

Л. Н. МОНЧЕВА

О графической семантике стихотворений Симеона Полоцкого

Поэтическое наследие выдающегося поэта-силлабиста второй половины XVII в. в последнее время особенно привлекает внимание ученых, так как в нем выступает во всей сложности эстетическая природа русского литературного барокко. Научная литература об этом направлении — в его европейском и русском вариантах — настолько увеличилась, что невозможно перечислить все фундаментальные исследования, имеющие отношение к предлагаемой теме. Но нельзя не указать те из них, которые сыграли значительную роль в выяснении вопроса о литературной природе русского барокко и, в частности, поэтики Симеона Полоцкого. Это всем известные работы И. П. Еремина, Д. С. Лихачева, А. А. Морозова, А. Н. Робинсона, А. М. Панченко, Св. Матхаузеровой, И. А. Чернова.¹ В этом же ряду надо указать и коллективную монографию московских ученых.²

На фоне названных научных исследований о барокко и Симеоне Полоцком предлагаемое сообщение прозвучит репликой. Я попробую поделиться некоторыми своими наблюдениями над графической семантикой стихотворений Симеона Полоцкого в связи с общей идейно-эстетической установкой его поэзии. Так как эта связь выступает более отчетливо в придворно-панегирических виршах, то в своих наблюдениях я остановлюсь прежде всего на словесно-изобразительном корпусе «Книжиц», включенных в сборник «Рифмологион».³

Вопрос о графическо-изобразительном статусе русских барочных стихов и до сих пор обычно интерпретируется с двух позиций — с общеэстетической и с компаративистской. Общеэстетическая точка зрения на графическо-изобразительное содержание виршей основывается на принципе «творческой игры» словом и формой, при котором писатель достигает «неожиданного эффекта», вызывает удивление, тем самым провоцируя у чи-

¹ Еремин И. П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. М.; Л., 1948. Т. 6. С. 125—148; Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков: Эпохи и стили. Л., 1973. С. 165—214; Морозов А. А. Проблемы барокко XVII—начала XVIII в. (Состояние вопроса и задачи изучения) // РЛ. 1962. № 3. С. 3—38; Робинсон А. Н. Симеон Полоцкий и русский литературный процесс // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982 («Русская старопечатная литература XVI—первой четверти XVIII века»). С. 7—45; Панченко А. М. Истоки русской поэзии // Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Л., 1970. С. 5—34; Mat ha u s e r o v á Sv. Simeon Polockij a jeho poeťti textu // Československa rusistika. 1968. N 1; Чернов И. А. Литературная культура русского барокко (пути и методы изучения): Автореф. дис. . . . канд. филол. наук. Тарту, 1975.

² Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982.

³ Рифмологион. — ГИМ, № 1003 (Синодальное собр., № 287). См.: Смирнов Н. А. Орел Рослийский: Творение Симеона Полоцкого // ОЛДН. СПб., 1915. Вып. 133. Симеон Полоцкий. Избранные сочинения / Подгот. текста, ст. и коммент. И. П. Еремина. М.: Л., 1953, С. 95—159. («Литературные памятники»).

тателя-зрителя ощущение необычного.⁴ С этой точки зрения графика стихов воспринимается как чисто формальный элемент лирического произведения, результат самоцельных упражнений поэта, создающего экспонаты для «литературного музея курьезов и раритетов».⁵

Вторая позиция выдвигает в компаративистском плане влияние западноевропейской (польской) геральдической поэзии.⁶ Таким образом общетипологическая черта барокко — эмблематичность — в русской силлабической поэзии оказывается привнесенной извне, причем графическо-изобразительная сторона этой поэзии предстает в довольно упрощенном виде, опять-таки как чисто формальный элемент, отражающий роль вещи в барочном мировосприятии.

И формалистические увлечения, и геральдичность русского барокко имманентны самому направлению. Ими можно объяснить явления общетипологического порядка, но с их помощью невозможно проникнуть в суть национального профиля, разобраться в специфически сложном взаимодействии его художественных компонентов.

