

## ПОЭЗИЯ БАРОККО В СЛАВЯНСКИХ СТРАНАХ В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ (ЗАПАДНЫЕ, ВОСТОЧНЫЕ И ЮЖНЫЕ СЛАВЯНЕ)

Определяя содержание и предмет исторической поэтики, М.Б. Храпченко отметил "существенное значение исследований поэтики литературных направлений. Хорошо известно, что литературные направления чаще всего имеют межнациональный характер, хотя степень охвата отдельными творческими направлениями различных литератур и степень воздействия на них часто неодинаковы. В зависимости от конкретных национальных условий литературные направления приобретают свои особые черты, им присущи и свои творческие завоевания"<sup>1</sup>. Исследование поэтики крупных литературных эпох (античность, средневековье, Возрождение) и литературных направлений (барокко, классицизм, романтизм, реализм) служит необходимой предпосылкой для построения всеобщей исторической поэтики.

В центре доклада — русская поэзия рубежа эпох — средневековья и Нового времени. В отношении нее, хотя и закрепилось ставшее уже устойчивым в науке определение "поэзия русского барокко", все же остаются неразрешенными некоторые проблемы теоретического характера, среди них — вопрос о критериях вычленения барокко как первого литературного направления в России. В теоретической схеме развития культуры барокко занимает место между Возрождением и классицизмом. В России же, как известно, Ренессанс отсутствовал, что исключало, по мнению некоторых исследователей, возможность возникновения барокко на русской почве. Недостатком такого рода представлений является то, что в них недооценивается значение очень важного для литературного развития России XVII в. фактора межнациональных культурных взаимодействий. Этот фактор сыграл решающую роль в формировании барокко в ряде других славянских стран Восточной и Юго-Восточной Европы, не имевших ренессансной эпохи<sup>2</sup>.

Восточнославянские литературы пришли к барокко "непосредственно от средневековья — в порядке прямого переноса на местную почву опыта соседней, польской литературы"<sup>3</sup>. Поэтому объективное изучение характера русского барокко требует рассмотрения первого литературного направления в России в славянском контексте.

Еще А.Н. Веселовский писал о соответствии литературных форм, средств и способов художественного воплощения общественным идеалам<sup>4</sup>. Поэтому хотя бы кратко отметим следующее. 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. Вместе с продвижением государственных границ в западном направлении, выходом России на арену европейской политики возникла потребность встать

вровень с культурой Европы. Ответом на нее 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"<sup>5</sup>.

В польской литературе, пережившей "золотой век" Ренессанса (XVI в.), были представлены все фазы барокко с полной парадигматичностью. На рубежах католицизма и православия произошли преобразования польского барокко, связанные с видоизменением его идеологической целенаправленности. В культурных центрах, какими были на Украине и в Белоруссии типографии, "братские школы" и в особенности Киево-Могилянская коллегия (с 1631 г.), 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. Дальнейшая трансформация облика славянского барокко и формирование барокко специфически русского вида обусловлены во многом типом идеологии и культуры России XVII в. Покинув стены "братских школ", представители украинской и белорусской интеллигенции попали во дворец русского абсолютизма. Они 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 господствующего центра (царского двора), не имея, разумеется, никаких функций церковной или национальной оппозиции"<sup>6</sup>. В России схоластическое барокко заняло, таким образом, иное социальное положение, чем на Украине и в Белоруссии, поднявшись до уровня придворного. "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 ней и черты российского национального облика"<sup>7</sup>. 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. Украинское барокко получило здесь, с одной стороны, некоторое упрощение, а с другой стороны, произошло его усиление, так как оно было подчинено целям укрепления формирующегося абсолютизма. 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 гуманитарная 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. Следовательно, переход барокко в Россию сопровождался еще более значительными переменами в его составе и типе, чем те, которые произошли на польско-украинско-белорусских рубежах. Необходимо выяснить национальную специфику и исторические признаки русского барокко, с одной стороны, и моменты типологических схождений его с общеславянским барокко — с другой.

Идеологические требования крепнущего абсолютизма обусловили наиболее подходящие для него формы развития русского литературного барокко, ведущие пути которого проходили через поэзию государственных идеалов и дидактического просветительства. Панегирическая поэзия уловила основную тенденцию в развитии русской государственности второй половины XVII — начала XVIII в. Подчиненность русской поэзии государственно-панегирическим задачам и предназначенность ее для лиц самого высокого социального положения существенным образом повлияли на трансформацию жанров. Своеобразное преломление получила в России геральдическая поэзия барокко. Жанр стихотворных описаний гербов культивировался в украинской и белорусской среде вслед за польскими образцами. С эпиграммы на герб Елены Бесараб (1648) началась поэзия сербского барокко, а в XVIII в. здесь появился геральдический сборник Х. Жефаровича. В национальной культуре Московской Руси этот жанр не имел необходимых предпосылок и потому не стал здесь продуктивным. Известны лишь сравнительно немногие стихотворения такого рода (эпиграмма на герб патриарха Никона, стихи Кариона Истомина и др.). Стихотворная "гербомания" (выражение В.Н. Перетца) сконцентрировалась в Москве в обширной поэме Симеона Полоцкого на герб государства "Орел Российский"<sup>8</sup>. Видоизменился жанр трена (элегии-плача). В польскую литературу он введен Я.Кохановским. Лирическое начало, характерное для жанра, способно достигать огромной поэтической силы, как, например, у поляка В. Потоцкого трен превращается в плач не только над усопшим, но и над самим собой<sup>9</sup>. Симеон Полоцкий, создавая в традициях траурной поэзии "Трены" на смерть царицы Марии Ильиничны (1669), придал произведению размах и формы, более свойственные театрализованной поэме, чем лирическому трену. Поэт выражает настроение национального траура: "Трены" исходят от "всех санов и чинов православно-российского царства". Кроме названия, немного, пожалуй, связывает "Трены" с соответствующими жанрами польского барокко<sup>10</sup>. В этих же традициях государственной эпитафической поэзии созданы поэмы на смерть царя Алексея Михайловича (1676) "Глас последний" Симеона Полоцкого, в украинской литературе — "Вечер водворися плач, а завтра радость"

Лазаря Барановича. В идейном центре их — речь умершего царя, который дает у Симеона 80, а у Лазаря Барановича — 32 завета сыну об управлении государством и дальнейшем развитии культуры.

