо будещи спати вѣчнымъ сномъ умренный.

Богъ святымъ свѣтъ даруетъ присно безконечный
и введетъ в веселие и рай свѣтловѣчный.

Матери прелестницы дѣтищи прелщаютъ,
егда младымъ пѣнязи обилны даютъ.

* Над вторымъ и третьимъ слогами написано желя, т. е. предлагается вариантъ пожелатель.

³ Над последнимъ слогомъ написана буква е.

^{и-и} Текст расположен вертикально на приклеенной полоске бумаги.

^{к-к} Текст расположен вертикально. Кроме двуступишия, на страницѣ — отрывочныя черновые записи.

^а На внешнемъ полѣ содержится указание на источникъ: Вѣчность: 269.

⁵⁶ Переписанное Евфиміемъ стихотвореніе — надпись на колоколѣ Симонова монастыря — принадлежитъ Симеону Полоцкому (см.: «Подписаніе колокола» [Симеон 2000, 524]).

Те суть токи падений и грѣхов начало,
оттуда невоздержность и зло ся почало.

Стеня себе на всяк день и ночь прослезися,
паче же на всякий час велми умилися,
О человекѣ, грѣхми лють отягченный
и многими сладостми в мирѣ сем прелщенный.

Непостоянство сего прелестнаго вѣка
нестоянство являет смертна человекѣка.

Чловѣче, не пребывай в пици многосладцѣй,
ни преупокояйся на постели мягцѣй,
Отими от налогу поне и малая,
к сему лиши от тебе ястия сладкая,
Да не сими плоть твою, како разслабиши,
и душу твою страстем злым поработиши.

Плюеши ли на искру удобь погасает,
аще же дмеши, горит и все пожигает.

Сибирский и Тоболский митрополит Павел
на архиерейство ся в днешний день произвел,
архиерей в нулѣ мѣсяцѣ ся возвел⁵⁷.

^мВся смерть косою лють посѣцает,
в темныя гробы всяк сан похищает,
Не вѣсть прощати нища ни богата,
равнѣ вси посѣцают смерти врата.

Новосоставленная книга сия Обѣд
подвлагает снѣдь полну душетлительных бѣд^н.

Новосложная книга, зовемая Обѣд,
не имать обрѣстися без нѣких души бѣд^о.

Имѣний елико кто многше прилагает,
наипаче толико множайших желает^м. //

^{м-м} Текст расположен вертикально на внешнем поле.

^н Слева от двуступиши поставлена цифра 2.

^о Слева от двуступиши поставлена цифра 1.

⁵⁷ См. раздел «Колесо жизни: барочный медиевизм Евфимия Чудовского».

л. 8 об.

Святаго Григория Θεолога
о житии человекѣстѣм: fol: 155⁵⁸

Колесо нѣкое есть нестойательно унзенное^п
малое сие и многовращное житие,
Горѣ движится и привлекается долѣ,
не стоит бо, аще и мнится утвердиться,
Бѣгающе держится и пребывающе отбѣгает,
скачет же много и еже бѣжати не имать,
Влечет и низвлечит движением стояние,
яко ничто же быти житие прописующо
Токмо дым или сон или цвѣт травы.

Того же на получение и мудрость: fol : 156⁵⁹

Рече нѣкто нѣгдѣ златолюбец сия:
хощу получения каплю, неже мудрований делву^р.
К ему же нѣкто противорече любомудрых:
капля мудрований мнѣ паче, неже бездна^с получения.

На руку сию часто должен всяк взирати
и тако кийждо себе крестознаменати.

Святни отци о сем довольно писаша
и от древле преданно тако^т показаша.
Невѣжда, противящся чертанию сему,
противится закону и Богу самому.

^уТако исполняемый весь закон бывает,
идѣ же истинная любовь обитает.

Любовь^ф добродѣтели яко открывает,
такое грѣхов множество весма покрывает^у.

⁵⁸ См. раздел «Колесо жизни: барочный медиевизм Евфимия Чудовского».

⁵⁹ См. раздел «Колесо жизни: барочный медиевизм Евфимия Чудовского».

^п На внешнем поле написано Житие сие колесу подобно.

^р На внешнем поле написано кадь.

^с На внешнем поле написано глубина.

^т На внешнем поле написано сие.

^{у-у} Текст написан на полоске бумаги, подклеенной к листу.

^ф Написано вместо зачеркнутого тая.

Лидия Ивановна Сазонова

ЛИТЕРАТУРНАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ

Раннее Новое время

Издатель А. Кошелев

Оригинал-макет подготовил А. Камкин

Редактор Т. В. Марелло

Художественное оформление переплета С. Жигалкина и Н. Прокуратовой

Художник-консультант Л. Панфилова

Подписано в печать 05.10.2006. Формат 70 × 100^{1/16}.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Баскервилль.
Усл. печ. л. 72,24. Тираж 800 экз. Заказ № 6762.

Издательство «Языки славянских культур».

№ государственной регистрации 1037789030641.

Site: <http://www.lrc-press.ru>

Phone: 207-86-93 E-mail: Lrc@comtv.ru

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел./факс: (095) 247-17-57, тел.: 246-05-48, e-mail: gnosis@pochta.ru

Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).

Адрес: Зубовский б-р, 2, стр. 1

(Метро «Парк Культуры»)

Foreign customers may order this publication

by e-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru

or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).

Отпечатано с готовых диaposитивов в ОАО ордена «Знак Почета»
«Смоленская областная типография им. В. И. Смирнова».
214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.