Это взаимодействие особенно заметно в случаях, когда силлабическая поэзия переходит от трактовки общих для средневековья тем (нравственно-этических, богословско-гносеологических, школьно-просветительских и т. д.) к темам конкретно-историческим, касающимся актуальных вопросов жизни русского общества конца XVII в. Именно тогда в поэтике виршей приводятся во взаимодействие традиции русской культуры, конечно, транспонированные в эстетической системе барочной поэзии. В таком случае ощутимо проступает культурный базис русского барокко, на котором складывается и его национальная характеристика.

На мой взгляд, культурный базис русского барокко убедительно выступает в церемониальных «Книжицах» Симеона Полоцкого, где и содержание, и форма виршей семантически закреплены в основной идее всего панегерического корпуса, в идее утверждения русского просвещенного абсолютизма. Графическо-изобразительные элементы «Книжиц» имеют не только стилистическую, формально-эмблематическую функцию, но они, как мне кажется, исполняют еще и суггестивно-идеологическую роль. В таком плане можно допустить преднамеренное и продуманное использование формальных элементов Симеоном Полоцким.

При анализе специфической семантики графики приветственных виршей Симеона Полоцкого надо иметь в виду общетеоретическую посылку о повышенной знаковости барочного творчества, реализованной в интенсивном использовании символа и аллегории при полном развертывании их семантики и перекрещивании их семиотических оттенков. Как раз графика визуально закрепляет одно из множества значений. Иными словами: графическая фигура стихов усмиряет поток ассоциаций, кодифицируя одну из них.

Усвоение определенного типа символически-аллегорического изображения обычно происходит в сопровождении с герменевтикой текста. «Толковательное» начало может реализоваться или вербальными средствами — интертекстуально, или вне текста — графическо-изобразительным способом. Первый тип герменевтики, хотя и используется литературой, более типичен для фольклора. Второй тип выступает только в литературе, где в рамках определенного жанра происходит слияние слова с изобразительным искусством. Поэтому в средние века появляются толково-объяснительные произведения чисто вербального характера и такие, которые сочетают в себе слово и изображение.

⁴ Об эффекте «неожиданности» барочной поэтики см.: Вельфлин Г. Ренессанс и барокко, СПб., 1913.

⁵ См.: Панченко А. М. Истоки русской поэзии. С. 27; Еремин И. П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого. С. 153.

⁶ См.: Покотилова О. Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII—начала XVIII столетий // М. В. Ломоносов. СПб., 1911. С. 67—78.

Графика придворных виршей Симеона Полоцкого демонстрирует переосмысление русской толковой традиции в условиях перехода от средневековья к новому времени. Ученые давно уже отметили связь творчества Симеона Полоцкого с «Азбуковниками» и «Физиологом», но не заметили связи его творчества с Толковой (и в частности Лицевой) псалтырью. А ведь не малозначителен тот факт, что псалтырь всегда вызывала интерес писателя, и не случайно ему принадлежит первое на Руси стихотворное переложение библейских псалмов.

В «Книжцах» Симеона Полоцкого впечатляюще выступают графические изображения, раскрывающие световую символику текста, — преимущественно в системе солнечно-астральных образов (солнце, звезды), — и это тоже не случайно.

Рожденная как художественная реалья древнейшими мифологическими и языческими воззрениями человека, световая символика традиционно соотносится семантически с иерархией социума, в культурный обиход которого она входит. Например, известная русская колядка, в которой хозяин сравнивается со «светлым месяцем», хозяйюшка — с «красным солнышком», а «малы деточки» — с «частыми звездочками», без сомнения содержит в себе рецидивирующие семантические связи с иерархией матримонимального общества, в котором «мать-солнце» занимает первенствующее место.