В русской поэзии рубежа эпох представлена типичная для славянского и — шире — западноевропейского барокко медитативная, религиозно-философская лирика с характерными для нее темами ничтожности земного существования, размышлениями о судном дне и конце всего сущего. Поэты барокко любят писать об эфемерности бытия. Ощущение бренности создается перечислением того, что недолговечно и преходяще. Поэтическую рефлексию чех Ш. Ломницкий выразил в образе жизни-искры: "Мы пролетаем как искры по свету — /Только что были и вот уж нас нету"<sup>11</sup>. Никанор Хилендарец выстраивает метафорический ряд: "Дим јест житије наше, / пара, перст и прах"<sup>12</sup>. Аналогичные образы нетрудно найти у его дубровницкого современника И. Гундулича: "Све је што свијет гледа и двори/ на огњу восак, дим на ветру,/снијег на сунцу, сан о зори,/ тренутје ока, стриља из лука..."<sup>13</sup> Такие перечни, состоящие из одних существительных, цепи сравнений и метафор, сводившиеся в итоге к одному значению, весьма распространенное средство поэзии барокко. Д. Наборовский размышляет: "Dźwięk, cień, dym, wiatr, bfysek, głos, punkt, żywot ludzki słynie"<sup>14</sup>. В ранних стихах Симеона Полоцкого приемом асиндетона объединен ряд тех же образов, передающих представление о хрупкости человека: "Człowiek jest bombol, szkło, lod, bayka, cień, grzech, siano, / Sen, punkt, głos, dźwięk, wiatr, kwiat, nic"<sup>15</sup>. Мысль о кратковременности жизни выражена не только в элементах содержания, но также интонационно, ритмически и на фонологическом уровне: перечни Д. Наборовского и Симеона построены преимущественно на односложных словах.

Сквозным символом поэзии барокко является колесо Фортуны, которое есть колесо времени, — античный образ, воскрешенный писателями Возрождения и излюбленный эмблематиками эпохи Барокко. Ограничимся отдельными примерами в пределах славянского мира. Движение колеса у Д. Наборовского равнозначно переменчивости судьбы: "Kofem niehamowanym lotny czas uchodzi, / Z. którego spadł niejeden, со na starość godzi". С описания колеса счастья начинается эпическая поэма И. Гундулича "Осман": "А фортуна беспрестанно/ Колесо свое вращает: / Свергнет этого нежданно,/А другого возвышает./Днесь над саблею корона,/Завтра — сабля на короне,/ Ныне царь лишился трона, / Завтра — раб сидит на троне"<sup>16</sup>. Этот художественный образ как нельзя более точно соответствовал мироощущению русских людей "бунташного века". В анонимной поэме конца XVII в., написанной 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 лета/ Коло всего света/ Показа"<sup>17</sup>. Переменчивость жизни, втянутой в круговорот времени, составляет тему одного из ранних стихотворений Симеона Полоцкого: "Czas, dzień y z nocą kofem zawsze chodzą / sławie,

bogactwem у wszem rzeczom szkodzą” (“Изменчивость всех вещей человеческих”)<sup>18</sup>. Из колеса времени человек падает в смерть. Поэтому образ коловращения, сочетающийся с мыслью о неизбежности, неумолимости смерти, вводится в эпитафийные поэтические контексты. В “Тренах”, объясняя смерть царицы, Симеон пишет: “И всяких чинов обоего пола/ Все обращени подобием кола”<sup>19</sup>. Евфимий Чудовский вслед за средневековым лириком Григорием Назианзиным (ум. ок. 390) уподобляет жизнь вращающемуся колесу, символизирующему “малое сие и многовращное житие”<sup>20</sup>. Барочным реквизитом оснащен мотив переменчивости счастья у сербского поэта Г. Венцловича.

В размышлениях поэтов о преходящести и нестабильности жизни присутствует время как верховный судья. Далматинец И. Бунич обрамляет стихотворение кольцевой композицией, повторяя с небольшой вариацией строки о том, что годы человеческой жизни — это “вихрь, да тень, да пламя; сон, и мгла, и время” (“Дорожи годами — мимолетно их время”). О стремительном беге времени, в котором улетучивается жизнь, писал Симеон Полоцкий во многих стихах “Вертограда многоцветного”. Неустанно варьирует этот мотив Евфимий Чудовский: “День бо дни и час по часу следующие текут”<sup>21</sup>. Г. Венцлович также описывает скоротечность жизни во временных сегментах; она летит “од зиме пак у зиму,/ от времена на време,/ от праздника на праздник...”<sup>22</sup>. Передавая трагическое ощущение безвозвратно уходящего времени, поэты вводят для натюрмортов на тему Vanitas характерный для изобразительного искусства барокко символ — часы, неумолимо отсчитывающие время человеческой жизни. Д. Наборовский констатирует: “Часы жрут нашу жизнь и дней скончанье близко” (“Краткость жизни”). Одна из эмблем сборника З. Морштына представляет человека, который, глядя на часы, плачет; надпись гласит: “Не малы ли дни мои...”, а стихотворение напоминает, что “бой часовой высоко над головой/ с башни летит” (эмблема 47). В эмблематическом цикле, примыкающем к “Тренам” Симеона Полоцкого, имеется изображение песочных и солнечных часов, в стихотворении-подписи дается интерпретация символики: “...в сем зраце видиши/ краткость, суету zde нашу узриши/ Век, яко един час, скоро утекает/ прах есмы и сень вся то да познает”<sup>23</sup>. Культ времени, перед которым преклонялись поэты барокко, выразил Евфимий Чудовский. В стихах его не богословие, а “орологий” учит мудрости: “Зри, человеце, на сей орологий,/ умудришися паче теологий”<sup>24</sup>. Образ неустанного, безостановочного хода часов использовал и Карион Истомир: “Во дни, в нощи часы ходят, свое время в коло водят” (“Полис”)<sup>25</sup>. Для “ковчежца часов” он приготовил надпись: “Время летяще и часов кончину/ зрите люди, в той смерть всякому чину”<sup>26</sup>.

