

Юрий Ткачёв

## ПРОТОПОП АВВАКУМ И НЕМЕЦКОЕ БАРОККО\*

### I.

Вопрос о причислении к литературе барокко творчества протопопа Аввакума, одного из крупнейших русских писателей XVII века – «бунташного века», как его называют историки, – до сих пор остаётся в литературоведении открытым. Поднятый впервые в Германии венгерским исследователем А. Angyal'ом, который в своей книге о славянском барокко (Angyal 1961, 61-64 ff.) относит к данному стилю творчество Аввакума, этот вопрос в дальнейшем исследовался многими российскими и западноевропейскими учёными. А. Морозов, вслед за Angyal'ом, в своих работах о русском барокко также называет «неистового протопопа» барочным писателем, считая при этом, что данный стиль в России был явлением самобытным.<sup>1</sup> Но доводы Морозова в пользу своей научной позиции убедили далеко не всех учёных, занимавшихся проблемой русского барокко. Тем не менее, его работы отчётливо показали важность и остроту названного вопроса, а также дали толчок к дальнейшим его разработкам (так, некоторые современные учёные, например, И. Смирнов, С. Абрамович и другие, рассматривают Аввакума, так же, как и Морозов, в качестве именно барочного литератора).<sup>2</sup>

Однако следует подчеркнуть, что этот вопрос – едва ли не самый спорный в рамках проблемы русского литературного барокко, само существование которого – и как «стиля эпохи», и как литературного направления – на русской почве некоторыми учёными вплоть до 80-х годов минувшего столетия подвергалось сомнению либо решительно отвергалось (так, например, П. Берков считал, что литературного барокко в России вообще

\* Работа написана в период научной стажировки автора в Гёттингенском университете в рамках проекта «Немецко-русские литературные связи в эпоху барокко», поддержанного фондом Отто Бенекке.

1 См., например: Морозов 1962, 3-38 (об Аввакуме – 29-30); 1967, 102-123 (об Аввакуме – 121-122); 1968, 111-126; 1971, 54-61; 1973, 7-23; Морозов, Софронова 1979, 13-38, и другие работы.

2 См., например: Смирнов 1991; Абрамович 2001, 206-208. См. также: Ткачёв 1999.

не было;<sup>3</sup> эту точку зрения разделяли также В. Кузьмина и О. Державина, которые, как и Берков, скептически относились вообще к термину «литературное барокко» и предпочитали ему понятие «предклассицизм».<sup>4</sup> Правда, при этом названными учёными признавалось наличие некоторых черт, формально сближающихся с чертами западноевропейского барокко, в ряде произведений эпохи, созданных в России (например, в творческом наследии Симеона Полоцкого и других русских писателей – «западников», а также в ранней русской драматургии). Однако видеть эти черты в творчестве протопопа Аввакума как человека, противостоявшего «западникам», одного из духовных лидеров старообрядчества, который боролся за сохранение «древлего» церковного обряда и древнерусской книжной традиции, эти ученые отказывались. Тем более что этот писатель в своих сочинениях (и, в первую очередь, в своём «Житии протопопа Аввакума, им самим написанном») яростно выступал против любых проявлений стиля барокко в русской культуре: против «виришей философских» и в целом против того, что он называл «внешней мудростью», то есть барочной философии, риторики и поэтики, а также вообще против драматургии – в то время совершенно нового для Московской Руси явления, – против барочного направления в иконописи и многого другого, в чём он видел вторжение на Русь культуры и веры «поганых» (под которыми им понимались не только язычники, но и любые иноверцы), в особенности «фрязей» (то есть – в понимании Аввакума – всех представителей западноевропейской культуры). Причём среди «фрязей» протопоп всегда выделял немцев, сознавая значительность их влияния на русскую культуру в ту эпоху. Интересно, что при этом он говорил не о немцах как об одних из «фрязей», а о «фрязях» и немцах, то есть словно выводил последних за рамки обычного для русского сознания того времени восприятия иноверцев из Западной Европы.

Таким образом, из самих текстов Аввакума как бы напрашивался вывод, что этот «неистовый протопоп» – не только не барочный по своему стилю, но и даже резко антибарочный по духу писатель. Он виделся долгое время в качестве строгого ригориста старой веры, сторонника исключительно национальной православной ориентации и противника мирской «пестроты», а также вообще яркого врага любых новаций в культуре России и ретрограда (как новаторы в этом отношении воспринимались, прежде всего, именно «латинствующие»). Правда, за последние три десятилетия XX века это

<sup>3</sup> См., например: *Сборник ответов* 1958, 83-84 (ответы П. Беркова). См. также: Берков 1981, 128-171.

<sup>4</sup> См., например: Кузьмина 1968, 15-18; Державина 1968, 19-21, и некоторые другие работы.

представление постепенно в корне меняется (что далее в нашей работе будет раскрыто подробнее).<sup>5</sup>

Интересно, что, на фоне процесса постепенного пересмотра в научном мире старого (однозначного) взгляда на Аввакума и вообще на староверов, немецкая исследовательница G. Scheidegger, не согласившись, по сути, с рассмотрением Аввакума в качестве глубоко противоречивой натуры, в текстах которого было больше новаторства, барочных по своему характеру черт, нежели сохранения старых, традиционных для русской книжности, элементов, прибегла даже к отрицанию подлинности большинства произведений Аввакума как написанных им самим (Scheidegger 1999).<sup>6</sup> При этом она выдвинула ряд серьезных аргументов в пользу своей научной позиции. Но такой весьма необычный и, безусловно, интересный подход, рассчитанный в значительной степени на эффект неожиданности, может, — если, конечно, оставаться при мнении о подлинности всех известных произведений протопопа, — как раз служить ещё большим доказательством обратного, то есть того, что Аввакум является именно барочным автором, если уж для косвенного опровержения этого возникла даже необходимость отрицания его авторства во многих произведениях.

Не будет лишним напомнить, что в XVIII, XIX веках и отчасти ещё в XX веке в России было распространено мнение о том, что главным внутренним двигателем поведения раскольников и их вождей было «невежество», религиозный фанатизм, а отнюдь не принципиальная установка на право существования самобытной отечественной формы религиозности, а также в целом духовности и мировоззрения.<sup>7</sup> Этой установке, лежавшей в основе действий старообрядцев, а также собственному в дению ими исторического и культурного пути России, на протяжении многих лет новой российской истории не уделялось достаточного внимания. Напротив, уже в первой половине XVIII века один из первых русских поэтов классицистического направления Антиох Кантемир, получивший прекрасное по тому времени образование и усвоивший важнейшие элементы современной ему западно-европейской культуры,<sup>8</sup> резко отрицательно отзывался об Аввакуме,

<sup>5</sup> Одной из первых научных работ, в значительной мере изменивших такое представление об Аввакуме и других старообрядцах, была вышедшая в Германии книга С. Зеньковского (Зеньковский 1970). В 1990-е годы появился и ряд других интересных исследований о русских староверах: например, работы W. Holberg'a (Holberg 1994), Н. Бубнова (Бубнов 1995) и Н. Демковой (Демкова 1998).

<sup>6</sup> См. также написанную в Гёттингене обширную рецензию на эту книгу: Lehfeldt 2002, 255-259.

<sup>7</sup> Кстати, немецкая исследовательница R. Lachmann в своей работе *Die Zerstörung der schönen Rede: rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen* четко показывает, что сторонниками наиконовской реформы позиция старообрядцев воспринималась именно как «невежество» (Lachmann 1994, 22).

<sup>8</sup> Примечательно, что одна из сатир Кантемира была впервые опубликована не в России, а в Германии — в „Учёных записках Гёттингенского университета“ в 1749 г.

называя его «самой тупой головой» в ту эпоху.<sup>9</sup> И так думали очень многие русские интеллигенты того времени. Лишь только «тупым упрямством» и «невежеством» нередко объяснялось упорное сопротивление Аввакума и других старообрядцев никоновской реформе и на протяжении многих десятилетий после Кантемира. Хотя уже во второй половине XIX века в научной литературе появляются и принципиально иные, более взвешенные оценки деятельности духовных вождей старообрядчества (к примеру, в сочинениях С. Шевырёва, А. Галахова, А. Пыпина<sup>10</sup> и других).

Можно сказать, что подчеркнутый консерватизм старообрядцев, их приверженность старым религиозным традициям, способствовал консервации сложившегося мнения о раскольниках у людей последующих поколений. И. Смирнов по этому поводу пишет: «Традиция (и тем более подчеркнутый консерватизм) затемняет этапный характер национальной культуры, замаскировывает её включённость в интернациональное диахроническое движение» (Смирнов 1991, 177). Это было, возможно, одной из причин того, что, и когда в российском литературоведении развернулась острая полемика вокруг вопроса о русском барокко, и намного позже, когда эта полемика уже не была столь острой, барочное сознание Аввакума, его включённость в процесс развития этого стиля в русской литературе (или, по мнению Д. Лихачёва, скорее литературного направления либо течения на русской почве (Лихачёв 1988, 22)), очень многими учёными не признавалось либо (по крайней мере) недооценивалось. Это отчётливо видно на примерах таких исследований, как работа А. Робинсона, посвящённая жизнеописаниям Аввакума и Епифания (Робинсон 1963), и работа В. Бычкова о русской средневековой эстетике, содержащая значительный по объёму раздел о творчестве старообрядцев (Бычков 1992).

Заметим, кстати, что, согласно точке зрения Д. Лихачёва (а с нею вполне согласны и многие другие российские учёные, исследовавшие барочные произведения в русской литературе, – например, И. Голенищев-Кутузов, И. Ерёмин, А. Панченко, А. Робинсон, А. Липатов),<sup>11</sup> барокко «явилось на Руси со стороны», то есть с Запада, через Польшу, Украину и Белоруссию, но в России «оно стало иметь другое значение, чем в Западной и Центральной Европе» (Лихачёв 1988, 20). Иначе говоря, на русской почве этот стиль, по мнению названных исследователей, возник как явление именно

<sup>9</sup> См. об этом: Бороздин 1900, 8.

<sup>10</sup> См., например: Шевырёв 1884; Галахов 1894; Пыпин 1898.

<sup>11</sup> См., например: *Сборник ответов* 1958, 84 (ответы И. Ерёмина); Ерёмин 1966; 1987; Панченко 1969, 267-271; 1973; 1984; Робинсон 1972, 46-89; 1974; 1980, 1981; Липатов 1979, 39-98; 1997, 54-59, и некоторые другие работы; также сборники «Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи» (*Славянское барокко* 1979), «Барокко в славянских культурах» (*Барокко в славянских культурах* 1982) и «Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII века» (*Развитие барокко* 1989).

чужеродное, что остро ощущали сторонники «древлего благочестия» — староверы. Сознание иностранного происхождения появившегося здесь стиля исключало для многих учёных возможность причисления к нему писателей из той части русского общества, которая настаивала на самобытности, даже исключительности русской культуры и сопротивлялась любым более или менее значительным иностранным «вливаниям» в неё. Таким образом, Аввакум рассматривался этими учёными отнюдь не как барочный писатель. Хотя и в ряде их исследований, среди которых следует выделить, помимо уже названных литературоведческих трудов, также находящиеся на стыке литературоведения, культурологии и исторической науки работы А. Клибанова,<sup>12</sup> ярко показана противоречивость натуры Аввакума, его новаторство как писателя, специфика его стиля и в целом культурно-историческое значение его деятельности.

Однако по мысли чешской исследовательницы С. Матхаузеровой в русской литературе было, по сути, два барокко: «свое» и «чужое». Согласно этой точке зрения, барочные черты именно в качестве «чужого» барокко на русской почве тесно сближались с западноевропейским стилем эпохи, — в отличие от барокко «своего», национального, как действительно самобытного явления в России (Mathauserova 1968, 253-259). И в рамках этого «своего» барокко следует говорить в первую очередь не о влиянии со стороны, не о новом осмыслении или приобретении в России нового значения признаков западно- и центральноевропейской культуры, а об интенсивных процессах внутри самой русской культуры, значительно изменивших её облик в переходный период. В этом контексте возможно, на наш взгляд, рассмотрение уже не только сочинений Аввакума, но и многих других русских произведений этой эпохи, не имеющих на первый взгляд прямого отношения к стилю барокко (например, «Повести об Азовском осадном сидении»).

В связи со сказанным, весьма ценным является замечание Ю. Лотмана, который, рассматривая данную проблему, писал, что «барокко — одна из форм массовой культуры»; оно «сознательно стремилось к фольклоризации своих идей и национализации занесённых извне художественных принципов» (Лотман 1968, 21). С подобным мнением встречаемся и в работах А. Липатова, и у некоторых других учёных.<sup>13</sup> Отсюда закономерно вытекает мысль о так называемом «низовом» барокко в русской литературе, максимально приближенном к фольклору (примерами могут служить духовные стихи того времени, хотя их также далеко не все исследователи причисляют к рассматриваемому стилю).

<sup>12</sup> См., например: Клибанов 1973, 79-83; 1994, 12-43.

<sup>13</sup> См., например, вышеуказанные статьи А. Липатова, а также: Bucsefa 1972, 260-271.