В средневековую эпоху световая символика еще более дифференцирует семантику, образуя два параллельных ряда: церковно-христианский с метафорой-символом «Бог-солнце» и светский с метафорой-символом «Князь-солнце». Эти иерархические ряды символов подробно исследованы В. П. Адриановой-Перетц в ее великолепной монографии «Очерки поэтического стиля Древней Руси».⁷

Дифференциация средневековой световой символики развертывается в метафорических образах, которые закрепляют в художественном сознании эпохи определенные семантические атрибуты основного образа-символа. Так например, за образом бога-солнца стоит ряд метафор-символов с духовно-спиритуалистическим содержанием: «солнце праведное», «солнце незаходимое», «солнце истинное», «солнце разумное», «солнце мысленное» и т. п. Только за богом-солнцем признается право источать свет и ему даются космические прерогативы «освещать весь мир». За образом князя-солнца (метафорический образ «Красного Солнышка» в фольклоре) закрепляются иные значения, характеризующие его как государственного деятеля-державника. Он воитель, креститель, просветитель, светило, «облистающее» свой народ и свое государство.

Еще до написания «Книжиц» в «Декламациях» полоцких отроков («Стихи краесогласные», 1660 г.), поднесенных впервые царю Алексею Михайловичу, Симеон Полоцкий вводит образ царя-солнца, который впоследствии в придворно-панегирических виршах станет ведущим образом. Однако еще здесь, в «Декламациях», Симеон Полоцкий насаждает на традиционный светский символ-трафарет семантику христианско-церковного ряда:

5

... Кто свѣтла солнца не видѣ на небѣ,
сей не зна славы, яже есть о тебѣ;
Земля и море, аер исполнь ея,
буди ж и в небѣ глас славы твоя.

6

...
Без тебе тма есть, як в мирѣ без солнца. . .

7

... Лучами твоя будем благодати
возвратившеся изрядно сияти.

⁷ Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л., 1947.

11

Еще свѣтила и аз усмотряю,
 в них же солнечну силу обрѣтаю.
 Князи, боляре не мрачно сияют,
 егда ти царску волю исполняют.
 А зари свѣтлы в онѣх суть тобою,
 яко же солнцем в звѣздах со луною.⁸

Одновременно с этим поэт обращается и к семантике фольклорной песни-колядки:

9

Ты — солнце; луна — Мария царица;
 Алексей свѣтла царевич денница,

10

Царска сияет царевен лѣпотами,
 звѣздам подобных всеми добротами.⁹

И дальше, в «Книжицах», этот образ уже закрепляется. Например, во втором «приветстве» «Гусли доброгласной» происходит полная унификация традиционных семантических значений:

Тѣм же, кто велик солнцем нарицаем,
 и царя мира солнцу уравниаю.
 Что аще иным прилично бывает,
 кто-либо хоцет, то да рассуждает.¹⁰

Постоянство в использовании символического образа солнца, как совмещение христианской и светской семантики, проявляется и в драматических произведениях Симеона Полоцкого. Так, в предисловии к драме «О Навходоносорѣ царѣ. . .» он утверждает:

Да нам свѣтиши яснѣ добротами,
 яко же солнце свѣтлыми лучами!
 Велий есть свѣт твой, тмѣ одолъвает,
 мрак безвѣрїя весма отгоняет.¹¹

Итак, образ солнца в виршах Симеона Полоцкого вобрал в себя все устоявшиеся культурные традиции в интерпретации солярно-астральной символики.¹² Как результат переосмысления этих традиций в барочных стихах русского силлабиста рождается образ царя-солнца, семантически связанный с государственной идеей монархизма и образом просвещенного монарха. А. Н. Робинсон справедливо отмечает, что Симеон Полоцкий на год предваряет становление идеологии западноевропейского абсолютизма, провозгласившего Людовика XIV «королем-солнцем».¹³

Необычность и новизна «Декламаций», по свидетельствам слушавших их, поразили царя и окружавших его лиц своей «темностью» и невняtnостью. Можно допустить, что странность текста «Стихов краесогласных» заключалась не только в странном языке, смешавшем русские слова с белорусскими и украинско-польскими, но еще и в том, что образная система приветственных виршей не отвечала традиционному пониманию символики. Новая семантика светового образа в стихах Полоцкого нуждалась в толковании и закреплении.