С медитациями на тему vanitas vanitatum сопряжен мотив неизбежной смерти, трактуемый в духе лозунга temento 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 "четырёх последних вещей". Творчество Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина, Андрея Белобочко, а также Стефана Яворского, Феофана Прокоповича, Петра Буслаева свидетельствует о том, что русская поэзия XVII — первой трети XVIII в. не избежала темы т́анатос (образ смерти, восходящий к античности). Симеон поместил в "Вертограде" обширный цикл "Смерть", в котором продемонстрировал типичные для поэтики барокко приемы, позволившие сопоставить его стихи с некоторыми произведениями М. Сэмпя Шажиньского<sup>27</sup>. Популяризируя тему т́анатос, Карион Истомин включил в "Букварь" (1696) "Стихи воспоминати смерть приветством". У Сильвестра Медведева тема "четырёх последних вещей" представлена в цикле кратких надписей "На смерть", "На суд", "На ад", "На небо"<sup>28</sup>. Анонимная поэма рубежа XVII—XVIII вв., содержащая пластическое описание того, что ждет человека после смерти, типологически сопоставима с поэмой поляка К. Болеславиуша "Ужасающее эхо последней трубы".

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 сравняла" ("Природа всех одинакова"). 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"). В украинской поэзии мотив этот нашел яркое воплощение в "Виршах на жалосный погреб... Петра Конашевича-Сагайдачного" (1622), в стихах Кирилла Транквиллиона-Ставровецкого "Лекарство розкошником того света правдивое" (1646). Этот мотив принадлежит к топике русской поэзии XVII в. Симеон Полоцкий начинает "Глас последний" строками: "Смерть несытая лица не смотрят/царя и ниша равно умерщвляет"<sup>29</sup>. Одно из своих стихотворений он так и назвал "Смерть равнит".

Отмечая общее в составе русской и славянской медитативной поэзии, необходимо указать и на существенные различия между ними. В странах, переживших яростный натиск контрреформации, размышления о бренности жизни дышат глубоким пессимизмом, вызванным политическими столкновениями и социальными потрясениями. Закономерно, что в условиях России эта тема утратила в значительной мере черты трагического восприятия мира. И чрезвычайно показательны в этой связи то, что в творчестве Симеона Полоцкого и Андрея Белобочко тема т́анатос 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"<sup>30</sup>. Симеон Полоцкий указывает, что "Песнь о прелести света" переведена им "из полскаго диалекта"<sup>31</sup>, а крупнейшее произведение русского барокко, посвященное эсхатологической и апокалиптической тематике, — поэма А. Белобочко "Пентагеум" основана на западноевропейских источниках<sup>32</sup>. 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 загробной судьбе человека<sup>33</sup>. Усвоение барокко в России было облегчено тем, что кое в чем оно напоминало русское средневековье, от которого не так далеко ушла культура переходного XVII в.

Русской медитативной поэзии осталось чуждо такое специфическое качество, связанное с ренессансными традициями, как гедонистическое отношение к экзистенциальным проблемам. Если, например, у поэта польского барокко И. Морштына размышлениям над быстротекущей 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.

Барокко заметно активизировало поэтическую деятельность в области создания творческих 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"<sup>34</sup>. Такое же заглавие дал своему переводу Псалтири его современник и соотечественник С. Джурджевич. На хорватский язык перевел "Псалтирь славянский" также дубровницкий поэт И. Джурджевич. В Чехии псалмы переводил Я.А. Коменский, в Молдавии — писатель Досифей. Традициям славянского литературного барокко соответствует стихотворный перевод Псалтири Симеоном Полоцким, вдохновляющим примером для которого послужила "Псалтирь Давида". Стихотворные переложения Псалтири как вид творчества были унаследованы классицизмом. Многовековое функционирование данного литературного явления представляет особенный интерес с точки зрения исторической поэтики, так как "литературные направления вносят существенно новое в развитие жанров. Они не только определяют на жанры трансформирующее воздействие, но и в определенной мере главенствуют над ними, выступая в роли своеобразного сюзерена"<sup>35</sup>. При переходе от одного литературного направления к другому изменяется, что очень важно, сам подход, сама позиция в отношении разных проблем. Сравнивая переводы псалмов, выполненные поэтом Возрождения 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 приобщить читателя к переводимой ими литературе за счет придания ей новой, привлекательной формы. У поэтов XVIII в. — Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова — возрождается идея поэтического турнира.

В русской духовной поэзии XVII — начала XVIII в. отсутствует интеллектуальная безнадежность, самоуничужение, ярко проявившиеся в лирике западнославянского барокко, в частности в творчестве Б. 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 И. Тржановского, Адама Михны, Ф. Кадлинского и Я. Либерды 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 проявлениям чешской духовной эротики принадлежит выполненный Я.А. Коменским стихотворный перевод ветхозаветной "Песни Песней" Соломона<sup>36</sup>. Барочной религиозной чувственностью пронизан "Гимн грудям богородицы" серба Г. Венцловича, в котором с рискованной смелостью также развивается тема "Песни Песней". В русской поэзии дальше традиционных метафор Христос — жених, Мария — "невеста невестная" (из Акафиста богородице) дело не шло.

О развитой светской любовной книжной лирике в России XVII в. тем более говорить не приходится. Объяснение такому положению следует искать не только в том, что потребность в любовной теме, традиционно находившейся за пределами литературы, удовлетворялось 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 Ш. Зиморовичем в цикле "Роксоланки", С. Твардовским в поэмах "Дафна", "Красавица Пасквалина" и в особенности Я.А. Морштыном, считавшим любовь едва ли не единственной реальной ценностью земного существования. Эта тема пышно расцвела на славянском юге у дубровницких поэтов И. Джурджевича, А. Гледжевича, В. Менчетича, И. Бунича, С. Джурджевича, Х. Мажибрадика. Под их влиянием развивается сербская любовная лирика, которую культивируют поэты из Боки Которской.

Литература восточнославянского барокко не унаследовала светской любовной лирики. Уже в украинской книжной поэзии любовь изображается традиционно-ортодоксально в виде "блудной страсти". Изобличение 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. Особенно удобно наблюдать их у Симеона Полоцкого, начавшего свою литературную деятельность в Белоруссии и на Украине. В одном из стихотворений домосковского периода, осуждая, подобно своему учителю Лазарю Барановичу, любовную страсть,



он все же оснащает тему привычными атрибутами: здесь фигурирует "Купидон, непристойной Венеры бесстыдный сын", со "злыми стрелами любви"<sup>37</sup>. В условиях новой культурной среды Симеон Полоцкий, хотя и продолжает заселять сочинения персонажами античной мифологии, но, что показательно, и Венеру и Купидона он из своих стихов изгоняет. Иное положение книжная любовная поэзия вряд ли могла завоевать у восточных славян ввиду того, что она не входила в состав барокко схоластического типа, исходящего из монастырской академии и братских школ, творцами которого были монахи-книжники, проповедники.