Позиция Д. Лихачёва, А. Панченко, А. Робинсона, А. Дёмина, Л. Софроновой<sup>14</sup> и некоторых других российских учёных по вопросу русского литературного барокко принципиально отличалась от названной в начале нашей работы точки зрения, сводившейся к отрицанию его функционирования на русской почве. Эти учёные признавали существование и развитие барочного стиля в русской литературе, подчёркивая при его глубоком изучении, что оно «возникло под воздействием западноевропейского» (Лихачёв 1973а, 218). Тем не менее, Д. Лихачёв, хотя и считал, что русское барокко было особым явлением в национальной культуре, придерживался мнения, что оно «выражалось слабо и заметной роли не играло» (Лихачёв 1973а, 218). При этом именно подход к творчеству Аввакума как к яркому проявлению барокко в русской литературе вызывал наиболее категорическое неприятие этого учёного, который не считал «неистового протопопа» барочным писателем и по этому поводу вёл полемику с А. Морозовым.<sup>15</sup> Правда, Лихачёв признавал, что в произведениях Аввакума действительно есть барочные черты, но тут же замечал, что «аввакумовское барокко» намного «человечнее барокко западноевропейского» (Лихачёв 1988, 23) и что всё то новое и ценное в художественном отношении, что содержат в себе произведения Аввакума, не имеет прямого отношения к барокко. Иначе говоря, все те стилистические признаки в «Житии» и других произведениях Аввакума, которые названы Морозовым барочными, для Лихачёва таковыми не являлись: он не считает барочным по своему характеру изображение Аввакумом ужасов и мучений (как своих, так и своих единомышленников), не признаёт барочным юмор Аввакума, и так далее.<sup>16</sup>

В западноевропейском литературоведении важнейшее место в исследовании проблемы барокко в славянских литературах, в том числе и в русской, занимают работы немецкого учёного (украинца по происхождению) Д. Чижевского,<sup>17</sup> основателя целого направления в литературоведении, связанного с изучением славянского барокко, и имевшего многих последователей среди славистов Западной Европы (прежде всего, Германии). Среди них можно назвать имена R. Lachmann (Констанц), R. Lauer'a (Гёттинген), H. Rothe (Бонн), а также В. Uhlenbruch'a (Билефельд), U. Lehmann'a (Бохум)

<sup>14</sup> См.: Лихачёв 1969, 18-45; 1970; 1973, 114-118; 1973а; 1979; Дёмин 1972, 273-283; 1977; Софронова 1979, 171-218; 1981, и ряд других работ; см. также вышеупомянутые работы А. Панченко и А. Робинсона.

<sup>15</sup> См., например: Лихачёв 1988, 22-24.

<sup>16</sup> См., например: Лихачёв 1969, 40-41.

<sup>17</sup> См.: Cyževskij 1936, 59-64; Čiževskij 1956; Tschizewskij 1956, 293-307, 431-445; 1964, 175-185; 1968, 207-238; 1970, 9-39; Чижевский 1970, 5-59; Cyževskij 1971, и другие работы.

и других.<sup>18</sup> При этом необходимо отметить, что пристальное внимание литературоведов Германии привлекает, наряду с некоторыми другими аспектами барочной темы, и творчество протопопа Аввакума. Ещё в 1930 году в Берлине R. Jagoditsch'ем было осуществлено издание сочинений протопопа на немецком языке (*Das Leben* 1930). В 1965 году в Гёттингене был сделан новый перевод на немецкий язык «Жития» и некоторых других произведений Аввакума (*Das Leben* 1965). Этот перевод был выполнен G. Hildebrandt'ом; им же были составлены комментарии и написано послесловие. Перевод был действительно очень удачным и явился ярким подтверждением прекрасного знания переводчиком русского языка XVII века, а также бережного и творческого подхода к произведениям Аввакума, глубокого проникновения в мир мыслей и чувств этого писателя. Интересно, что в том же 1965 году в Берлине вышел в свет ещё один перевод «Жития» Аввакума на немецкий язык.<sup>19</sup> Его переводчик, H. Grasshoff, принимал также активное участие, как исследователь древнерусской литературы, в полемике вокруг проблемы русского барокко.<sup>20</sup> Следует сказать, что он (так же, как и H. Rothe) вовсе не относит к барокко все русские литературные явления XVII века, относимые теми или иными исследователями к этому стилю. Для нас здесь важно, что как раз в «Житии» Аввакума и в других его произведениях этот исследователь отказывается видеть барокко (в отличие от G. Hildebrandt'a, который в своём послесловии к переводу аввакумовских сочинений обращает внимание на наличие в них новых для русской литературы черт, выходящих далеко за рамки средневекового мышления, и фактически рассматривает творчество этого писателя как очень близкое к барочному).

В целом среди исследований немецких учёных по проблеме русского барокко преобладает мнение о приходе этого стиля в Московскую Русь исключительно со стороны (из Польши, Украины, Белоруссии), а, следовательно, в основном присутствует анализ его функционирования на русских землях только как следствия внешнего влияния, восприятия (через культуру других славянских народов) западноевропейских элементов культуры. В результате этого подхода творчество Аввакума как писателя-старообрядца оказывается нередко вне поля зрения исследователей стиля барокко либо лишь слегка затрагивается ими, ибо именно старообрядцы были в XVII веке наиболее категорическими противниками той западной культуры, с проник-

<sup>18</sup> См.: Lachmann 1978, 279-298; уже упоминавшаяся выше монография *Die Zerstörung der schönen Rede* (Lachmann 1994), и другие работы; Lauer 1980, 391-438; 1983, 37-65; 1991, 1129-1150, и другие работы; *Die älteste ostslawische Kunstdichtung* 1976 (H. Rothe (Hrsg.)); Uhlenbruch 1983, 115-127; Lehmann 1991, 1151-1158, и ряд других исследований.

<sup>19</sup> См. в книге: *O Bojan* 1965, 412-458.

<sup>20</sup> См., например: Grasshoff 1968, 307-318.

новением которой в Московию и связывается факт появления здесь барочного стиля. Правда, глубоко исследовав культурные процессы в России в XVII веке, Д. Чижевский не мог обойти вниманием – как в контексте проблемы славянского барокко, так и при общем анализе истории русской духовной культуры, – и творчество Аввакума.<sup>21</sup> В работах учёного стиль произведений протопопа предстаёт как «кажущийся почти барочным», но всё же, как видим, не как барочный в полной мере – в том значении этого стиля, которое вкладывалось в него в Западной, Центральной Европе и в украинско-белорусском ареале (эту мысль позднее кратко высказал R. Lauer в своём комплексном исследовании истории русской литературы (Lauer 2000, 28); в нём, кроме этого, борьба Аввакума и других старообрядцев за «древнее благочестие» рассматривается в общеевропейском контексте – в типологическом сравнении с такими явлениями в Европе, как борьба гуситов в Чехии или немецкая Реформация). Заметим также, что в работах R. Lachmann, особенно в её книге, посвящённой развитию барочной риторики на Руси (Lachmann 1994, 22 ff.),<sup>22</sup> прекрасно освещены риторическая сторона и стилистические особенности полемики между сторонниками никоновской реформы (в том числе «западниками» и «грекофилами», в свою очередь остро полемизировавшими друг с другом) и старообрядцами.

Как видно из сказанного выше, и в целом проблема русского (шире – славянского) барокко, и в частности вопрос об отнесении к этому стилю творчества протопопа Аввакума рассматривались и продолжают рассматриваться многими учёными – как в самой России, так и за её пределами. Тем не менее, для нас очевидна научная целесообразность обращения вновь к этому вопросу и детального анализа творческого наследия Аввакума, ибо до конца ещё отнюдь не исчерпанная проблема проявления барочного стиля в произведениях этого писателя является по-прежнему актуальной.

На наш взгляд, нельзя однозначно расценивать русское барокко как явление чужеродное по своему происхождению, привнесённое в Московскую Русь извне, ибо характер переходной эпохи способствовал не только усилению культурных контактов с другими европейскими странами, но и зарождению на русской почве именно «своего», «национального» барокко. Однако, вместе с тем, нельзя и резко делить русское барокко на «своё» и «чужое», ибо как в «своём» были признаки «чужого», так и в «чужом» – признаки «своего». По сути же, это был, конечно, один единый стиль в России (а не два, условно объединяемых под общим названием), но, в то же время, он был пёстрым конгломератом множества новых для русской культуры признаков, среди которых противоречие между «своим» и «чужим»

<sup>21</sup> См., например: Tschizewskij 1959.

<sup>22</sup> Здесь, помимо прочего, раскрывается со всей полнотой идейная сущность обострённого духовного дуализма, переживаемого русской культурой в XVII веке.

всегда стиралось, как это и было положено в барокко, с лежащим в его основе принципом «отрицания дизъюнктивности» (согласно определению И. Смирнова (Смирнов 1991, 157 и след.)). И ярким примером тому может служить творчество протопопа Аввакума. Барочный характер этого творчества был, по моему мнению, с одной стороны, глубоко национальным в своих истоках, самобытным явлением на русской почве в переходный период исторического и культурного развития России, а с другой стороны, действительно следствием определённого, даже отчасти непосредственного, влияния западноевропейской культуры, в особенности немецкой (по тем причинам, о которых будет сказано далее в нашей работе).

В связи с этим, далее перед нами стоит задача научно обосновать данное утверждение, на основе типологического анализа аввакумовских текстов, с привлечением ряда других литературных и научных источников, а также проанализировать ранее не поднимавшийся в науке вопрос о воздействии западноевропейской (и в первую очередь немецкой) барочной культуры на характер творчества Аввакума.

## II.

В своей, упомянутой выше, статье о русском барокко Д. Лихачёв, помимо прочего, отмечал следующее: сделанную А. Angyal'ом первую попытку отнести творчество протопопа Аввакума к барокко «нельзя пока назвать удачной, поскольку Андьял не привлёк к рассмотрению окружение и предшественников Аввакума» (Лихачёв 1969, 40). После этого в статье подчёркивается: «Многие из указанных Андьялом признаков барокко в сочинениях Аввакума имелись в предшествующей, древней литературе и не являются характерными только для Аввакума или только для его времени» (Лихачёв 1969, 41). На какие же признаки указывает, в этой связи, венгерский учёный? Это и насыщенность аввакумовского «Жития» описаниями видений и чудес, и повышенная экспрессивность стиля, и изображение ужасов и мучений, пережитых как самим протопопом, так и его современниками-старообрядцами (при этом – склонность автора находить своеобразную радость в перенесении мук), и, наконец, барочный по своему характеру юмор Аввакума (Angyal 1961, 61–64 ff.). Но, согласно замечанию Лихачёва, на подобном изображении ужасов и мучений сосредотачивалась в той или иной мере вся русская средневековая литература. «Их можно найти в Хронографе и в житиях святых» (Лихачёв 1988, 23). То есть, как заключает Лихачёв, эта черта в «Житии» не является чем-то новым для русской словесности. «Новое в «Житии» Аввакума – это не столько ужасы, сколько человеческий быт, человеческие чувства, умение войти в психологию другого человека – даже врага» (Лихачёв 1988, 23), – указывает учёный,

далее обращая внимание на стремление Аввакума всячески смягчать описание ужасов своей жизни (Лихачёв почему-то не считает это барочной тенденцией). В другом месте своей статьи Лихачёв высказывает мнение, что и юмор Аввакума – «не барочный, не стремится к гротеску», и что те отрывки из его «Жития», в которых Angyal усматривает барочный характер аввакумовского юмора, больше похожи на реалистичность, чем на барокко (Лихачёв 1988, 24).

Тем не менее, проанализировав текст «Жития», приходим к выводу о том, что Angyal, хотя и действительно недостаточно уделяет внимания некоторым аспектам, связанных с окружением и предшественниками протопопа Аввакума, в своём отнесении к барокко его творчества оказывается, в сущности, прав. В работах А. Морозова, И. Смирнова<sup>23</sup> и других исследователей эта научная позиция находит не только сторонников, но и более широкий спектр убедительных доказательств её правомерности и обоснованности. Со своей стороны считаем необходимым высказать собственные соображения по данному вопросу.

Прежде всего, обратим внимание на то, что многие учёные (к примеру, те же Д. Лихачёв, А. Робинсон и другие), не признающие Аввакума барочным писателем, в то же время не могут не признать, что его духовная и физическая борьба – с совершением всяких чудес, с пророческими видениями, с победой духа над материей<sup>24</sup> (мы бы даже сказали – с интенсивным стиранием противоречий между духовным и материальным в человеке), – носит действительно барочные формы. Но признать это в научном исследовании – значит фактически признать протопопа если не представителем барокко, то хотя бы отчасти барочным (так сказать, «почти барочным») литератором. Если же не соглашаться с этим определением – полностью либо с некоторыми деталями, стоящими в его основе, – то возникает необходимость выдвижения определённых вспомогательных идей, например, о некоем «особом барокко» в России (по Лихачёву, это особое русское «барокко, ставшее на место Ренессанса» (Лихачёв 1973а, 204)), либо о независимых и существенно отличающихся друг от друга «своём» и «чужом» барокко на русской почве (как это было сделано в работах С. Матхаузеровой).<sup>25</sup> (Последняя идея фактически лишает барокко в его общем определении как «стиля эпохи», или же – если говорить именно о литературном барокко – как направления в европейской литературе, тех его универсальных черт, многие из которых оказываются применимыми лишь к одной «разновидности» барокко в русской культуре и неприемлемыми для другой.)

<sup>23</sup> См. вышеназванные работы А. Морозова и И. Смирнова.

<sup>24</sup> См., например, указанные работы Д. Лихачёва и А. Робинсона.

<sup>25</sup> См., например, вышеуказанную работу: Mathauserova 1968, 253-259.

Таким образом, само непризнание Аввакума писателем русского барокко оказывается зачастую содержащим в себе скрытое противоречие между рядом установок и научных допущений.

В ряде научных работ указывается, что, хотя и очевидно внешнее сближение писательской манеры Аввакума со стилем барочных авторов, следует, однако, учесть, что общественное и литературное развитие России в XVII веке было очень своеобразным: оно не знало Возрождения и соответственно не пережило никакой реакции на него.<sup>26</sup> Напомним, что ещё в 50-е годы XX века И. Ерёмин писал о том, что восточнославянские литературы к барокко «пришли, минуя Возрождение, непосредственно от Средневековья» (*Сборник ответов* 1958, 84). А. Морозов также замечает, что у восточных славян «барокко... как бы приняло на себя функцию Ренессанса, облекая в свои формы его запоздалые проявления» (Морозов 1962, 17). Однако это своеобразное «ренессансное барокко» по своим стилевым характеристикам не является, на наш взгляд, чем-то принципиально новым в сравнении с барокко других европейских стран.