⁸ Цит. по: Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. С. 99—102.

⁹ Там же. С. 100, 101.

¹⁰ Там же. С. 124.

¹¹ Там же. С. 191.

¹² См.: Мончева Л. К проблеме символического образа в древнерусской литературе // Материалы и исследования по славяноведению: Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae. Szeged, 1984. Т. 6. P. 45—46.

¹³ Робинсон А. Н. Симеон Полоцкий и русский литературный процесс. С. 12—13.

Так, на мой взгляд, в «книжице» «Орел Российский» (1667 г.) белорус Самуил Ситнианович-Петровский, ставший придворным поэтом и заручившийся покровительством самого царя Алексея Михайловича, стремится быть предельно ясным и понятным, чтобы оправдать свое положение придворного панегириста. Он не только очищает и улучшает свой русский язык, но делает более понятным и поэтический язык своих стихотворений, уснащая их художественно с помощью эмблематического изображения. Изображение это графически представляет образ монарха в виде солнца с сорока семью лучами, причем в каждом луче этого солнца заключена особая нравственная добродетель. Такое изображение само по себе — как воплощение идеальной нравственности — могло вызвать ассоциацию с христианским богом. Чтобы направить ассоциацию на образ монарха, внутри солнца помещен государственный герб — двуглавый орел со скипетром и мечом, с московским велико-княжеским гербом на груди. Таким способом поэт, наверное, хотел ощутимо, зрительно внушить идею о просвещенной монархии и о самодержце, наделенном атрибутами и прерогативами божественной власти.

Интересен факт, что Симеон Полоцкий осуществляет свою задачу, используя композиционную схему Толковой псалтыри. Эта схема включает псалтырный текст-цитату, художественное изображение, иллюстрирующее псалтырный текст, и толково-объяснительный текст, раскрывающий скрытый смысл псалтырного текста. Центр композиции занимает художественно-графическое изображение, а вербальная часть расположена по концам в виде надписи и подписи. По подобию Толковой псалтыри Симеон Полоцкий обрамляет изображение текстом. Для надписи он подбирает псалтырный текст, гласящий: «Во солнце положи селение свое» (Псалтырь, 60, 5), а в подписи предлагает толкование: «Что есть солнце небу, то скипетродержатель». Таким образом, Симеон Полоцкий не оставляет никакой возможности для иного толкования изображения. Тем самым он переориентирует и русскую герменевтику. Поворот в русской толковой традиции болезненно ощущался старообрядцами.

Не допуская смешения рядов средневековой символики, русские традиционалисты конца XVII в. ополчились против идентификации государственной эмблематики с символами христианства. Эта оппозиция ярко выражена, например, в «Послании против поклонения двуглавному орлу». Список «Послания» конца XVIII в. находится в Пинежском собрании Древлехранилища ИРЛИ под № 50.

Изобразительно истолкованная идея русского абсолютизма находит свое дальнейшее развитие в фигуральных стихах Симеона Полоцкого. Это два его стихотворения, написанных в форме сердца и креста. Они входят в его второй и пятой (последней) «книжицах» «Рифмологиона».

«Крест» и «сердце» относятся к сакральной христианской эмблематике и представляют часть знаковой триады «крест»—«якорь»—«сердце» (вера—надежда—любовь). Выбирая фигуру сердца для своих стихов, помещенных под зодиакальными виршами в «Орле Российском», Симеон Полоцкий связывает эмблематичность фигуры с идеей верноподданничества и любви к самодержцу. Эти вирши отличаются своим интимным звучанием; над ними стоит эпиграф: «От избытка сердца уста глаголют» (Лука, 6, 27), что может натолкнуть на заключение, будто поэт выразил здесь свое личное отношение к царской фамилии.¹⁴ Однако в идейной системе целого корпуса панегирических виршей эти стихи приобретают значение регламентации поведения рядового члена русского общества в отношении к самодержцу. Христианское требование беспрекословной любви и преданности богу здесь заменяется преданностью и верностью подданного венценосцу.