Идейная направленность славянского барокко характеризуется в значительной степени национально-освободительными движениями против Османской империи. В том регионе Европы, где борьба Запада и Востока под знаменами "креста" и "полумесяца" была политической реальностью, отмечается своеобразие и богатство достижений 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"<sup>38</sup>.

Барочный героический эпос не получил развития в России XVII в., где, кстати, борьба с Османской империей не имела такого исторического характера и крупного масштаба, как на Балканах, в Венгрии и Польше. Антитурецкие настроения, вызванные расширением османской экспансии на Украине после ее воссоединения с Россией, а затем столкновениями России с вассалом Турции 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 Симеоном Полоцким и Карионом Истоминым так же, как их славянскими поэтами-предшественниками и современниками, с христианских позиций и приобретала патриотические черты. Значительное место она занимает в приветствиях "Рифмологиона" Симеона Полоцкого. Благочестивая тематика перерастает в государственно-политическую, когда Симеон пишет об угрозе османского владычества ("Прегордый турчин и родство татарско/тщится пленити царство христианско..."), просит бога соблюсти "от враг страну Российскую" и желает царю Федору "меч турский и стрелы скифския/ да обратиши на оны самыя..."<sup>39</sup>.

В разработке славянскими поэтами темы борьбы с османскими завоевателями выявляется общий символический комплекс, опирающийся на геральдику и средневековые традиции. В "Османи" Гундулича Турция и султан Осман II также представлены образами

"восточного полумесяца" и "восточного дракона" ("злого дракона"). Над ними парит Орел (герб Польши), символизирующий королевича Владислава. Симеон Полоцкий использует ту же систему образов. Она соприкоснулась с русской традицией, где была в ходу уже в XV в.: в "Повести о Царьграде" Нестора Искандера в проществе Льва Премудрого освобождение столицы православного мира представлено как результат единоборства орла со змеем<sup>40</sup>. В приветствии царю Федору на день Федора Стратилата (в "Рифмологине") орел обозначает Россию и монарха, змея — Османскую империю: "Яко орел твой имать тому змию/гордую в конец сокрушити выю"<sup>41</sup>. Царевичу Алексею Алексеевичу поэт желает затмить "турску Луну" стрелами. А новорожденному царевичу Симеону именно Луна подносит победу над Турцией<sup>42</sup>. Впоследствии отмеченная символика, перейдя в разряд панегирической топики, стала приметой одического стиля русской поэзии XVIII в.

Итак, переход славянского барокко в восточнославянский мир сопровождался ограничением жанрово-тематического диапазона, выделением комплекса преобладающих жанров и процессами их внутренней перестройки. В русской поэзии рубежа эпох представлены разнообразные панегирические жанры (эпиталама, генетлиакон, трены и другие разновидности окказиональной поэзии) и дидактические (сентенции, гномы, присловия, парабола, притча-басня и др.). Культивируются эпиграммы, эпитафии, эмблемы, надписи, парафразы библейских текстов. Известны также искусственные стихи, относящиеся к *poesis artificiosa*: стихи макаронические, серпантинные, фигурные, "эхо", вариум, антитетикум, анаграммы и пр. Развивается особый вид поэзии драматической (*drammatica poesis*), ее художественный опыт унаследован впоследствии одной и элегией XVIII в. Литературный облик русского барокко определяли тенденции просветительно-дидактические и панегирические, с которыми связано коренное преобразование славянского барокко как литературного направления и органичного предшественника русского классицизма.

Перейдем от изучения жанрово-тематического состава поэзии русского барокко и ее идейной направленности к рассмотрению ее основополагающих художественных принципов освоения мира.

Для России, не затронутой Ренессансом, особое значение имело более широкое, чем прежде, и качественно новое обращение к античности. За ассимиляцию и христианизацию ее выступал на славянской почве польский теоретик барокко М.К. Сарбевский. Начиная с творчества Симеона Полоцкого, в русской поэзии наблюдается присущее барокко соединение христианских тем с античной мифологией. Однако восприятие античности у русских поэтов-силлабиков не было однотипно-однозначным. По отношению к художественному принципу антиквизации в русской поэзии отчетливо выявляются две линии — более интенсивная и более умеренная. Особенная склонность к использованию антично-мифологических мотивов и реминисценций характерна для поэтов, связанных с традициями украинской, белорусской, польской и новолатинской литератур. К достойному классической древности охотно обращались Симеон Полоцкий и Андрей

Белобочкий — поэты, получившие образование общеевропейского типа с его семью свободными науками, приобщавшими к наследию античности в курсах диалектики, философии, риторики и поэтики. Симеон высказал принципиальный взгляд на возможность и даже необходимость извлечения идейно-эстетической пользы из культурного опыта древности: "Многая обрящем... от еллинских философов, риторов и пиит и историков написанная на ползу православных. И за то не отмещутся, но с любовью приемлема суть"<sup>43</sup>.

Более умеренная линия в отношении античности представлена творчеством Сильвестра Медведева и Кариона Истомина, а также анонимной "Лестницей к небеси". Названные поэты сформировались на фундаменте русской культуры и продолжали сохранять традиционное сдержанно-недоверчивое отношение к античному материалу. И тем не менее избежать воздействия новых литературных веяний им не удалось. И Сильвестр, и Карион отдали дань, хотя и в очень ограниченных пределах, барочной моде, включив в тексты своих панегириков поэтическое описание чудодейственного пения Орфея и волшебной игры на кифаре Амфисона. Полностью от античных реминисценций свободно творчество Евфимия Чудовского. Показательным моментом в отношении части русских поэтов — 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<sup>44</sup>. Уместно отметить, что в пределах творчества Симеона Полоцкого античная стихия также редуцировалась при переносе ее на русскую почву, о чем свидетельствует не только отмеченный факт обращения поэта с Венерой и Купидоном, но и то, что после "Орла Российского" (1667) Симеон уже не демонстрирует с такой широтой своей антично-мифологической эрудиции.