Конечно, специфика русского исторического и культурного развития способствовала формированию особых черт национальной литературы, отличающих её от других европейских литератур. При этом особенность, даже уникальность пути, по которому двигалась древняя русская литература в своём развитии, со всей очевидностью проявилась в период с XIV по XVI век включительно: в период становления русской нации, укрепления национального самосознания, но, вместе с тем, и возрастания из века в век «подозрительности к чужим землям» (как указывал ещё во второй половине XIX века А. Пьпин (Пьпин 1898, 20)), относительной национально-культурной «замкнутости», «закрытости» для остальной Европы (особенно с середины XV века, после падения Византии).<sup>27</sup> В какой-то мере следствием этого было возникновение теории «Москвы – Третьего Рима», утверждающей особое духовное предназначение Москвы, особую спасительную для всего мира миссию, возложенную на неё Богом. Это была главенствующая идея русской историософии XVI века, отчётливо показывающая нам специфику национального мироведения в Московской Руси того времени.<sup>28</sup>

Но, в отличие от предшествующего исторического периода, XVII век – как век переходный – был в отношении всех сфер жизни Русского государства совершенно иным. Происходит постепенное разрушение той «стены» отстранения от внешних влияний, за которой совершался, по своим особым устоявшимся правилам, процесс культурного развития. Вера во всемирное

<sup>26</sup> См., например: *Очерки* 1979, 128, а также указанные работы Д. Лихачёва, А. Панченко, В. Бычкова.

<sup>27</sup> Об этом см.: Ткачёв 1999.

<sup>28</sup> Подробное исследование этой идеи см.: Сеницына 1998.

спасительное значение Москвы терпит крах, что было чётко отражено в близком по своему характеру к барочной литературе «Плаче о пленении и конечном разорении Московского государства». Старые устои, идеи, старое «самолюбование» величием собственной духовности – всё это также терпит крах. В то же время, происходит процесс расширения традиционных горизонтов, активно ищутся новые решения основных проблем культуры, которая активно уходит от своего средневекового этапа. В корне меняется характер религиозной духовности, в связи с ростом секуляризационных и просветительских тенденций. Наконец, усиливаются западноевропейские влияния внутри русской православной культуры, русско-европейское литературное общение поднимается на новый, несравненно более высокий, по сравнению с предшествующей эпохой, уровень. Всё это, а также (что очень важно) глубокая внутренняя потребность нации в существенных культурных преобразованиях, возникающая параллельно с началом постепенного осознания Русью своей причастности к мировой истории и мировой культуре (пока что – в рамках общеевропейского культурного пространства), было причиной развития на русской почве барочных черт в различных областях культурной жизни. Подчёркнём, что именно в это время создаются предпосылки для постепенного включения России в «концерт европейских держав» (как говорили в XVIII веке). Учитывая это, а также проведя сравнительный анализ барочных произведений, созданных в России и в Западной Европе (например, в Германии), можно утверждать, что в XVII веке культурное положение России, несмотря на все его бросающиеся в глаза особенности, всё же не изменило «коренным образом... характер стиля» барокко, как это подчёркивал Д. Лихачёв (Лихачёв 1988, 20), хотя и способствовало созданию своего, национального, варианта барокко, входящего в контекст общеевропейского. (Правда, на одну принципиальную особенность русского барокко, отличающую его от барокко западноевропейского, следует обратить внимание: это большой гражданский пафос барочной поэзии и риторики; однако к большинству других явлений русского барокко эта особенность не относится.)

Характер стиля, его основные признаки сохраняются на русской почве в том виде, который вполне сопоставим с барокко в других странах Европы и имеет с ним гораздо больше общих черт, нежели различий.<sup>29</sup> Анализ произ-

<sup>29</sup> Причём речь идёт здесь не только о барочной литературе верхов феодального общества (в среде которых, как считали Д. Лихачёв, И. Брёмин и ряд других учёных, и сказалась по преимуществу литература этого стиля), но и о так называемом «низовом» барокко, выраженном на русской почве в XVII веке и в комическом жанре (в смеховой литературе), и в духовных стихах, и в покаянной поэзии, и в литературе «блаженных во Христе» (юродивых), и во многих других литературных явлениях, причём зачастую не менее ярко и выразительно, чем во многих барочных произведениях русских поэтов и драматургов той эпохи, принадлежащих к верхам тогдашнего общества. Важно

ведений протопопа Аввакума, в их типологическом сопоставлении с литературными явлениями западноевропейского барокко, может служить ярким подтверждением этого мнения.

Относя «Житие» Аввакума к барокко, А. Морозов подчёркивает: «Здесь можно найти много общего [с западным барокко – Ю.Т.] в использовании риторических средств, аллегоризацию жизненных отношений, живописность изложения, использование будничных и натуралистических подробностей в сочетании с фантастикой, появление реального пейзажа, смешение книжного и простонародного языка и др.» (Морозов 1967, 121). Исследователи, не согласные с этим мнением, многие из перечисленных и других признаков в аввакумовских текстах не относят к барокко, а некоторые признаки даже противопоставляют ему. К примеру, Д. Лихачёв считает, что, в отличие от западного барокко, склонного к пессимизму и тяго-теющего к изображению всяческих ужасов и мучений, Аввакум выступает в своём «Житии» совсем не как пессимист и даже в самих своих мучительствах «находит смягчающие их черты, а в мучителях – человеческие свойства» (Лихачёв 1988, 22). Более того, стиль протопопа, по мнению учёного, – «человечен», а не «сверхчеловечен», как в западном барокко: «Там, где оно выступает в творчески переработанном на Руси виде, не переламинает человеческой природы, не пугает контрастами и нечеловеческими усилиями, не сгибает и не перегибает крупные массы: оно жизнерадостно и декоративно, стремится к украшениям и пестроте» (Лихачёв 1969а, 322).<sup>30</sup> Цитируя все эти замечания учёного, подчеркнём, что тех же позиций в данном вопросе придерживались и многие другие исследователи; например, А. Панченко, так же, как и Д. Лихачёв, отмечает, что русскому барокко свойственна «идеологическая умеренность», то есть отказ от темы «ужасов» – безобразия смерти и загробных мучений (Панченко 1973, 202).

Тем не менее, при внимательном прочтении и анализе ряда произведений русской литературы XVII века убеждаемся в том, что барокко в них именно «сверхчеловечно», в западноевропейском значении этой черты стиля. Это касается и произведений протопопа Аввакума, ведь в них автор порою действительно «переламинает» человеческую природу и насыщает свой стиль не виданными до этого в русской литературе контрастами (правда, с барочной установкой на отрицание, условно говоря, взаимоборства между ними, на стирание остроты этих контрастов). И тема «ужасов» – именно в их барочном понимании и далеко не однозначном толковании (а не в том древнерусском представлении о них, с которым встречаемся в Хронографе и житиях святых) – у него тоже фигурирует, и не раз. Причём установка на

отметить, в этой связи, что литература барокко была представлена в России среди самых различных слоёв общества, по-разному отражаясь в их творчестве.

<sup>30</sup> С той же, по сути, мыслью встречаемся и в другой работе: Лихачёв 1973б, 366-378.

смягчение этих «ужасов» у Аввакума отнюдь не противоречит западному барокко.

Что же касается вопроса о барочном «пессимизме», то он в отношении как западного, так и русского барокко складывается намного сложнее, чем это представляется в некоторых научных работах; кстати, в ряде этих работ подчёркивается «небарочное содержание» творчества не только Аввакума, но и Симеона Полоцкого, в связи с тем, что ему, так же, как и «неистовому протопопу», не свойственны «пессимизм» и «упадничество». <sup>31</sup> Но подобное однозначное определение авторской «пессимистичности» либо «оптимистичности» не подходит в целом к барочному литератору, ибо в нём не учитывается многообразие и, главное, многозначность элементов барокко.

Смешение пессимистических <sup>32</sup> и иронических элементов стиля, барочные «ужасы» и барочный юмор – всё это тесно переплетается и в ряде западноевропейских произведений, и у Аввакума. Например, у яркого представителя немецкого барокко А. Грифиуса неоднократно встречаемся с типичным для этого стиля мотивом *Verschlimmbesserung* – «ухудшения при улучшении». <sup>33</sup> Его типичность для барокко проявляется в том, что перед нами предстаёт здесь главенствующая в стилистическом плане барочная фигура мышления – оксюморон. Этот троп обнаруживает сходство несходного, слияние расколотого. О его значении в культуре барокко R. Lachmann писала: „Das barocke Konzept des Menschen, das den Körper–Seele–Dualismus scharf hervortreibt, läßt auch diesen als Oxymoron erscheinen“ . <sup>34</sup>

Названный мотив в значительной мере сближается в его художественном осмыслении с мотивом, который не раз встречается у Аввакума и является как бы зеркальным отражением первого. Его можно условно назвать «улучшением при ухудшении». Так, в письме Семёну Крашенинникову Аввакум с горькой усмешкой «сравнивал» свою яму (то есть земляную тюрьму, в которой он сидел) с царскими палатами:

Покой большой у меня и у старца [Епифания] милостию Божию, где пьем и ядим, тут, прости Бога ради, и лайно испражняем, да складше на лопату, да и в окошко <...> Мне видится, и у царя <...> нет такова покоя. (*Житие* 1960, 223-224)

А в своём последнем послании царю писатель называет репрессии против староверов на Мезени «гостинцами», то есть отрицательное явление обо-

<sup>31</sup> См., например: *Очерки* 1979, 129 и след.

<sup>32</sup> Причём пессимизм и у Аввакума, и в западном барокко нередко весьма относителен: это скорее художественная установка, нежели природное качество человеческого характера.

<sup>33</sup> См.: Gryphius 1983, 1987; см. также: Spahr 1981, 117 ff.; Emrich 1981, и другие работы по немецкому барокко.

<sup>34</sup> Lachmann, R. Bemerkungen zur Poetik des Oxymorons. – Цит. по: Смирнов 1991, 157.

значает словом, имеющим в русском языке лишь положительное значение. (Этими «гостинцами» в аввакумовском тексте были повешение единомышленников Аввакума юродивого Фёдора и Луки Лаврентьевича, а также посажение в земляную тюрьму на Мезени жены и сыновей протопопа.)<sup>35</sup>

В таком авторском определении содержится скрытый оксюморон, ибо изначальный (положительный) смысл слова «гостинец» явно противоречит вложенному в него в данном контексте содержанию.<sup>36</sup> Также здесь для нас очевидно использование Аввакумом распространённого в барочной литературе (и в центрально- и западноевропейской, и в русской) художественного приёма: выворачивания наизнанку какой-либо общепринятой истины. С этим приёмом встречаемся в России в XVII веке и у Симеона Полоцкого (например, резко выступая против «мужичьего ума», он выворачивает наизнанку известное изречение «глас народа – глас Божий»<sup>37</sup>), и в смеховой литературе (яркий пример тому – «Служба кабаку» как вывернутая наизнанку церковная служба), и в ряде других барочных произведений.

Наконец, весьма характерны для аввакумовского барочного слияния трагедийности и комичности такие его фразы в «Житии» (в рассказах об ужасах своей жизни), как: «И смех и горе! – как-то омрачил дьявол!» (Робинсон 1963, 168), «Аз же на него [исцелённого Фёдора – Ю.Т.] глядя, поплакал и возрадовался о величии Божии» (Робинсон 1963, 175), «И плачу, и радуюся, благодаря Бога» (Робинсон 1963, 162), «Грустно гораздо, да душе добро» (Робинсон 1963, 150) и прочие. Они, вместе с тем, чётко показывают нам внутреннюю противоречивость писателя, которая внешне выражалась в одновременном проявлении противоположных эмоций, бесстрашном раскрытии перед читателем охватывающих Аввакума противоречивых настроений.

На наш взгляд, здесь имеет место именно «отрицание дизъюнктивности», характерное для барокко. Напомним, в этой связи, что и во многих других произведениях русского барокко трагическое и комическое начала стоят рядом, находясь в теснейшей взаимосвязи друг с другом. Например, для русской драматургии XVII века – для пьес первого русского театра, созданного при царе Алексее Михайловиче, – были характерны резкие переходы от счастья к несчастью. Они призваны были показать неустойчивость счастья, быструю изменчивость жизни. Причём рядом с трагическими сценами (сцены сражений, отрубление головы Олферна Иудифью в пьесе «Иудифь» и так далее) мы видим и комические (скажем, в той же пьесе «Иудифь» фигурируют такие комические персонажи, как воин Сусаким и служанка Юдифи Абра). Эти комические сцены нередко как бы пар-

<sup>35</sup> См. об этом подробнее: Клибанов 1996, 195.

<sup>36</sup> Проявлением той же тенденции можно назвать и то, что Аввакум своих мучителей называет «бедными», «горюнами».

<sup>37</sup> См. об этом подробнее: Майков 1889, 119.

дируют трагические, стирая смысловое противоречие между ними (к примеру, одновременно с кульминационной для пьесы сценой отрубления головы Олферна происходит шуточная казнь Сусакима лисьим хвостом).<sup>38</sup>

Такая близость трагического и комического присутствует и в других пьесах, поставленных в России в то время.<sup>39</sup> Конечно же, эта особенность была свойственна и западноевропейскому театру барокко; так, «шутовские персоны» действовали рядом с царями и полководцами в пьесах так называемых «английских комедиантов», широко распространённых в Германии и оказавших, благодаря немецко-русскому культурному диалогу, заметное воздействие на формирование черт первого театра в России (ведь, как известно, первые русские пьесы были написаны и поставлены немцами из московской Немецкой слободы; их создание явилось ярким примером непосредственного влияния немецкой барочной культуры на русскую). Кстати, некоторые учёные обращали внимание не только на общность тематики русских драматических произведений и немецких барочных драм – например, на темы переменчивости и непостоянства в земной жизни (*mutatio rerum* и *inconstantia*) в обоих ареалах, – но и на общую для тех и других тенденцию к смягчению «ужасного» (о которой уже упоминалось ранее).<sup>40</sup> В Германии эта тенденция проявляется, прежде всего, в произведениях таких авторов, как Х. Хоффманн фон Хоффманнсвальдау, А. Грифиус и Д.К. фон Лознштайн.