¹⁴ См.: Смирнов Н. А. Орел Российский... С. XXVIII—XXIX.

Интерпретация самодержавной идеи входит в свою кульминацию в последней «книжице» «Гусли доброгласная», предназначенной для вручения в день венчания на царство царя Федора Алексеевича (18 июня 1676 г.). Здесь в полной мере разворачивается концепция Симеона Полоцкого о царе и царской власти. Во всех предшествующих «Гусли доброгласной» «книжицах» (за исключением третьей и четвертой траурных «книжиц») поэт утверждает просвещенную монархию, но в последней он идет дальше и художественно-образительным путем, посредством графики виршей, сакрализирует личность самодержца и его власть.

Приветственные вирши, посвященные венчанию на царство, написаны в «Гусли доброгласной» в форме креста. «Крест» есть сакральный знак христианства с богатым кодовым значением веры, силы, страдания, смирения, спасения, защиты, власти, святости, божественности. Словесное содержание виршей в пятой «книжице» разворачивается на значениях веры, силы, власти, божественности. Графическая форма восьмиконечного креста, замыкающая в себе текст, вносит новое значение — значение «святости», которое закрепляется визуально формой стихов. Это значение исходит прямо из текста виршей, но оно соотносится и с толкованием в псалтыри «воздвижения креста», в котором графическое изображение креста неизменно идет со словами псалма: «Превознесите Господа бога нашего и поклоняйтесь подножием его; свято оно!» (Псалтырь, 98, 5). Крестовидная графика торжественных виршей соотносится и с литературной традицией графического оформления торжественных (эпидейктических) слов. В форме креста написано, например, «Слово о кресте» в сборнике XVI в. (ГПБ. О. XVII. 50).

Связь придворных виршей Симеона Полоцкого с русской духовной культурой выступает и в графике фигурных стихов третьей «книжицы» — «Френы, или плачи о смерти царицы Марии Ильиничны». «Френы» заканчиваются стихами — благопожеланиями членам царской семьи, которые расположены в четырех миниатюрных квадратах, заключенных в единый большой квадрат, по сторонам которого написано «многая лета».

Для современного читателя геометрическая графика виршей кажется не более чем проявлением эксцентричности барочной поэтики. И это в известной мере так, но мне кажется, что в графике траурных виршей «Френ» заключена еще и семантика русского нагрудного креста — энколпиона. Этот крест носили все — и миряне, и черноризцы. Он представлял собой миниатюрный ящичек, в свободном пространстве которого располагался крест. Энколпион существовал до Петра I, а в Петровскую эпоху был заменен обыкновенным крестом. Нагрудный крест давали ребенку при крещении, и кроме знака принадлежности к христианской религии этот крест имел значение оберега от нечистой силы.¹⁵ Представляется вероятным, что ограниченное с четырех сторон пространство энколпиона, разделенное внутри крестом на четыре равные части, лежит в основе графики фигурных стихов траурной книжицы «Френы».

В заключение надо сказать, что Симеон Полоцкий облакает свои придворно-панегирические вирши в графическо-образительную форму, которая на устоявшихся в национальной культуре семантических моделях визуально закрепляет идеологические акценты русской самодержавной власти: «царь есть бог», «царствие есть святость». Таким образом, Симеон Полоцкий на художественном уровне доводит до конца средневековое развитие русской государственной идеи и открывает новый этап в ее эволюции — этап просвещенного монархизма в его действительно-преобразующей роли.

¹⁵ Об энколпионах см.: Энцикл. словарь / Брокгауз и Ефрон. СПб., 1895. Т. 16а. С. 658—659.