В украинской поэзии античные персонажи, мотивы и образы, появившиеся здесь вместе с развитием просвещения и школьного образования, встречаются уже в стихах Д. Наливайко (конец XVI — начало XVII в.), затем у К. Саковича ("Вирши на жалосный погреб..."), в панегириках Петру Могиле "Евхаристирион" (1632), "Евфония веселобрячая" (1633) и др. В русской культурной среде адаптация античности осложнялась отсутствием регулярного образования. Только в 1725 г. Петр I санкционировал перевод и издание свода древнегреческих мифов ("Аполлодора, грамматика Афинейского Библиотека, или О богах").

В русской поэзии рубежа эпох реализовался исходный принцип барочной поэтики — сопряжение несоизмеримых и далеко отстоящих друг от друга вещей и понятий, опирающееся на теорию "остроумия" ("асумен"). В украинских и русских риториках XVII—XVIII вв.

выявляются традиции учения об "остроумии", связанного с общеевропейским развитием и прежде всего с трактатом М.К. Сарбевского "De acuto et arguto"<sup>45</sup>. Способность к остроумному изобретению, основанная на контрасте и несходстве, уподоблениях, поисках соответствий и аналогий, а также на других фигурах мысли, выстраивала 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 "означаемых", 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.

В польской литературе виртуозным мастером концептов выступает Я.А. Морштын. Барочное столкновение смысловых противоположностей доведено до последней крайности в его сонете "К мертвецу", где безнадежно совпадают жизнь и смерть, труп и отчаявшийся влюбленный. В русской поэзии некоторая экстравагантность смысловых уподоблений отличает творчество выучеников Киево-Могилянской коллегии. Яркий образец установки на неадекватность образа предмета самому предмету дает притча Симеона Полоцкого "Хамелеон"<sup>46</sup>. В результате семантического соотнесения ее сюжетно-описательной части обобщающей действие молитвы приравнивается к яду. Этот парадокс, оправданный поэтикой остроумия и концептизма, нельзя не признать неожиданным и смелым.

Славянскими поэтами широко использовались и другие рекомендованные М.К. Сарбевским способы создания остроумия: этимологический, анаграмматический, географический, арифметический и др. Непременную принадлежность панегирического жанра составляло этимологическое обыгрывание значения имени адресата. Сербский поэт Йован Светогорец в эпиграмме на герб Елены Бесараб соотносит ее имя с греческим словом "елеос" — милость. Свое толкование поэт основывает на "платонской хитрости": "Имен положенију не по вољи бити, / По вешти же јестеству казање носити"<sup>47</sup>. Точно так рассуждал Сильвестр Медведев, обращаясь к царевне Софье: "Слично Софии выну мудрой жити/ да вещь с именем точно может бити"<sup>48</sup>. Примерами этимологических толкований изобилует поэзия Симеона Полоцкого. Обращаясь к высоким адресатам, он не упускал случая, чтобы не напомнить, что Алексей — "пособитель", Федор — дар божий, Петр — камень, Ирина означает мир, а Анна — благодать и т.д. Феофан Прокопович, выступавший в теоретических трудах против положений и традиций барочной поэтики, в литера-

турной практике был не всегда последователен. Форму риторического раскрытия поэтической этимологии имени Станислав имеет его стихотворение, соответственно названное "О Станиславе Лещинском... по толку имени его...".

Следуя предписаниям теоретиков барокко, поэты вводили в стихи аллегорические фигуры, персонификации государств, стран света, отвлеченных понятий, душевных качеств, добродетелей и пороков. 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.<sup>49</sup> Белград, захваченный в очередной раз османскими завоевателями (1739 г.), причитает над своей судьбой в стихах серба Арсения IV Йовановича Шакабенте. Персонифицированную фигуру родины вывел З. Орфелин в поэме "Плач Сербии" (1763). В "Тренах" Симеона Полоцкого смерть царицы оплакивает все "царствие Российской". В стихах Стефана Яворского "вопиет Россия", потрясенная изменой Мазепы ("Стихи на измену Мазепы, изданные от лица всея России"). С просветительско-панегирическими целями обращался к персонификации сторон и частей света Карион Истомин, в стихах его выступают Восток, Запад, Юг, Север, Европа, Азия, Африка, Америка<sup>50</sup>.

Славянская поэзия барокко так же, как и западноевропейская, тяготела к эмблематике, в основе которой лежало использование эмблем, условных изображений, заключающих в себе скрытый смысл. Б. Грасиан относил эмблемы к остроумию фигуративному. Наиболее ранний из известных ныне украинских учебников поэтики (1637) характеризует эмблему как эпиграмму, заключающую в себе символы, уподобления и изображения предметов, имеющие метонимическое значение. Эмблематическая структура представляет собой триаду. Ее составляют надпись (девиз) — душа жанра, рисунок и стихотворение-подпись<sup>51</sup>. Смысл эмблемы обретался во взаимодействии всех элементов<sup>52</sup>.

С западноевропейской эмблематической поэзией тесно связан цикл польского поэта З. Морштына "Эмблемы" ("Emblemata"), основанный на аллегорическом толковании Библии. В Сербии один из ранних сборников эмблематической поэзии относится к середине XVII в. Активное функционирование жанра продолжается здесь спустя столетие, когда Константин Студенички составил сборник духовных стихотворений "Стихи на архиерейские знамена", содержащий типично барочную эмблематику сердца ("О сердце на жертвенник положенном", "О гербовном сердце крылами многоочитыми вперившемся" и т.д.)<sup>53</sup>. В России жанр эмблематической поэзии ввел Симеон Полоцкий<sup>54</sup>. Эмблематика формирует стиль его величественного панегирика "Орел Российский" (1667). Траурные "Трены" (1669) завершаются циклом из 9 эмблем на тему жизни и смерти. В каждой из них соблюдена структура триады. В беловом списке поэмы в составе "Рифмологиона" для рисунков оставлено место. Особый интерес представляет в этой связи другой

список "Тренов", выпавший из поля зрения исследователей, где имеются наброски изображений, выполненные чернилами и карандашом<sup>55</sup>. Несомненное воздействие эмблематической литературы отразилось также на символической образности "Вертограда многоцветного". Используя изобразительные мотивы, содержащиеся в эмблематических сборниках, Симеон разворачивал на их основе сюжеты своих стихов, превращая их в описательные эмблемы. С эмблематикой связаны в его поэзии образы пеликана, орла, павлина, феникса, хамелеона, крокодила, змеи, бабочек, летящих на пламя свечи, и др. Такими же эмблемами насыщены стихи Д. Наборовского, Я.А. Морштына, В. Потоцкого.