Учитывая сказанное, можно утверждать, что и стремление Аввакума всячески смягчать изображение ужасов своей жизни, склонность находить своеобразную радость в перенесении мук – это также одно из своеобразных проявлений вышеназванной, барочной по своему характеру, тенденции. У Аввакума она проявляется нередко вместе с вышеназванным (особенно характерным для немецкого барокко) мотивом *Verschlimmbesserung*, – правда, в его зеркальном отражении. В статье Л. Софроновой читаем: «Писателей и поэтов [XVII века] привлекала таящаяся в каждой вещи возможность перестать быть собой, испытать превращение, потерять своё значение и обрести иное, зачастую противоположное» (Софронова 1974, 73). И хоть

<sup>38</sup> См. эту и другие русские пьесы XVII века в кн.: *Ранняя русская драматургия* 1972.

<sup>39</sup> Вспомним, что эта близость весьма отчётливо проявилась и в русских барочных драмах первой половины XVIII века. На неё прямо указывает уже само авторское определение жанра пьесы «Владимир» Феофана Прокоповича, – «трагедокомедия» (см.: *Ранняя русская драматургия* 1974). В восточнославянских пьесах такое определение жанра в то время иногда встречалось (к примеру, «трагедокомедией» называлась пьеса Варлаама Лацевского (см.: *Летописи* 1859, 5-16)), хотя до этого русские и украинские драмы, в жанровом отношении будучи именно трагикомедиями, обычно назывались «комидиями» (хотя собственно комическое начало в них по своей значимости уступало место религиозной правоучительности), ибо понятие «комидия» обозначало тогда не именно комическую пьесу, а вообще театральное представление.

<sup>40</sup> См., например: Дёмин 1977, 178 и след. На этот факт (со ссылкой на работу А. Дёмина) указывает и R. Lauer 1983, 46.

автор статьи основывается на польском материале, к русскому барокко этот вывод подходит в не меньшей степени. Причём Аввакум здесь – отнюдь не исключение. Отсюда – и его стремление сопоставить свою яму с царскими палатами, а гонения на староверов сравнить с гостинцами, и насыщенность «Жития» описаниями видений и чудес, и то, что у Аввакума трагическое и комическое стоят рядом, тесно переплетаясь в одном контексте, и то, что во сне, как пишет автор, ему «Сын Божий покорил за темничное сидение и небо и землю...», в отличие от царя Алексея Михайловича, который владеет «на свободе одною Русскою землею...» (*Памятники литературы* 1988, 534) (то есть, что Аввакум, сидя в темнице, представляет себя властителем земли и неба), и многое другое.

Теперь коснёмся вопроса о «человечности» или «сверхчеловечности» аввакумовского барокко (то есть как раз того вопроса, который поднимал в ряде своих работ Д. Лихачёв, противопоставляя «человечный» стиль Аввакума «сверхчеловечному» стилю западного барокко<sup>41</sup>). Многие части произведений протопопа отчётливо показывают, что он склонялся именно к барочной тенденции «сверхчеловечности». Одним из наиболее выразительных примеров этого может вновь служить (как и в случае с вышеприведённым замечанием Л. Софроновой) описание Аввакумом видения того, как Бог «вместил» в него небо и землю. Для наглядности приведём этот отрывок:

...разпространился язык мой и бысть велик зело, потом зубы быша велики, а се и руки быша и ноги велики, потом и весь широк и пространен под небесем по всей земли распространился, а потом Богъ вместил в меня небо, и землю, и всю тварь... (*Памятники литературы* 1988, 534; *Житие* 1960, 200)

В этом отрывке вновь перед нами – скрытый оксюморон: ведь автор ощущает себя владыкой всего в мире, будучи при этом узником, лишённым всего. Нечто подобное можно встретить, кстати, и у Рабле, и у сюрреалистов. Следует также заметить, что здесь у Аввакума проявляется та же особая разновидность тенденции «сверхчеловечности», что и в ряде произведений его завязанного врага – Симеона Полоцкого, а именно: стремление вознести поэта либо писателя, в отличие от ритора или историка, почти до уровня самого Бога (позже мы коснёмся вопроса о чрезвычайной близости стиля размышлений у обоих этих барочных авторов).

Важно подчеркнуть, в этой связи, что на выразившиеся в этой тенденции эстетические взгляды Симеона могли оказать, как считает А. Панченко (и с этим его мнением мы полностью согласны), лекции по поэтике, которые

<sup>41</sup> См. вышеуказанные по этому поводу работы.

поэт прослушал в Вильне (Вильнюсе) и Полоцке (Панченко 1973, 173). Эти лекции читал польский профессор Мацей Казимеж Сарбевский, строивший свой курс на материалах античных и ренессансных поэтов, а также основываясь на современных ему западноевропейских, большей частью немецких, воззрениях на поэтическое искусство. Сарбевский писал:

Только поэт, подобно Богу, своим словом или повествованием о чём-то как существующем делает так... что это нечто как бы возникает заново... Это нечто он извлекает из состояния потенции и переводит в актуальное состояние.<sup>42</sup>

Воспринявший эту идею Симеон Полоцкий с гордостью считал себя поэтом, а не оратором, и в предисловиях ко многим своим книгам разъяснял значение поэзии, «эстетическую концепцию стиха» (по выражению С. Матхаузеровой (Матхаузерова 1976, 100)).

Весьма интересно, что подобное возвышение творческой личности почти до уровня Бога было особенно характерно для немецкой барочной культуры. С таким подходом встречаемся и в философии Г.В. фон Лейбница, и в мистической теософии и поэзии Я. Бёме, и в поэзии М. Опитца. Лейбницу было свойственно патетическое отношение к человеческому разуму, восторг перед ним. При этом человеческому уму, его логическим и творческим способностям приписывалось неслыханное, почти божественное могущество.<sup>43</sup> В учении Я. Бёме этот возвышенный до божественного уровня разум – разум «божественного человека» – бунтует против несправедливости на земле и на небе; в его сердце кипят титанические страсти (вспомним, что разум Аввакума и вся его страстная, противоречивая натура тоже неистово бунтовали против несправедливости, и все его произведения можно назвать «криками мятущейся о вере души») (Бычков 1992, 465).<sup>44</sup> А в качестве примера выражения вышеназванной тенденции в поэзии Опитца можно привести переложённые им на немецкий язык строки из *Fasti* Овидия, в которых воспеваётся поэтическое искусство как данное непосредственно от Бога; причём, по Опитцу, как и по Овидию, Бог оказывается

<sup>42</sup> Цит. по: Панченко 1973, 173.

<sup>43</sup> Кстати, уже в первой половине XVIII века в русских учебных заведениях ведущее место среди философских систем заняла именно система Лейбница, считавшаяся наиболее удобной для философского обоснования религиозных истин. При этом воспринимался также отражённый в ней барочный подход к индивидуальности.

<sup>44</sup> Здесь же указывается, что протопоп Аввакум не проповедует, а «кричит» и «грызётся» за истину. Всё его творчество, по определению В. Быčkova, – это «экстатический, надрывный вопль сердца» (Бычков 1992, 465). Такая особенность была вообще характерна для европейской культуры эпохи. Нечто подобное встречается, например, в испанской живописи XVI-XVII веков (на полотнах на религиозные темы Эль Греко, Рибера, Сурбарана, Мурильо и некоторых других живописцев того времени).

внутри самого поэта – как вдохновляющая и направляющая его огромная духовная сила:

Es ist ein Geist in uns, und was von uns geschrieben,  
gedacht wird und gesagt, das wird durch ihn getrieben. (Opitz 1962, 49)<sup>45</sup>

Эта тенденция возвышения творческой личности, особенно личности поэта, писателя, почти до божественного уровня, выразившаяся как в западной барочной культуре, так и произведениях Симеона Полоцкого,<sup>46</sup> оказалась очень близкой к подходу Аввакума к проблеме писательского творчества. Правда, с одной стороны, он всячески уничижает себя, подчёркивая свою греховность и незначительность, как это и было положено согласно древнерусскому литературному этикету;<sup>47</sup> хотя Аввакум даже здесь выступает не как средневековый писатель, следующий старым литературным приёмам, а как барочный автор: самоуничижительные бичевания у него доводятся до крайности, резко усиливается, по сравнению с литературой предшествующей эпохи, динамизм, внутреннее напряжение, ощущается тяга к особой изощрённости формы изображения своей ничтожности, традиционное самоуничижение сменяется потоком словесных узоров, порою достигающих своего логического предела. Так, например, он называет себя ничтожнейшим и пакостнейшим из грешников, глупым и ничего не знающим «человеченком», который ни к чему не годен, и так далее, неоднократно подчёркивает свою необразованность, неучённость,<sup>48</sup> а также подчёркивает:

Слабоумием объят и лицемерием и лжею покрыт есмь, братоненавидением и самолюбием одеян, во осуждении всех человек погибаю...  
(Житие 1960, 113), –

и многое другое. Но с другой стороны (и именно здесь, по-видимому, выражено истинное отношение Аввакума к самому себе), он осознаёт свою избранность, гордится тем, что является мучеником за веру, учителем и даже почти пророком. Аввакум оценивает свою писательскую миссию чрезвычайно высоко и уподобляет себя апостолу Павлу:

<sup>45</sup> Цит. по: Lauer 1983, 50. Под словом «Geist» в этом отрывке, очевидно, имеется в виду не просто дух, а именно Святой Дух как одна из ипостасей Бога.

<sup>46</sup> В этой связи можно сказать, что Симеон Полоцкий явился в какой-то степени продолжателем той поэтической традиции, которая была заложена Опитцом, Грифиусом и некоторыми другими немецкими поэтами. О специфике данной традиции см., например: Borgstedt 2002, и некоторые другие работы.

<sup>47</sup> Термин «литературный этикет», принадлежащий Д. Лихачёву и относящийся к древнерусской литературе, широко используется в работах многих учёных.

<sup>48</sup> См., например: Житие 1960, 123, 225, 230 и др.

Но аще и не учен словом, но не разумом; 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. (Житие 1960, 110)

Как справедливо замечал А. Клибанов, до протопопа Аввакума осознание своей личной писательской значимости у русских книжников так высоко никогда не поднималось (Клибанов 1994, 41). Интересно также, в этой связи, что Аввакум в своём «Житии» часто, говоря о Христе, подчёркивает: «Христос мой», словно беря Бога под свою защиту (и в этом, пожалуй, тоже проявляется его писательская позиция, близкая к взглядам Симеона Полоцкого).

Вообще, в барокко всякая идея является симбиозом противоположностей. Например, в анонимном русском барочном стихотворении «О смерти» существуют два противоположных девиза: *Memento mori* («помни о смерти») и *Carpe diem* («лови мгновение»).<sup>49</sup> Подобный симбиоз противоположностей как в западной, так и в русской барочной литературе встречается в очень многих произведениях. При этом замечательно, что в них проявляется также очевидная установка на приглушение оппозиций, сглаживание остроты контраста между противоположностями.

Обратим внимание на то, что данная особенность отчётливо выражена и у протопопа Аввакума, и у русских поэтов-«западников» в удивительно похожем стиле их размышлений. Так, например, и Аввакум, и Сильвестр Медведев применяли, как отмечал А. Панченко, при использовании сходных стилистических средств оппозицию двух символов: «свет» и «тьма» (Панченко 1984, 38).<sup>50</sup> Для Аввакума понятие «свет» объединяет в себе свет видимый и свет духовный (то есть земное и небесное начала). «Светлая Русь», по Аввакуму, помрачилась, и символами этого помрачения оказались два солнечных затмения (причём второе из них случилось в 1666 году, то есть именно в тот год, когда проходил церковный собор, осудивший сторонников «древлего благочестия»<sup>51</sup>). Контраст света и тьмы здесь как бы приглушается тем, что Русь одновременно и остаётся «светлой» – несущей

<sup>49</sup> См. это стихотворение в книге: *Памятники литературы* 1989.

<sup>50</sup> Подчёркнём, что оппозиция именно этих символов была особенно популярна в европейской барочной культуре, так как давала возможность для очень широкой гаммы различных осмыслений. В книге Яна Амоса Коменского «Свет во тьме» („*Lux in tenebris*“, 1657) она, как видим, была даже вынесена в заглавие этого сочинения. А в философии Григория Сковороды оппозиция этих символов, наряду с двумя другими оппозициями («вечность в бренности» и «правда посредством лжи») являлась прямым отображением одного из «трёх миров» в посостороннем мире – «мира» символического (см. об этом: Tschizewskij 1974).

<sup>51</sup> Три шестёрки («число дьявола») в числе «1666» как для Аввакума, так и для других старообрядцев имели символическое значение: для них эти цифры служили косвенным подтверждением того, что все нововведения в русской церкви – это дело антихристово.

щей духовный свет в видимый мир, – и становится «помрачённой» из-за никоновской реформы и всех новшеств в культуре.<sup>52</sup>

А вот пример совсем иного осмысления Аввакумом противоположных символов «света» и «тьмы»: в виде контраста образов «Христа-света» и человека, пребывающего из-за своего несовершенства в тени, во тьме:

А все то у Христа тово, света, наделано для человек, чтобы упокояся, хвалу Богу воздавал. А человек, суете которой уподобится, дние его, яко сень [то есть тень – Ю.Т.] преходят... (*Памятники литературы* 1989, 375)

Далее в этом отрывке острота контраста также заметно сглаживается:

И не вемь, камо отходить: или во светъ ли, или во тму. День судный коеждо явит. (*Памятники литературы* 1989, 375)

У Сильвестра Медведева и других русских барочных поэтов оппозиция символов «света» и «тьмы» нередко осмысливается подобным образом.<sup>53</sup>

Симбиозом противоположностей оказывается у Аввакума и контраст понятий «гора» и «бездна», традиционных для средневековой христианской книжности. Но, в отличие от писателей предшествующих эпох, изображавших гору как символ Божества, а бездну – как противоположный ей символ ада и антихриста,<sup>54</sup> Аввакум, разъясняя 8-й стих 41-го псалма «Бездна бездну призывает во гласе хлябий твоих», пишет:

Бездна – Христос, Сын Божий, бездну – Отца своего: понеже Христос всегда моляшеса на горах святых, уединяся от человек... (*Материалы* 1887, 169)

Таким образом, слово «бездна», понимаемое здесь как «бесконечность», «неисчерпаемость», уже перестаёт остро контрастировать со словом

<sup>52</sup> Интересно, что в жизнеописании инока Епифания – соратника Аввакума, сидевшего вместе с ним в одной земляной тюрьме, – символика «божественного света» также занимает очень значительное место. Она, как и у Аввакума, становится у Епифания по-барочному зримой, наглядной, в связи с тем, что здесь этот свет можно видеть и обычными глазами, и «сердечными очима», а подробности его появления в темнице у Епифания изображаются с максимальной конкретностью и выразительностью. Более того, у Епифания «божественный свет» может «огустевать», то есть материализовываться, принимая при этом зримый иконный лик «Спаса нерукотворного» и наделяясь способностью говорить, как человек (см.: Барсков 1912, 255). Таким образом, грань между материальным и духовным здесь явно затушевывается (что вполне согласуется с барочным принципом «отрицания дисъюнктивности»).