Эмблематичность — наиболее яркая барочная черта поэтики Кариона Истомина. Последовательный пропагандист принципа наглядности в искусстве, он ценил эмблематику как такой символично-аллегорический способ выражения, с которым связана особая зримость, зрелищность поэтического текста. Его панегирик "Книга любве знак в честен брак" (1689), написанный по случаю бракосочетания Петра I с Евдокией Федоровной Лопухиной, выглядит как праздничная гирлянда из эмблем<sup>56</sup>. Первая из них представляет новобрачных. На миниатюре изображены царь Петр, царица Евдокия и благословляющие их с небес Христос, богородица, патроны — апостол Петр и святая Екатерина. В качестве надписи-девиза использована евангельская цитата "Бысть брак в Кане Галлилейстей...", выстраивающая вертикальный план эмблемы с его переходами от низшего к высшему. Подписью служат "Рифмы на изъявление лиц". Затем следует новая эмблема с рисунком сердца. Необычно расположение девиза. Тексту его отведена обрамляющая функция: разделенный на четыре сегмента, он окружает изображение сверху и снизу, справа и слева. Как и в искуснейшей эмблеме из "Рифмологиона" Симеона, сердце говорит здесь от первого лица. Вписанный золотом в рисунок глагол "желаю" соединяет картинку с прямой речью сердца, оформленной в виде короткого стихотворения, которое также написано золотом. Поместив его рядом с рисунком в общем пространстве, отграниченном линейными рамками, автор намеренно отделил "речь" сердца от подписи, в качестве которой выступает довольно пространное стихотворение "Надглаголение желателно от сердца". Следующие далее шесть эмблем, основанные на библейских цитатах или парафразах, с изображением трубачей, астрономов, музыкантов, книжников, четырех человек, вкушающих от виноградного "древа", воинов-стрельцов ритмично чередуются с живописно-стихотворными композициями, в которых в диалог вступают персонифицированные отвлеченные понятия. Они представлены в рисунках телесно-конкретно: Ум — лицо человека, Видение — глаза, Слышание — уши, Вкушению соответствует поясной портрет человека с ложкой, поднесенной ко рту, Осязанию — руки<sup>57</sup>. Как персонаж действуют также Ноги. Мы видим здесь модель эмблемы: рисунку предшествует "вопрос" (задание), обращенный к персонификации, "ответы" которой воспринимаются как подпись. Ценя наглядность такого способа выражения, Карион Исто-

мин эмблематизирует поэмы "Едем", "Екклесия", "Рай умный", предназначенные для малолетнего царевича Алексея Петровича. В них каждой строфе должна была соответствовать миниатюра с надписью-двустижием. По принципу описания эмблематического рисунка построены отдельные стихотворения Стефана Яворского, Феофана Прокоповича, Г.С. Сковороды.

Визуальных эффектов поэты барокко достигали не только в эмблемах, геральдических эпиграммах, описаниях живописных произведений, но также в особом жанре курьезной поэзии — фигурных, контурных стихах, которые можно было не только читать, но и рассматривать как живопись. В виде фигур креста, звезды, солнца, орла, сердца строятся стихи Симеона Полоцкого. Карион Истомина написал к пасхе царице Прасковье Федоровне стихотворение-яйцо. У И. Величковского есть стихи в форме креста, пирамиды. В сербской поэзии изобразительный стих культивировал в XVIII в. З. Орфелин. Строки его приветственного гимна Моисею Путнику (1757) образуют причудливый орнамент, в композиционном центре которого — сердце. Поэтические тексты часто включают характерные графические фигуры — лабиринты (магические квадраты), в которые вписана многократно прочитываемая сакраментальная фраза. Они увенчивают панегирические ансамбли Симеона Полоцкого, украшают сочинения сербских поэтов XVIII в. Х. Жефаровича и З. Орфелина. Поэты барокко вовлекают в сферу художественной активности графический уровень текста, превращая его в семантически значимый. Использование цветного письма и шрифтовых разновидностей составляет продуманную систему. Игра цветом присутствует в оформлении "тренов" Симеона Полоцкого: траурный вид имеют "плачи", написанные черными чернилами, "утешения" же выделены кинovarью.

Поэзия барокко обращается также к драматургическим средствам выражения, предоставляющим широкие возможности для реализации принципа наглядности и зрелищности. Театр барокко, в свою очередь, стремился подчинить своей художественной природе другие виды искусства<sup>58</sup>. Сращение лирического и драматургического компонентов творчества ведет к образованию жанра театрализованной поэмы. В русской поэзии таковыми являются парадные "книжицы" Симеона Полоцкого из "Рифмологиона". Ансамбль стихотворных монологов представляют собой поэмы "Плач и утешение" Сильвестра Медведева, "Книга Вразумление умнаго зрения" Кариона Истомина и др. Дубровницкий поэт И. Градич воспел победы Петра Великого над Карлом XII в оде, которая "может быть легко превращена в своего рода инсценировку"<sup>59</sup>. Сербский поэт Й. Раич придал "Канту о воспоминании смерти" форму, которая позволяет мгновенно преобразовать стихотворение в текст для сценического воплощения.

Различие между разными видами творчества преодолевалось в системе универсального мышления и риторического метода выражения. "Универсализм всеобъемлющий и детальная обработка частных и мелочей относятся к своеобразию поэзии барокко"<sup>60</sup>. Руково-

димые идеалом всеохватывающего единства, поэты барокко создают сложные циклы стихов, огромные сборники эпиграмм. Тенденция к универсализму объединяет "Вертоград многоцветный" Симеона Полоцкого с собраниями стихов словака Й. Байзы, польскими "садами" В. Коховского и В. Потоцкого. Общим их свойством является также риторический рационализм — стремление к расщеплению всеобъемлющей картины мира на отдельные элементы<sup>61</sup>. Мощная каталогизирующая тенденция выразилась, в частности, в рубрицированной композиции стихов; описываемое явление расслаивается на последовательность составляющих его признаков, которые перечисляются по пунктам "первое", "второе", "третье" и т.д. "Смех четырех родов бывает на земле", — утверждает В. Потоцкий ("Смех"), последовательно описывая каждый. Энергия переключения ведет поэтическую мысль в стихах Адама Михны ("Смерть — конец — бубенец"), В. Коховского ("Жизнь наша"), А. Владиславиуша ("Семь бед"), Д. Братковского ("Порядок вещей") и др. О классифицирующей сущности стихов Симеона Полоцкого можно догадаться по названиям типа "Смерть трегуба", "Таин седьм", "Пути два" и т.п. При таком риторическом рассмотрении, сводившемся к выявлению необходимых признаков предмета и к универсальным схемам, каждая тема становилась почти неисчерпаемой, она бесконечно варьировалась, так как "мысль, идея, значение более всего занимали поэта и художника барокко, которые видели их во всем и раскрывали всеми возможными средствами"<sup>62</sup>. Поэтому умение создать искусную вариацию на известную тему высоко ценилось в искусстве барокко. Сильвестр Медведев, как известно, 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). В поэтике вариаций написаны тексты стихов Д. Наборовского, Я.А. Морштына, В. Потоцкого, С.С. Ягодиньского<sup>63</sup>.