<sup>53</sup> См. об этом: *Русская силлабическая поэзия* 1970.

<sup>54</sup> К примеру, Ермолай-Вразм писал, что в бездне обитает сатана, который из-за своей гордости «бысть свержен с небес в бездну и вместо архангела дьявол наречён» (цит. по: Клибанов 1960, 201).

«гора»: оба понятия у Аввакума становятся символами Бога, неразрывно связанными друг с другом, но, вместе с тем, и противоположными по своей природе.<sup>55</sup> Это новое, далеко выходящее за границы средневекового, значение традиционных для древней книжности понятий – именно барочное, ибо в нём отражено фундаментальное для барокко отрицание дизъюнктивного мышления (иначе говоря, *coincidentia oppositorum*).<sup>56</sup>

Примечательно, что для Сильвестра Медведева и некоторых других поэтов-«западников» (иначе – «латинствующих») оппозиция символов «свет» и «тьма» была чрезвычайно важна также с целью показать, что Русь – земля без «света наук», где люди «шествуют во тьме» (*Русская силлабическая поэзия* 1970, 195). Символы «гора» и «бездна» тоже часто употреблялись в барочных произведениях «западников»: например, в «Слове на Преображение» Кариона Истомина и в «Вечере душевной» Симеона Полоцкого. У Симеона «земная гора» – это «символ горы духовной» (Бычков 1992, 526), земное и небесное у него перестают противоречить одно другому, как, кстати, и у Николая Спафария, молдавского учёного XVII века, работавшего в Москве, в переводных и компилятивных сочинениях которого была очень ярко представлена символично-аллегорическая тематика. С тем же явлением встречаемся и у протопопа Аввакума. Материальное и духовное в его творчестве не находятся в оппозиции друг другу, противоположность между ними, как и между внешним и внутренним, игнорируется.

По Аввакуму душа представляет собой «телесовидное» образование, она «плотна», то есть материальна. Но это, как подчёркивал А. Клибанов, не грубая, а уточнённая разновидность материи (Клибанов 1996, 195). Главная мысль Аввакума в отношении человеческой души заключается в том, что её суть – в особой материальности, обладающей действенными силами. Стирание же остроты оппозиции внешнего и внутреннего у протопопа проявляется, например, в том, что многие внешние признаки он напрямую связывает с внутренними качествами. Так, размышляя о символике «пёстрых» одежд Богородицы в стихе 44-го псалма «Предста царица одесную тебе, в ризах позлащенных одеяна и преиспращена», Аввакум пишет, что эти многоцветные «ризмы» Богоматери означают множество добродетелей, которыми она украшена (*Материалы* 1887, 25-26). Такое утверждение явно противоречит устоявшемуся мнению о протопопе Аввакуме как о строгом ригористе старой веры, категорическом противнике мирской «пе-

<sup>55</sup> Вспомним, что фактически то же – характерное для барочной культуры – значение вкладывал в слово «бездна» и М. Ломоносов, когда писал в одном из своих стихотворений: «Открылась бездна звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна» (Ломоносов 1986, 205).

<sup>56</sup> Эту характерную особенность барокко, как уже говорилось выше, подчёркивал И. Смирнов в указанном сочинении.

строты», и свидетельствует о восприятии им новых – барочных – тенденций отечественной культуры.

Интересно, что западноевропейская (и, в первую очередь, немецкая) философия той эпохи также игнорировала противоположность внешнего и внутреннего, что отметил французский исследователь G. Deleuze (Deleuze 1988, 39). При этом он сводит монадологию Лейбница (в которой, как видно из самой сути понятия «монада», явно приглушается и оппозиция материального и духовного)<sup>57</sup> к «овнутриванию» мировидения, то есть к отрицанию противоречия между внешним и внутренним в пользу внутреннего.

Игнорирование противоположности материального и духовного, внешнего и внутреннего можно видеть и в немецкой теософии, поэзии и прозе эпохи барокко. Так, у Бёме читаем:

In der Ewigkeit ist [die] Geburt geistlich, aber in der Zeit ist sie...  
materialisch <...> Also lebete der Mensch mit seinem äußern Leibe nur  
blos alleine der Zeit <...> ...das Innere hält das Außere vor sich als einen  
Spiegel. (Böhme 1957, 181)

(Обратим внимание на применение в данном высказывании чрезвычайно распространённой в барочной литературе эмблемы зеркала, о косвенном использовании которой Аввакумом будет сказано ниже.) У Грифиуса встречаемся с почти такой же концепцией игнорирования противоположностей, и опять же с использованием эмблемы зеркала (чаще всего в данном аспекте она фигурирует в значении «зеркала добродетели» (*Spiegel der Tugend*)) (Spahr 1981, 223).

Подобная концепция – стирание остроты барочных контрастов – оказывается близкой и такому немецкому поэту конца XVII века, как Квириин Кульманн, жизнь которого печально закончилась в России.<sup>58</sup> Кульманн писал:

Der Geist wird voller Stärk in seiner Feuermacht;  
die Seele leuchtet sanft aus ihrer Lichtesstil.

<sup>57</sup> Как известно, монады, согласно учению Лейбница, – это «простые имматериальные субстанции, одарённые стремлением и способностью представления» (Брокгауз, Ефрон 2002, 331). Высшей монадой является Бог. А человеческое тело – это «совокупность низших монад, объединённых одной господствующей монадой – душой» (Брокгауз, Ефрон 2002, 332).

<sup>58</sup> Кульманн в 1689 году приехал в Москву и объявил себя предтечей Святого духа и сыном Сына Бога. Мистическая проповедь этого поэта закончилась тем, что его самого и его последователя К. Нордерманна судили как «еретиков» и сожгли. Об этом можно прочесть в посвящённых жизни и творчеству Кульманна работах ряда исследователей: Н. Тихонравова (Тихонравов 1894, 303-375), Д. Чижевского (Čiževskij 1956, 231-268), W. Dietze (Dietze 1963), L. Forster'a (Forster 1978, 317-323), а также в статьях R. Lauer'a (Lauer 1983, 43) и некоторых других учёных.

Sie machen beide sich nach ihrer Art den Leib. (*Deutsche Barocklyrik* 1962, 186)

Как видно из вышесказанного, аввакумовская тенденция приглушения оппозиции материального и духовного имеет много общего с западной (в частности, с немецкой) барочной литературой.

На сложный, экспрессивный характер Аввакума уже давно обращали пристальное внимание учёные. Но неразрешимая этическая противоречивость, которой пронизано всё его творчество, толковалось ими по-разному. Однако нетрудно заметить, что резкие переходы протопопа от гневного обличения и жестокости к нежности и сочувствию не только показывают нам его как яркую и глубоко противоречивую индивидуальность, но и в какой-то степени способствуют формированию в художественном тексте Аввакума барочного контраста противоположностей, при одновременном сглаживании их остроты. Как справедливо указывал В. Бычков, во «внутреннем противоречии – важнейшая закономерность эстетического сознания эпохи барокко» (Бычков 1992, 554). Это сознание проявилось у Аввакума в полной мере. В этой связи, необходимо обратить внимание на ряд других (помимо уже названных) барочных черт в его сочинениях, а именно на те черты, которые прямо указывают на характерную для Аввакума тенденцию приглушения оппозиций, слияния воедино противоречивых, контрастирующих моментов.

М. Киселёва совершенно справедливо замечала, что «стояние [староверов] за направленное книжное слово не могло не внести новизны в [их] тексты» (Киселёва 2000, 185). Поэтому в них со всей очевидностью проявилось слияние старого и нового. Это – «соединение старых и новых жанров (например, житие является одновременно автобиографией), высокого стиля и низкой ругани, личных видений и слёзных просьб с пророчествами и обличениями, богословских рассуждений и вполне языческих примет и предсказаний, заботы об укреплении Московского царства и объявления о конце времени пришествия антихриста, любви к ближнему и призывов к самосожжению» (Киселёва 2000, 185). Слияние старого и нового проявилось у старообрядцев и в ряде других случаев (о которых будет сказано ниже).

В процессе активной борьбы, которую вели старообрядцы со своими идейными противниками, выявилось кардинальное противоречие между старыми традициями, активно защищаемыми староверами, и их собственным новаторством. Этому факту находим объяснение в переходном характере культурной эпохи. Но не только в нём. Заметим, что среди писателей-староверов того времени новаторство было присущим в наиболее значительной мере именно Аввакуму. У инока Епифания и у Лазаря оно также проявляется, но в меньшей степени. И уж совсем мало выражены

новаторские черты у дьякона Фёдора, обвинявшего Аввакума в «ереси», и у Никиты Добрынина, полемизировавшего с Симеоном Полоцким. Дьякон Фёдор как наиболее ревностный защитник «древлей» веры не мог смириться со смелыми, неожиданными толкованиями Аввакумом тех или иных мест в Библии либо определённых христианских догматов. Примером может служить догмат Троицы. Стремясь к яркой визуальной образности, приближающейся к барочной эмблематике, а также тяготея к предельной конкретности, осязательности и овеществлению духовных феноменов, Аввакум видит в традиционном изображении на иконах трёх ангелов, равных друг другу во всём, точную аналогию христианского триединого Божества. Протопоп при этом считает, что признаком неслитности всех трёх ипостасей Троицы является их существование как отдельных лиц, а признаком нераздельности – равенство их обликов:

Видали вы, братья, на иконах пишется, – под дубом за столом три ангела сидят в равенстве святых образов, еже есть всем трем един образ по равенству яков первый, таков и второй и третий, неслитна лица святей Троице, но в тождестве зрака сый. (*Материалы* 1887, 345)

Для дьякона Фёдора (равно как и для всех тех, кто строго придерживается церковного толкования этого догмата) такой взгляд однозначно является «еретическим», а значит, категорически неприемлемым. Но для Аввакума наглядное изображение оказалось предпочтительней богословской абстракции.

На данном примере можно говорить о проявлении «самомышления», «еретической» позиции Аввакума по ряду религиозных вопросов, о явном порою расхождении его взгляда с ортодоксальным христианством (о чём подробно писал А. Клибанов (Клибанов 1973, 79-80)). Но для нас здесь важнее другое обстоятельство. Фёдор, в отличие от Аввакума, в своём сознании отгородился от всех тех интенсивных процессов, которые происходили в культуре переходного периода, затронув практически все её области. Этому писателю в значительно меньшей степени, чем Аввакуму, было присуще предельно конкретное, осязательное понимание Троицы, рая, ада, деятельности Бога и духовных сил (связанное напрямую со спецификой барочной эмблематики, при которой «слово и изображение вступают в сложное взаимодействие» (Морозов 1974, 184)). Аввакум же невольно воспринял (а может, в некоторых случаях и сознательно) все основные элементы новой, барочной культуры, получившей широчайшее распространение на русской почве, и в полной мере проявил их в своём творчестве. Своим творческим духом он (в отличие от Фёдора) был обращён к Новому времени, хотя и отстаивал «старину».

Обратимся вновь к рассмотрению символа «света» в творчестве Аввакума. Этот символ используется почти во всех произведениях писателя, дробясь – как это было свойственно произведениям барочной эпохи – на различные символично-аллегорические образы. Однако это вовсе не означает окрашенности аввакумовских сочинений в целом в светлые, оптимистические тона. «Свет» у него – это по-новому, в духе барочного времени, осмысленный символ, который традиционно использовался в древнерусской словесности. Но, в отличие от литературы более раннего времени, в которой этот символ был цельным в смысловом отношении и, как правило, имел религиозно-дидактическое предназначение – как символ, непосредственно связанный с Божеством, – у Аввакума «свет» выступает во многих значениях. Это не только традиционный «божественный свет», православную теорию которого, с многочисленными ссылками на Дионисия Ареопажита, Аввакум подробно изложил во введении к своему «Житию». Данный символ постоянно упоминается также и в панегирическом послании к Ф.П. Морозовой и Е.П. Урусовой («О светила великия...», «О две зари, освещающая весь мир...» (*Житие* 1960, 216)), и в обращении к царю Алексею Михайловичу весной 1664 года («Свое ли смертоносное житие возведу тебе, свету, или о церковномъ раздоре реку тебе, свету?» (*Памятники литературы* 1988, 523)), и в различных иных модификациях его осмысления. При этом Аввакум нередко стремится к оксюмору, к слиянию противоположных элементов (что, как уже было сказано, является характерным признаком барочного стиля). Например, в Дионисиевых ангиномиях он стремится осмыслить антитезу как указание на более высокий уровень тезы:

Свет Бог; но и не свет: паче бо [света. Живот Бог; но и не живот: паче бо] живота. (*Материалы* 1882, 315)

Кстати, в упомянутом выше обращении к царю, как и в других посланиях Аввакума, сознательно не различается значимость событий собственной жизни писателя и событий, происходящих в русской церкви, то есть происходит слияние личного и общественного начал. Такое приглушение контраста между «я» и «не я» вело за собой многие новаторские шаги; например, именно оно и привело к слиянию ранее несовместимых жанров: жития с автобиографией. Следует также заметить, что у Аввакума наблюдается столь глубокое чувство личной причастности к происходящим событиям, какое до него в древней русской литературе не встречалось. В связи с этим, в своём послании к царю он так часто (что было совершенно непривычно для русского книжника) употребляет первое лицо («я»). Это, наряду с другими новаторскими приёмами, подчёркивает высокую степень проявления индивидуальности, личностного начала и творческой свободы

писателя. А ярко проявившаяся у Аввакума полная свобода в символических толкованиях, усмотрение им в одном символе ряда значений, иногда противоположных, – это вообще весьма характерное для барочной эпохи в России явление, при котором признаётся многозначность символа и происходит его дробление на различные символично-аллегорические образы и эмблемы.

Протопоп Аввакум сделал весьма значительный шаг по пути сближения жанра жития с жизнью. При создании своего «Жития» он, конечно, пользовался в определённой мере каноном житийного жанра: например, в начале этого произведения он, согласно данному канону, рассказывает о своих родителях и детстве, а также о первых полученных им свыше знамениях. Но, в то же время, как барочный писатель, он извлекает поучение из самого обычного и неприкрашенного жизненного материала. В отличие от предшествующих Аввакуму древнерусских авторов житий (за исключением, пожалуй, только по-своему новаторской «Повести об Улиянии Осорьинной»), он проявляет большой интерес к «земному», «плотскому» в человеке. Писателя интересует не земное как «вещь в себе», а именно динамичный и шокирующий контраст между «плотским» и «обожённым» человеком, а также между христианским идеалом и несовершенной личностью, которая к нему стремится. И при этом, что на первый взгляд кажется парадоксальным, Аввакум обрушивается в своём сочинении на новый, барочный стиль в живописи, противопоставляет себя барочным поэтам, подчёркивая, что «виршами философскими не обык речи красить» (*Житие* 1960, 210), ожесточённо спорит с Симеоном Полоцким – то есть ведёт себя как представитель явно антибарочного направления в культуре. Однако следует учесть ту внутреннюю противоречивость Аввакума, о которой уже говорилось выше, вспомнить, что, очень высоко осознавая свою писательскую значимость, он, тем не менее, изоощрялся в своём «Житии» в самоуничтожительных бичеваниях, а также многое другое, из чего можно сделать вывод о некоторой замаскированности барочного характера аввакумовского творчества – за пониманием его миссии духовного вождя старообрядцев и постоянно подчёркиваемым им (но на практике далеко не всегда подтверждающимся) следованием старой церковной и книжной традиции. С одинаковым энтузиазмом Аввакум писал, с одной стороны, о себе и о своей жизни, о перенесённых им побоях и лишениях, о рябой курочке, спасшей от голодной смерти его семейство в ссылке, и о смешной сцене барахтанья протопопицы в объятых с работником на льду, а с другой стороны, о явлении ангела, который, кстати, подаёт ему «щец», и о многом другом. Перед нами – уравнивание высокого и низкого, света и тени в рамках единого образа. Такое барочное уравнивание противоположностей бросает отблеск небес на грубую и бедную жизнь, делая её содержательной и значительной.

С подобными явлениями встречаемся и у проповедников эпохи барокко на Западе: например, в житиях святых в интерпретации польского иезуита П. Скарги или в дидактическом «Карманном оракуле» испанского иезуита Б. Грасиана. В них, как и в сочинениях Аввакума, поучение извлекается из наглядного жизненного материала, который может иногда даже противоречить евангельскому идеалу.

Уравнивание света и тени в рамках единого образа было весьма характерно и для немецкой барочной поэзии. Ярким примером может служить творчество Грифиуса. Так, в одном из его стихотворений читаем:

O wesentliches Liecht! O tewre Gnaden – Quell... <...>  
 O weisheit ohne mas! Dehr, was uns tunkel, hell,  
 o reiner Seelen gast! O tewre gnaden quell... (Gryphius 1983, 1987)<sup>59</sup>

Можно, в связи с названным явлением, вспомнить также полемику между Симеоном Полоцким и старовером Никитой Добрыниным по поводу возможности применения символа «тьма» по отношению к Богу.<sup>60</sup> Никита считал, что такое название Бога, встречающееся в одной из иконовских книг, есть «богохульная речь», которая исходит «от еретических плевел», ибо Бог есть именно «свет», а не «тьма». Симеон придерживался другой точки зрения; он писал:

Бог есть свет <...> Но свет есть неприступный и невидимый. <...>  
 ...мы... того непостижимаго света видети немогуще, аки во тме слепствуем, и яко в ноци ничего же совершенно познаваем телесныма очима, тако в его непостижимстве света совершенства его светлости постигнути не можем мысленными женицами... (Uspenskij, Živov 1983, 29)

Таким образом, можно сделать вывод, что для Никиты, как, видимо, и для большинства других носителей традиционной культуры Руси (в отличие от барочных авторов как носителей уже новой культуры), такая концепция, согласно которой слова могут в определённом контексте изменять своё значение и употребляться в ином, переносном значении, принципиально неприемлема. Однако, что весьма удивительно, творчество Аввакума, с присущей ему тенденцией контрастного изображения определённых символов (а такая тенденция была характерна именно для барочных произведений многих европейских стран), оказывается в этом отношении значительно ближе по своему характеру к творчеству Симеона Полоцкого, нежели к написанному Никитой Добрыниным.

<sup>59</sup> Цит. по: Sprahr 1981, 117.

<sup>60</sup> Подробный анализ этой полемики см. в статье: Uspenskij, Živov 1983, 25-56.

В тесной связи с двойственностью, внутренней противоречивостью Аввакума, с его импульсивной натурой, находятся многие (ещё не названные нами) факты, отражённые в его произведениях. Так, будучи духовным вождём староверов, неистовым борцом за старую церковную традицию, он, в то же время, был готов отказаться от духовничества, тяготился своим духовным чином и, вернувшись после сибирской ссылки, хотел стать не духовником, а справщиком – редактором в московской типографии. А. Панченко обращает внимание на то, что Аввакума «привлекала возможность стать справщиком больше, нежели духовничество» (Панченко 1984, 26) (сам протопоп писал насчёт возможности править книги на Печатном дворе так: «...мне то надобно лучше и духовничества» (*Житие* 1960, 92)), несмотря на то, что царь в то время, пытаясь склонить Аввакума на свою сторону, предлагал ему духовную службу. Это, как указывал А. Панченко, «прямым образом свидетельствует о том, что боголюбцы в практике своей сочетали консервативные и новаторские черты» (Панченко 1984, 26).

Ещё одним примером внутренней противоречивости Аввакума является то, что, с одной стороны, борясь за старую веру, за возвращение к старым традициям, он, с другой стороны, поддерживал идею самосожжения старообрядцев ради искупления всех грехов и очищения от земной скверны, – идею, которая фактически делает эту борьбу бессмысленной. Аввакум писал о самосжигателях:

Воистину блажени и треблажени творящии таковая! (*Житие* 1960, 260)

Стоит обратить внимание и на то, что у протопопа Аввакума, осуждавшего «внешнюю» поэтику и «вирши философские», в то же время встречается несколько несомненно стихотворных фрагментов: в его «Житии» и в записке «О той же второй казни Лазаря, Феодора и Елифания и о исцелениях казненных». В рукописях эти фрагменты были выделены и пунктуационными знаками.<sup>61</sup> Приведём некоторые примеры стихотворной речи в аввакумовском «Житии»:

У церкви за волосы дерут,  
и под бока толкают,  
и за чепь торгают,  
и в глаза плюют...  
На кол было посадил,  
да еще Бог сохранил...<sup>62</sup>

<sup>61</sup> См. в книге: *Памятники литературы* 1988.

<sup>62</sup> Цит. (с таким делением строк) по: Гусев 1960, 41.

Очевидно, что в кульминационных моментах повествования, для большей экспрессивности и с целью эмоционального воздействия на читателя, Аввакум вводит стихотворную речь.

Отметим также следующее: несмотря на то, что протопоп гневно обличал новый, барочный стиль в религиозной живописи, в специальной беседе об иконах с возмущением осуждал реалистически-натуралистические тенденции новой иконописи, усматривая в ней отход от традиционной средневековой духовности (Аввакум считал, что в новой живописи «все писано по плотскому умыслу» (*Житие* 1960, 135)), в творчестве писателя очевидны именно такие, реалистически-натуралистические, тенденции, что давно было отмечено учеными.<sup>63</sup> При этом важно, что эти тенденции со всей очевидностью проявляются как в воспоминаниях о действительно происходивших событиях, так и в рассказах о видениях, то есть в описаниях сверхъестественных явлений. Данные явления Аввакум из изначально отведённой им области сугубо духовного подвижничества, максимально удалённого от всего мирского и обьденного, «спускает» на грешную землю, ставя при этом их с присущим ему народным практицизмом себе на службу в духовной борьбе. Это – ещё один яркий пример барочного уравнивания высокого и низкого у Аввакума. (Кстати, и Симеон Полоцкий, и другие поэты-«латинствующие» также «спускали на землю» многие понятия и явления, изначально относящиеся к духовной, религиозной сфере.)<sup>64</sup>

Предельно конкретно и осязательно изображал Аввакум также и рай, и ад, и всю деятельность Бога и духовных сил. Скажем, писатель точно знает (в чисто народном духе), что ад находится в пяти верстах от Иерусалима, у обители Саввы Освященного, а Христос и Богоматерь находятся на горе Сион. У Аввакума Бог-Отец, как простой человек, советуется с сыном о сотворении человека, а потом спускается на землю и трудится там, словно простой скульптор, над этим сотворением (правда, при этом одна его рука – Сын, а другая – Дух Святой).<sup>65</sup>

Как видим, народное сознание Аввакума, выраженное в присутствии простым людям представлениях, проявляется у него здесь очень ярко. Как указывал В. Бычков, «крошечный мир» Аввакум «клянёт и бранит на языке этого мира, духовные ценности христианства защищает на языке мира «антиценностей» и тем самым неосознанно способствует сближению этих противоположных миров, возвышая один и снижая другой» (Бычков 1992, 471). Здесь перед нами – также уравнивание высокого и низкого, то есть явно барочная тенденция.

<sup>63</sup> См., например, вышеупомянутые работы Д. Лихачёва, который подчёркивал реалистические черты в «Житии» Аввакума.

<sup>64</sup> См. об этом: Сазонова 1985, 109-129.

<sup>65</sup> См. об этом: *Материалы* 1882, 323.

Стилевое новаторство Аввакума характеризуется, как отмечалось в предисловии к изданию его произведений, «единством разнообразных, на первый взгляд даже несовместимых средств художественной изобразительности» (Гусев 1960, 40). При этом подчеркнём, что характер аввакумовского символизма демонстрирует явно барочные качества: несмотря на стремление Аввакума сохранить в неприкосновенности средневековый символизм, он у него утрачивает традиционную абстрактную сухость и возвышенность и наполняется совершенно новой жизнью и энергией, которая вливается в него мощным фольклорным началом. Например, разъясняя смысл стиха из 103-го псалма «Горы высокия – еленем, камень – прибежище зайцем» Аввакум пишет, что «елени» [серны] – это пустышники, которые Христа ради уходят в леса и горные ущелья; камень – это церковь, а зайцы – это православные христиане (*Житие* 1960, 267-268). В других местах своих сочинений писатель также выявляет новаторский подход к интерпретации многих традиционных христианских символов: например, горлица – «сия птица образ носит хотящих наследовать спасение»; гора Сион – образ церкви – «упокояет нас от житейских волн» (*Житие* 1960, 268), и так далее. Важно отметить, что символы у Аввакума – многозначны, причём их различные значения нередко резко контрастируют между собой.

В литературном наследии писателя много раз встречаются образцы «украшенного» стиля, весьма близкого к стилю других барочных писателей. Например, в письме к Ф.П. Морозовой, Е.П. Урусовой и М.Г. Даниловой восхваление этих женщин по своему стилю выходит за рамки обычного для русского Средневековья панегирика; сначала происходя в традиционных выражениях, оно постепенно достигает риторического апогея, изобилует очень яркими красками, всевозможными метафорами: «злославия терние иссекла еси», «умножила семя веры одождением духа» и прочими (*Житие* 1960, 216). То же явление наблюдаем и в послании к Морозовой, в котором читаем:

Пред ними же лепота лица твоего сияла, яко древле во Израили святыя вдовы Июдифы... Молящотися на молитве Господу Богу, слезы от очей твоих яко бисерие драгое схождаху, из глубины сердца твоего... Персты же рук твоих тонкостны и действенны, ...очи же твои молниеносны... (*Материалы* 1882, 183)

На данном примере видно, что у Аввакума в значительной мере проявляется тяга к изощрённости формы и содержания, к «живописи словом», повышенный аллегоризм и многое другое, что характерно для барокко.

Даже по поводу смелого соединения Аввакумом в своих произведениях общерусского языка с церковнославянским, – соединения, о котором много

писали различные учёные,<sup>66</sup> – можно сказать, что и оно носило, по сути, барочный характер, так как, на наш взгляд, было своеобразным проявлением *coincidentia oppositorum* – в виде приглушения оппозиции земного (представленного здесь общерусским, то есть живым разговорным, языком) и небесного (в данном случае представленного церковнославянским языком, то есть одним из тех немногих языков – наряду с латынью, греческим и древнееврейским, – на которых разрешалось в Средние века нести людям Слово Божье).

Необходимо подчеркнуть, что яркая похвала Аввакума русскому языку входит, как справедливо заметил А. Панченко, «не только в систему религиозных ценностей, но и в систему ценностей ренессансных, гуманистических» (Панченко 1984, 45). Мысли Аввакума о народном языке очень близки к мыслям передовых людей Европы в XVI–XVII веках (например, к мыслям Жоашена Дю Белле о французском языке<sup>67</sup>), то есть могут рассматриваться в контексте общеевропейских процессов развития культуры.

Коснёмся вновь вопроса о специфике изображения «ужасов» в творчестве Аввакума. Утверждения о том, что они не являются чем-то новым в русской литературе<sup>68</sup> либо что Аввакум отказывается от темы «ужасов», то есть безобразия смерти и загробных мучений,<sup>69</sup> на наш взгляд, не находят достаточного подтверждения. Напротив, в текстах протопопа находим изображение – вполне в барочном духе – смерти и загробных мучений. А что касается его указаний на то, что ему не страшно, когда раскрывается верхняя доска на гробе или саван на мертвеце шевелится, устрашая его, то это – яркий пример вышеуказанной, типично барочной, установки (мол, страшно – но в то же время и не страшно: здесь вновь происходит раздвоение чувств автора).