Риторика барокко разработала и теоретически обосновала "вопросы множественности реальностей в структуре художественного произведения"<sup>64</sup>. Порождающая природа барочного текста проявилась в его своеобразной многослойности, при которой текст обладал способностью к продуцированию нескольких типов высказываний. Отдельные стихи Симеона Полоцкого ("узел приветственный" на женитьбу М.Т. Лихачева), И. Величковского (из цикла "Млеко"), Г.С. Сковороды, З. Орфелина (панегирик митрополиту Павлу Ненадовичу в "Омологионе", 1758) предоставляют возможность двойного или даже тройного прочтения текста. В панегирике серба Й. Авакумовича рефрены, выделенные крупными буквами, составляют параллельный к основному тексту вариант приветствия. В рамках поэтики барокко, нацеленной на создание "множественности реальностей" в художественном тексте, функционируют акростихи, стихи с анаграммами, где дополнительная информация извлекается из текста, воспроизведенного особой графикой.

Общим формальным признаком поэзии барокко у восточных и



части южных славян является тринадцатисложник, источником которого является польский тринадцатисложник — вариант александрийского стиха<sup>65</sup>.

Итак, возникновение русского литературного барокко объясняется взаимодействием художественного и теоретического опыта славянских народов. Являясь первым литературным направлением в России, барокко во многом определило дальнейшие пути развития русской литературы. Ввиду отсутствия здесь Ренессанса, оно выступает как национальная основа для развития классицизма. На сочинениях украинских, белорусских и русских писателей барокко учились представители русского классицизма, воспринимавшие их как свою национальную старину. "Вратами учености" называл М. В. Ломоносов "Грамматику" Мелетия Смотрицкого, "Псалтырь рифмовторную" Симеона Полоцкого (и "Арифметику" Л. Магницкого). Барокко послужило творческой основой для перенесения на русскую почву западноевропейских образцов классицизма. Провести отчетливую грань между русским барокко и классицизмом невозможно, они взаимно обогащают друг друга. В многолетних дискуссиях об отличиях, границах этих литературных направлений однозначное решение не достигнуто в силу их органической преемственности. Классицизм воспринял от барокко риторический принцип творчества, а также некоторые идеи, темы, приемы. Влиянию барокко на последующее развитие литературы сопутствовали принципиальные изменения. Писатели-классицисты сделали по сравнению со своими предшественниками чрезвычайно важный мировоззренческий шаг, полностью освободив творчество от церковно-конфессиональной проблематики. Их более всего привлекали монументальные государственно-патриотические идеи русского барокко. Прием сочинения "на случай" вошел в литературную практику в виде оды<sup>66</sup>. Барочные же идеи, заимствованные из западноевропейской литературы через Польшу, о бренности жизни, тема "четырёх последних вещей" и т.п. отодвинулись на дальний план, как обветшавшие литературные явления прошлого. В целом барокко сыграло очень важную роль в ускорении развития русского классицизма и всей последующей литературы, с барокко непосредственно не связанной.

<sup>1</sup> Хралченко М. Б. Историческая поэтика: основные направления исследований // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 18—19.

<sup>2</sup> См., напр.: Павић М. Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век). Београд, 1970; Иваньо І. В. Про українське літературне барокко // Радянське літературознавство. 1970. N 10. С. 41—53; Медаковић Д. Трагом српског бароко. Београд, 1976; Конон В. М. От Ренессанса к классицизму. Минск, 1978; Чернышова Л. А. Латиноязычная традиция в культуре белорусского барокко // Белороссика. Книговедение. Источники. Библиография. Минск, 1980. С. 68—80; Genyk-Berezovská Z. Ukrajinské literárni baroko v rámci epochy a jejího stylu // Ceskosl. slavistika. 1983. S. 39—47.

<sup>3</sup> Сборник ответов на вопросы по литературоведению: IV Междунар. съезд славистов. М., 1958. С. 84 (ответ И. П. Еремина).

<sup>4</sup> См.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 67.

<sup>5</sup> Липатов А. В. Литературный облик польского барокко и проблемы изучения древнерусской литературы // Славянское барокко. М., 1979. С. 97—98.