Весьма интересен, в связи с данным вопросом, и отрывок из одного аввакумовского сочинения, в котором автор описывает, уже после смерти царя Алексея Михайловича, как этого царя «кушают черви» в аду («в жупеле том огненном»). Аввакум создал также устрашающую и отвратительную картину: царь, «от отчаяния стужаем», безуспешно умоляет Бога о пощаде за то, что жестоко, кровавым способом подавил соловецкое восстание. Потом царь умирает в страшных мучениях, а «изо рта и из носа и из ушей

<sup>66</sup> По поводу решительного и последовательного соединения двух языковых и стилистических стихий – церковно-книжной и простонародно-речевой, народнопоэтической, – у Аввакума писали как русские, так и западноевропейские учёные, подчёркивая при этом стиливое новаторство писателя, восходящее в конечном счёте к его своеобразному бунтарству. Например, R. Jagoditsch в предисловии к первому изданию сочинений Аввакума на немецком языке отметил: «При помощи такого соединения... Аввакум... создал... один из стилистических феноменов мировой литературы» (*Das Leben* 1930, 65–66).

<sup>67</sup> См. об этом: *Эстетика* 1981, 240.

<sup>68</sup> См., например: Лихачёв 1988, 22.

<sup>69</sup> См. об этом: Панченко 1973, 202.

нежидь [то есть гной] течет, бытто из зарезанные коровы...» (*Житие* 1960, 254-255). Это описание посмертных мук русского царя отчётливо демонстрирует всю глубину внутренней противоречивости Аввакума, с которой тесно связан вопрос о специфике изображения «ужасов» в его творчестве.

Отметим, что такое изображение загробных мучений было вполне традиционным и для западного барокко. В русской же литературе XVII века с подобным изображением встречаемся и в «Лествице к небеси»<sup>70</sup> – анонимной эсхатологической поэме, написанной одним из учеников новгородского духовного училища, и в поэме «Пентатеугум» приехавшего в Москву учёного поляка Андрея Белобочко (в которой, кстати, отмечаются трагические и иррациональные тенденции немецкого барокко и которая была создана под значительным влиянием немецких поэтов XVI-XVII веков М. Радера, И. Нисса и Й. Бальде).<sup>71</sup>

Тема «Страшного суда» во всех названных произведениях, в отличие от сугубо средневековой книжности, из предмета веры становится предметом искусства. Исторический акцент в них, как подчёркивает А. Панченко, перемещается «с вечности на землю, с прошлого на будущее» (Панченко 1984, 52), в чём ярко проявились черты новой, барочной культуры. Напомним, что для старообрядцев тема «Страшного суда» была очень актуальной, поскольку они считали, что после никоновских реформ время как бы остановилось, «свилось, как свиток», согласно Апокалипсису. Поэтому сторонники «древлего благочестия» «жили в эсхатологическом времени, полагая, что Страшный суд у порога или уже наступил» (Панченко 1984, 54). Эти настроения отчётливо проявились в духовных стихах старообрядцев.<sup>72</sup>

Как видно из сказанного, в творчестве Аввакума постоянно проявляется раздвоение чувств и суждений автора. С одной стороны, он уделяет в своих сочинениях очень много места важнейшему принципу христианской этики – любви к ближнему. При этом писатель выражает постоянную заботу о нищих, больных, обездоленных, вдовах и сиротах, о томящихся в темницах, жалея грешников, проявляя нежное отношение ко всем своим близким. Но с другой стороны, Аввакум не раз обрушивает в адрес никониан гневный поток обличительных оскорблений. Более того, он нередко даже проявляет гордыню, готовность не только мысленно, но и на деле перерезать и перевешать Никона и никониан. Он с негодованием пишет, что нет на них «миленькаго царя Ивана Васильевича» (*Материалы* 1887, 29), то есть Ивана Грозного с его жестоким правлением. Аввакум желает собственными руками «перепластать» «во един час» всех врагов старой веры (*Житие* 1960,

<sup>70</sup> См. это произведение в книге: *Памятники литературы* 1988.

<sup>71</sup> См. об этом: Горфункель 1965, 41-43.

<sup>72</sup> См. об этом: Ткачев 2000, 161-166. Об эсхатологии в мировой литературе см. также: Ткачев 2001, 188-190.

206). Он даже совершает безнравственные поступки: похищает с помощью подкупленной стражи, искажает и уничтожает сочинения дьякона Фёдора, обвинявшего его в «ереси», порочит его перед единоверцами и выдаёт его сотнику за отлучки из ямы по ночам, за что Фёдора потом жестоко избивают и долго держат на морозе.<sup>73</sup> Такие резкие переходы от нежности и сочувствия к гневному обличению и жестокости отчётливо показывают глубокие противоречия природы протопопа Аввакума.

После вопроса об «ужасах» в творчестве Аввакума необходимо (учитывая присущее стилю барокко тяготение к контрастам) сказать несколько слов и о его барочном юморе, ибо вопрос о нём также является одним из наиболее спорных в науке. Этот вопрос, в контексте проблемы барочного юмора вообще, рассматривает в одной из своих статей И. Смирнов. Он указывает, что в литературе барокко происходит универсализация смеха. При этом мир «становится смешным на протяжении всей своей истории – от начала до конца» (Smirnov 1983, 143-151).<sup>74</sup> В качестве примера приводится комическая перелицовка ветхозаветной истории Адама и Евы, произведённая Аввакумом в его «Снискании и собрании о Божестве и о твари и како созда Бог человека». Аввакум выдвигает комическую версию о том, что Адам и Ева совершили грех любодеяния, напившись пьяными. Он пишет:

Проспалис[ь], бедные, с похмел[ь]я, ано и сам себя сором: борода и усъ в блевотине, а от гузна вес[ь] и до ногъ в говнехъ, голова кругом идеть со здоровных чаш. (*Пустозерский сборник* 1975, 104)

Интересно, что очень похожая картина пробуждения с похмелья (правда, уже не связанная с библейским сюжетом об Адаме и Еве) встречается и в пьесе Симеона Полоцкого «Комедия притчи о блудном сыне», и в анонимном стихотворном «Слове о ленивых и о сонливых и упиянчивых», и в некоторых других барочных произведениях эпохи. Например, в выше-названном стихотворном «Слове» читаем:

А срам у него на бороде,  
И оскомина ему на зубех...  
А во чреве у него воркота...  
(*Памятники литературы* 1989, 580)

<sup>73</sup> См. об этом: *Житие* 1960, 248, 257; *Материалы* 1883, 131.

<sup>74</sup> Приведённая далее И. Смирновым выдержка из произведения Аввакума показывает, по его мнению, что барочная культура «была склонна перифразировать трагические памятники и в буффонных сочинениях» (Smirnov 1983, 143-151). Такой подход отразился также в «Повести о Фоме и Време», персонажи которой – парные, подобно героям ранних житий, – подвергаются, как и те герои, мученичеству.

Эти строки явно рассчитаны на комический эффект, хотя в других строках стихотворения его автор сохраняет серьёзный, правоучительный тон, так как использует в качестве образца дидактическое «Слово Кирилла Философа».

Такой контраст ужасного и комического у Аввакума также вполне согласуется и со спецификой барокко, и с внутренней противоречивостью писателя. В связи с последней, стоит привести ещё один яркий пример одновременного проявления Аввакумом противоположных эмоций: это отрывок, в котором протопоп рассказывает о том, как к нему однажды на исповедь пришла блудница. Увидев её, он вдруг «сам разболелся, внутрь жгом огнем блудным» (*Житие* 1960, 60), то есть влюбился. Чтобы заглушить в себе эту страстную любовь, Аввакум зажжёт три свечи и правую руку долго держал над огнём. Из этого отрывка видно, что в отношении видимой, внешней красоты и плотской любви-страсти у Аввакума происходит раздвоение чувств: с одной стороны, он пылает этой страстью и прямо говорит об этом, а с другой – пытается избавиться от неё через сознательно причиняемую себе боль.

Заметим, кстати, что именно в эпоху барокко русские писатели впервые в полной мере ощутили радость восприятия земной красоты, не видели уже греха в том, чтобы, как писал Симеон Полоцкий, «доброличиемь и краснолепным цветением увеселитися» (Симеон Полоцкий 1953, 205), хотя такое восприятие земной красоты было недопустимым для средневековой идеологии. Правда, Аввакум в данном случае находится именно в рамках этой идеологии. Но это, как видно из всего сказанного выше, не может служить достаточным основанием для того, чтобы считать его небарочным писателем и ярким врагом любых новаций в русской культуре. Всё творчество Аввакума показывает как раз обратное.

### III.

Далее в нашей работе попытаемся проанализировать возможность непосредственного влияния западноевропейской (и в первую очередь немецкой) барочной культуры на творчество Аввакума. Почему-то большинством исследователей его творчества такая возможность абсолютно исключается, хотя категорически исключать её, на наш взгляд, не следует, поскольку Аввакум был отнюдь не обычным, а совершенно особенным старовером, яркой индивидуальностью, в произведениях которого отчётливо проявляется «самомышление» автора. Такой пытливый, острый и склонный к независимым суждениям ум, какой был у Аввакума, вряд ли находился во власти одной лишь идеи: исключительно национальной православной ориентации русской культуры. Тем более что Аввакум в своём мировоззрении выходил

далеко за рамки традиционного русского средневекового сознания. В упоминаемой нами выше статье А. Клибанова автор чётко показывает, что Аввакум порою даже отступал от сугубо православных взглядов, выступал как «еретик», создатель новых апокрифических текстов (Клибанов 1973, 79-80, 83). Он пересказывал и переделывал канонические тексты в духе народного мирозерцания. Отметим также, что Аввакума интересовали самые различные области культуры, её истоки и развитие. И интерес к культуре барокко при этом также мог возникнуть, хотя внешне протопоп был её категорическим противником.

Многие учёные замечали весьма значительные познания протопопа Аввакума и в Святом Писании, и в трудах «отцов церкви», и в агнографической литературе, и в апокрифах, а также его искусство в экзегезе, что было даже удивительно для выходца из приходского духовенства. Во второй половине XVII века это было редким качеством для русского человека того круга, которому принадлежал Аввакум.<sup>75</sup> Он сохранял в своей памяти многочисленные крупные отрывки из Ветхого и Нового Заветов, знал наизусть все библейские псалмы, цитировал авторитетных раннехристианских богословов: например, Афанасия Александрийского, Иоанна Златоуста, Дионисия Ареопагита (сочинения последнего, кстати, считались особенно сложными для восприятия и правильного истолкования). Исследователь Н. Бубнов подчёркивает также, что Аввакум был хорошо знаком с широким кругом национальной и западноевропейской исторической и художественной литературы (Бубнов 1995, 367).<sup>76</sup>

Стоит отметить также, что протопоп очень хорошо разбирался в истории папства, рассуждал на тему, кто был «нечестивый» папа, а кто – честный; например, в «Книге бесед» он сначала упоминал о женщине – римском папе, называя её «на престоле в папах баба-еретица» (*Памятники истории* 1927, стб. 274; *Памятники литературы* 1989, 414), а далее писал:

При Евгении, папе Римстем, воздвижесе духом род христианский от простяго чина, и изгнаша еретика папу Евгения, в Базилийский град. На место же его въ Риме возведоша папу именем Фелика. И бысть расприя в народе между болшими и меншими... (*Памятники истории* 1927, стб. 274; *Памятники литературы* 1989, 414)

<sup>75</sup> Правда, были и другие зрудиты-староверы (например, упоминавшийся выше дьякон Фёдор, а также автор «Книги о праведной вере» Спиридон Потёмкин, знавший латинский, польский, греческий и древнееврейский языки), но их было совсем немного.

<sup>76</sup> Автор подчёркивал, что те представители старой веры, в среде которых в XVII веке зародилось старообрядческое мировоззрение, были культурными и образованными для того времени людьми, русскими церковными «интеллигентами». Вполне соглашаясь с этим мнением, заметим, однако, что протопоп Аввакум своей начитанностью всё же резко выделялся среди других расколоучителей.

(О том, к каким при этом западноевропейским источникам сведений о римских папах мог обращаться Аввакум, речь пойдёт ниже.)<sup>77</sup>

Принимая во внимание всё сказанное, предположим следующее: Аввакум мог читать некоторые западные книги религиозного характера именно для того, чтобы доказывать влияние католичества и лютеранства на никоновскую реформу (как известно, попытки доказать западные, – в первую очередь, лютеранские, – истоки проведённой Никоном реформы неоднократно предпринимались старообрядцами)<sup>78</sup> либо для того, чтобы ознакомиться с западноевропейским опытом религиозной полемики. Например, вполне возможно, что он был хорошо знаком (скорее всего – из переводных источников немецкого происхождения) с такой книгой, как «Евангелие вечное» итальянского религиозного философа Иоахима Флорского, хотя А. Клибанов и утверждал, что Аввакум ничего не знал об этой книге (Клибанов 1994, 42).

У Аввакума есть собственное сочинение под точно таким же названием: «Евангелие вечное». Как писал Клибанов, это сочинение «было идеологически наиболее взрывным по дерзновенности замысла, по открытости вызова господствующей церкви» (Клибанов 1994, 42). В нём автор коренным образом переоценивает основные ценности древнерусской культуры. Здесь отчётливо видно, что его творческий дух направлен был именно к Новому времени, а не к «старине». Интересно, что Аввакум в «Евангелии вечном» постоянно как бы «самооправдывается» в своём восприятии новой культуры,<sup>79</sup> из чего можно сделать вывод, что он прекрасно сознаёт свою причастность к новым культурным ценностям, однако старается (вполне в духе присущей барочным авторам внутренней противоречивости) убедить в этом не только других, то есть читателей его произведения, но и самого себя.