- <sup>6</sup> Робинсон А.Н. Закономерности движения литературного барокко: Место Симеона Полоцкого в русском литературном процессе // Wiener slav. Jb. 1981. Bd. 27. S. 68.
- <sup>7</sup> Ibid.
- <sup>8</sup> Ibid. S. 71.
- <sup>9</sup> *Hernas Cz. Barok. W-wa, 1980. S. 410.*
- <sup>10</sup> См.: *Suchanek L. Poezja żalobna baroku rosyjskiego // Z. nauk. U.J. Pr. Historycznoliterackie. Kraków, 1975. N. 406, z. 33. S. 45.*
- <sup>11</sup> Здесь и далее в случаях, специально не оговоренных, тексты цит. по изд.: Еврейская поэзия XVII века. М., 1977. (Библио-ка всемирной лит-ры).
- <sup>12</sup> Гласник Српскога ученог друштва. Београд, 1877. Књ. 44. С. 265.
- <sup>13</sup> Цит. по: *Павић М. Указ. соч. С. 94.*
- <sup>14</sup> Тексты Д. Наборовского цит. по изд.: *Naborowski D. Poezje / Oprac. J. Dürg-Durški. W-wa, 1961.*
- <sup>15</sup> ГИМ. Син. 731. Л. 127.
- <sup>16</sup> *Гундулич И. Осман. Минск, 1969. С. 27.*
- <sup>17</sup> Цит. по: *Панченко А.М. Стихотворный отклик на свержение Софьи // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1974. М., 1975. С. 88.*
- <sup>18</sup> ГИМ. Син. 731. Л. 151 об.; ЦГАДА. Ф. 381. N 1800. Л. 118.
- <sup>19</sup> ГИМ. Син. 287. Л. 498.
- <sup>20</sup> ГИМ. Син. 369. Л. 8 об.
- <sup>21</sup> Там же. Л. 4 об.
- <sup>22</sup> Цит. по: *Павић М. Указ. соч. С. 94.*
- <sup>23</sup> ГПБ. Ф. XVII. 83. Л. 321.
- <sup>24</sup> ГИМ. Син. 369. Л. 7.
- <sup>25</sup> ГИМ. Чуд. 302. Л. 18 об.
- <sup>26</sup> ГИМ. Чуд. 301. Л. 252.
- <sup>27</sup> См.: *Suchanek L. Thanatos i eschatologia. Z obserwacji nad poezją baroku rosyjskiego // Roczn. Kom. Historycznoliterackiej. Wrocław etc., 1974. T. 12. S. 7.*
- <sup>28</sup> БАН. 16.14.24. Л. 731.
- <sup>29</sup> ГИМ. Син. 287. Л. 517 об.
- <sup>30</sup> *Лихачев Д.С. Семнадцатый век в русской литературе // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 323.*
- <sup>31</sup> ГПБ. Ф. XVII.83. Л. 141 об.—142 об.; ГИМ. Син. 287. Л. 423—424 об.
- <sup>32</sup> См.: *Горфункель А.Х. "Пентатеугум" Андрея Белобочко: (Из истории польско-русских литературных связей) // ТОДРЛ. М.; Л., 1965. Т. 21.*
- <sup>33</sup> См.: *Повести о споре жизни и смерти / Исслед. и подгот. текстов Р.П. Дмитриевой. М.; Л., 1964.*
- <sup>34</sup> Робинсон А.Н. Закономерности движения литературного барокко. (Ст. 1) // Wiener slav. Jb. 1980. Bd. 26. S. 164.
- <sup>35</sup> *Храпченко М.Б. Указ. соч. С. 19.*
- <sup>36</sup> См.: *Škarka A. Erós v duchovní písni českého baroka // Československa Rusistika: VI Mezinár. sjezdu slavistů. XIII. 1968. N 1. S. 35—45.*
- <sup>37</sup> ЦГАДА. Ф. 381. N 1800. Л. 119.
- <sup>38</sup> См. подробнее: *Робинсон А.Н. Закономерности движения литературного барокко. (Ст. 1). С. 165—170.*
- <sup>39</sup> ГИМ. Син. 287. Лл. 641—648 об.
- <sup>40</sup> См.: *Гудзий Н.К. История древней русской литературы. М., 1966. С. 258—259.*
- <sup>41</sup> ГИМ. Син. 287. Л. 358.
- <sup>42</sup> См.: Там же. Л. 433.
- <sup>43</sup> ГПБ. Ф. XVII. 83. Л. 179 об.
- <sup>44</sup> Ср.: *Dębski Jan. Twórczość rosyjskich syلابистów i tradycje literackie. Wrocław etc., 1983. S. 50.*
- <sup>45</sup> См.: *Lachmann R. Die Tradition des Ostroumie und das Acumen bei Simeon Polockij // Slawische Barok Literatur / Hrsg. D. Tschizewsky. München, 1970. S. 41—59.*
- <sup>46</sup> В авторской рукописи "Вертограда многоцветного", куда входит притча "Хамелеон", ей сопутствует помета "Скалигер".
- <sup>47</sup> Цит. по: *Павић М. Указ. соч. С. 160.*
- <sup>48</sup> Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Л., 1970. С. 193.
- <sup>49</sup> См.: *Павић М. Указ. соч. С. 114—116.*

- <sup>50</sup> См.: ГИМ. Чуд. 301. Л. 218—219 об.
- <sup>51</sup> См.: *Крекотень В.І.* Київська поетика 1637 року // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI—XVIII ст. Київ, 1981. С. 137—138.
- <sup>52</sup> См.: *Морозов А.А., Софронова Л.А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. С. 22.
- <sup>53</sup> См.: *Павић М.* Указ. соч. С. 138.
- <sup>54</sup> См.: *Hippisley A.* The emblem in the writings of Simeon Polockij // *Slavic and East Europ. J.* 1971. Vol. 15, N 2. P. 167—183.
- <sup>55</sup> См.: ГПБ. Ф.ХVII.83. Л. 320. об. — 322.
- <sup>56</sup> См.: ГИМ. Уварова. N 908.
- <sup>57</sup> Интересно, что еще Дж. Марино, поэт итальянского барокко, использовал символику пяти человеческих чувств (зрение, слух, обоняние и т.д.) в поэме "Адонис".
- <sup>58</sup> См.: *Софронова Л.А.* Поэтика славянского театра XVII—XVIII вв. М., 1981; *Софронова Л.А.* Некоторые черты художественной природы польского и русского театров XVII—XVIII вв. // Славянское барокко. С. 171—218.
- <sup>59</sup> *Чигринский М.П.* К вопросу о русско-дубровницких историко-литературных связях эпохи барокко. // Славянское барокко. С. 227.
- <sup>60</sup> *Чижевский Д.* К проблемам литературы барокко у славян // *Literarny Barok.* Вг., 1971. S. 20.
- <sup>61</sup> См. *Ibid.* S. 19—20.
- <sup>62</sup> *Софронова Л.А.* Некоторые проблемы польского барокко // *Сов. славяноведение.* 1974. N 1. С. 69.
- <sup>63</sup> См.: *Kotarska J.* Wiersze wariacyjne — autorska propozycja krytycznej lektury // *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce /* Pod red. H. Dziechcińskiej. W-wa; Łódź, 1985. S. 69—93.
- <sup>64</sup> *Чернов И.А.* Из лекций по теоретическому литературоведению. I. Барокко: Литература / Литературоведение. Тарту, 1976. С. 28.
- <sup>65</sup> См. подробнее: *Павић М.* Указ. соч. С. 145 и след.
- <sup>66</sup> См.: *Сазонова Л.И.* От русского панегирика XVII в. к оде Ломоносова // М.В. Ломоносов и русская литература. М., 1987. С. 103—126.