<sup>77</sup> Примечательно, что Аввакум хорошо знал, помимо прочего, о различных христианских общинах Западной Европы, например, о квакерах («квакерской ереси») – религиозной общине, возникшей в середине XVII века в Англии, а позже появившейся и в Северной Америке (об этом упоминал А. Клибанов в своей монографии «Духовная культура средневековой Руси» (Клибанов 1996, 192)). Почерпнуть сведения об этом Аввакум мог также из переводных источников западного происхождения.

<sup>78</sup> См. об этом подробнее: Барсков 1912. На примере опубликованных в нём памятников видно, что и Аввакум, и инок Епифаний, и другие старообрядцы усматривали в нововведениях Никона «исемские предания», веру «фрязей» («латинян»), а также «жидовство». Под последним, кстати, в средневековой Руси далеко не всегда понимался именно иудаизм: нередко этим словом обозначалось вообще любое «еретичество» (об этом подробнее см. в книге: Ткачёв 2001, 80–81).

<sup>79</sup> Примечательно, что Аввакум «самооправдывается» в этом не только перед читателем, но и перед Богом. Но при этом он, – судя по его текстам, в том числе и по «Житию», – как и другие барочные авторы, надеется впоследствии – после смерти – оправдаться перед Творцом всем своим творчеством, ощущает его важность для спасения собственной души (см. об этом подробнее: Хант 1977, 83). Вспомним, кстати, что такой известный русский барочный литератор, как святитель Димитрий Ростовский (Туптало), даже завещал положить после смерти ему в гроб рукопись его «Четий – Миней», надеясь на том свете оправдаться этим своим трудом перед Богом.

Содержание одноимённых произведений Иоахима Флорского и протопопа Аввакума имеет сходные черты, и, в первую очередь, это сходство проявляется в характере представленного в этих произведениях мистицизма. Так, в начале своего сочинения Аввакум пишет:

Но аще тело мое суетится, но дал есмь ударити душу свою Духу Святому, и, якоже хочет истинный Утешитель Бог мой, тако мя и строит. (*Памятники истории* 1927, стб. 578)

Эти слова напрямую связаны с тем мистицизмом, который был весьма характерен для творчества Аввакума. Он ощущал в себе присутствие некоего «благодатного пламенного ума» и радовался любым его проявлениям. Кроме того, Аввакум не раз предавался «буйству проповеди», представляя в облике юродивого (Клибанов 1994, 43).<sup>80</sup> При этом замечательно, что на Руси в XVII веке литература как самих юродивых – значительное большинство из которых в период раскола относилось к старообрядцам, – так и посвящённая им, не только носила ярко выраженный мистический характер, но также в большинстве случаев отражала, по сути, барочное мировосприятие.<sup>81</sup> Далеко не случайно среди сподвижников протопопа были казнённые юродивые Фёдор и Киприан, а его «духовным сыном», о котором писал Аввакум, был юродивый Афанасий. Напомним, в этой связи, что юродство в средневековых русских источниках воспринималось (помимо прочего) как способность разговаривать на «небесном языке» с ангелами и даже уподоблялось крестному пути Иисуса. Так что «буйство проповеди» Аввакума можно считать одним из ярких проявлений его внутренней противоречивости – так же, как и названные в предыдущем разделе нашей работы признаки, – то есть (как уже упоминалось выше), с одной стороны, сознательного предельного уничтожения собственного «я» («гад есмь и свиния», «кал и гной есм, окаянной» и тому подобное, как он себя называет), показа себя в образе совершенно глупого и ничемного человека, а с другой стороны, высочайшей оценки своей писательской миссии, осознания себя избранником Божиим и почти пророком. (Интересно, в этой связи, что свои рассуждения Аввакум иногда закрепляет таким очень смелым завершением: «не я, но тако глаголет Дух Святыи» (Каптерев 1909, 328), – конечно же,

<sup>80</sup> О «буйстве проповеди» Аввакум пишет, например, в своей «беседе» «О внешней мудрости» (см.: *Памятники истории* 1927, стб. 287-289). В чертах поведения Аввакума замечал нечто тождественное юродству и А. Панченко, указывавший, кроме прочего, на слова протопопа (с соответствующим его поведением) во время его спора со вселенскими патриархами: «посидите вы, а я полежу» – со ссылкой далее на текст из I-го послания Павла к Коринфянам («мы уроды Христа ради! Вы славны, мы же бездешны! Вы сильны, мы же немощны!») (*Памятники истории* 1927, стб. 59; Панченко 1984, 158).

<sup>81</sup> Об этой литературе и о месте юродства в русской культуре см.: Клибанов 1992, 46-63. Об этом см. также: Абрамович, Ткачёв 1999, 56-57; Ткачёв 1999, 175-176.

устами протопопа, — а в одном месте своего сочинения он говорит о себе, цитируя при этом апостола Павла: «отчасти разумеваем и отчасти пророчествуем» (Каптерев 1909, 328).<sup>82</sup> Совершенно очевидно, что Аввакум и в своих собственных глазах, и в глазах своих единомышленников, соратников по борьбе за «старую веру», предстаёт как апостол, как посланник Божий, которому поручено нести в мир Его Слово. Кстати, об этом Авраамий, распространитель «грамоток» Аввакума среди староверов и в народных низах, сказал совершенно прямо (в отличие от самого протопопа): «... отец Аввакум воистину апостол Христов есть» (Барсков 1912, 161).

Как мистик Аввакум был очень близок к мистикам средневековой Западной Европы (к числу которых принадлежал и Иоахим Флорский), а также к западным мистикам барочной эпохи (например, к Я. Бёме). Духовные воззрения Аввакума, выраженные в «Евангелии вечном», сближаются с основным замыслом Иоахима в его произведении — показать «вечность Евангелия» именно при его «духовном прочтении»; тогда, согласно мысли итальянского философа, ему подобает называться «Евангелием Святого Духа» (в отличие от «буквенного» Евангелия, то есть канонического). «Духовным прочтением» Евангелия вызваны и ответы Аввакума (шокировавшие идеологов верхов в тогдашней России своей кардинальностью) на коренные вопросы христианства («что есть существо Божие?», «что [есть] естество?» и некоторые другие) (*Памятники истории* 1927, стб. 623–636).

Обращает на себя внимание также тот факт, что у Иоахима Флорского было ещё одно важное произведение: «Пособие к Апокалипсису», о котором Аввакум, в чьём творчестве (как и вообще в старообрядческой литературе) весьма значительное место занимают эсхатологические мотивы, мысли о «конце времён» и «Страшном суде», тоже мог знать. Так как одной из важнейших задач старообрядцев было нравственное обновление общества, и, прежде всего, духовенства, идеи Иоахима о том, что «нечестивых» пап сменит вышедший из простого народа «ангелический Папа» и, в конечном итоге, произойдёт преображение человечества ещё в рамках посторонней истории,<sup>83</sup> могли заинтересовать Аввакума в его идеологической борьбе с никонианами (вспомним, кстати, его слова, приведённые выше, о «еретике папе» Евгении). Могла заинтересовать протопопа и идея Иоахима о «святой нищете» (при этом можно вспомнить аввакумовские строки о том, что он подобен нищему, раздающему хлеб духовный всем окружающим из своей сумы, «окормляющий» люд христианский).<sup>84</sup>

Следует отметить, что учение Иоахима Флорского «явилося знаменем целого ряда ересей и антифеодалных движений» и оказало в конце XV

<sup>82</sup> Это — дословная цитата из Послания Павла (1 Кор. 13, 9), которую Аввакум использует применительно к собственной персоне.

<sup>83</sup> См. Об этом: Grundmann 1950.

<sup>84</sup> См. в книге: *Памятники истории* 1927, стб. 547.

века в Германии существенное влияние на формирование взглядов идеолога народного течения в Реформации Томаса Мюнцера.<sup>85</sup> В своё время Мюнцер порвал с Мартином Лютером и стал резким противником его учения. Об этом Аввакум, в период усиления западноевропейского влияния на различные стороны русской жизни и в разгар духовной полемики на Руси с «люоторами» (то есть с лютеранами), вполне мог знать. Напомним, в этой связи, что ещё в XVI веке в Московии заговорили о Реформации и о Лютере (о «Маргине-немчине», как его называли в своих сочинениях Иван Грозный и Андрей Курбский). Кроме того, события Реформации и Крестьянской войны в Германии и Швейцарии описывались в третьей книге «Хроники всего света» Мартина Бельского, дважды переведённой на Руси: в 1550-х и в 1580-х годах (в ней, кстати, были изложены «Комментарии» немецкого историка И. Слейдана).<sup>86</sup> Эту книгу Аввакум – как человек, хорошо знавший многие переводные памятники в Московской Руси, – по всей вероятности, читал.<sup>87</sup>

В первой половине XVII века о «люоторах» упоминалось на русских землях во многих произведениях: например, в сочинении князя И.А. Хворостинина «К родителям о воспитании чад», в сочинении «На иконоборцы и на вся злая ереси» и в ряде других. Кстати, после выхода в 1628 году в Стокгольме «Катехизиса» Лютера в русском переводе эта книга стала известной в Москве<sup>88</sup> (можно предположить, что позднее лидеры старообрядчества могли с нею также ознакомиться). Интересно, что в Московской Руси слова «люторы», «люторский» в народном сознании нередко воспринимались как производные от русского слова «лито». Такое восприятие ярко отразилось в литературе так называемого «низового» барокко: например, в «Послании к неизвестному против Люторов» Парфения Уродивого (Парфений Уродивый 1886).

<sup>85</sup> См. об этом: Стам 1957, 328.

<sup>86</sup> См. об этом: Казакова 1980, 243–244.

<sup>87</sup> Ещё в статьях о расколе в русской церкви и об Аввакуме в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона – одной из крупнейших и известнейших российских энциклопедий – подчёркивалось, что начитанность Аввакума высоко ценилась до раскола царём Алексеем Михайловичем и русской знатью. Поэтому царь и привлёк его к участию в исправлении церковных книг (наряду с протопопом Вонифатьевым, протопопом Нероновым, будущим патриархом Никоном и другими) (Брокгауз, Ефрон 2002, 8, 480). Начитанность Аввакума в области предшествующей и современной ему литературы отмечается и во множестве последующих работ о нём. Так, например, В. Гусев указывает на то, что, будучи очень начитанным человеком, Аввакум «не мог не усвоить господствовавшей в ней [то есть в предшествующей и современной ему литературе – Ю.Т.] стилистической манеры» (Гусев 1960, 24). Кстати, этот же исследователь – ещё в 1960 году – отмечал значительную близость «украшенного» стиля, встречающегося в произведениях Аввакума, к стилю барочных писателей и приводил яркие примеры этого стиля у протопопа (Гусев 1960, 25).

<sup>88</sup> См. об этом: Цветаев 1890, 591.

Подобное понимание названных слов ощущается и у протопопа Аввакума (например, в его «Послании Симеону (?), Ксении Ивановне и Александре Григорьевне», в котором протопоп писал о наступившем «лютот времени», намекая на «лоторство» никониан, отвергнувших «вечную правду церковную» (*Памятники истории* 1927, стб. 864)).

Отметим также, что ещё в 1640-х годах, при царе Михаиле Фёдоровиче, в Московии происходили полемические «прения» с лютеранскими пасторами. В то время, когда царь хотел выдать замуж царевну Ирину за датского королевича Вольдемара, видный церковный деятель того периода Иван Наседка вёл диспуты с пастором Фельгабером. Тогда московское правительство также намеревалось издать трактат Ивана Наседки «Изложение на лоторы», в связи с чем справщик Савватий, один из плодовитых поэтов тех лет, также надеялся напечатать свои стихотворения на эту же тему. Савватий в те годы, по-видимому, также принимал участие в полемических «прениях» с лютеранскими пасторами (эти пасторы, скорее всего, жили в существовавшей тогда в Москве Немецкой слободе).<sup>89</sup>

Примечательно, что в те же 1640-е годы русская дипломатическая миссия ехала вместе с голштинской через русские земли на Восток, в Персию. Литературное творчество некоторых членов этих миссий (немецкого учёного бытописателя Адама Олеария, знаменитого лирика немецкого барокко Пауля Флеминга и русского поэта Алексея Романчукова) явилось ярким примером немецко-русских литературных связей в XVII веке. Во второй половине века эти связи, как и русско-польские, заметно усиливаются, в Московии появляется много новых переводных западноевропейских книг.

Процесс усиления литературных связей отражается и в русском языке: в нём появляется множество польских образований от немецких корней, польских калек с немецкого, а также собственно немецкие слова и европейские интернационализмы, то есть на русскую лексику оказывается очень заметное иноязычное воздействие. Аввакум хорошо знал и понимал эту культурно-языковую ситуацию (что отчётливо видно, например, в его обращении к царю Алексею Михайловичу, в котором протопоп призывал царя говорить «своим природным языком» и не унижать «ево и в церкви, и в дому, и в пословицах» (*Пустозерская проза* 1989, 122)).<sup>90</sup> Он понимал также, что жители московской Немецкой слободы играли определённую роль в культурной жизни российской столицы, и эта роль понемногу усиливалась.

Первые русские драмы были, как уже говорилось, поставлены немцами. Более того, самые первые пьесы на русской почве создавались и ставились на немецком языке; во время постановки пьес они переводились на русский

<sup>89</sup> См. об этом комментарии в книге: *Памятники литературы* 1994, 526.

<sup>90</sup> Об этом Аввакум писал в своей «Книге Толкований» (в толковании на Псалом XLIV).

толмачами (переводчиками) Посольского приказа, стоявшими, по-видимому, у сцены. Это были драмы, при создании которых использовались отнюдь не традиции русских народных театральных представлений, а именно западноевропейские драматургические традиции, и, прежде всего, немецкого и голландского театра, с которым были очень хорошо знакомы как пастор Иоганн Готфрид Грегори – режиссёр первого театра в Московской Руси и автор многих пьес этого театра (самой первой пьесы на русской почве «Артаксерксово действо», а также пьес «Иудифь», «Жалобная комедия об Адаме и Еве» и других), – так и его помощник Георг Хюбнер, автор, по крайней мере, одной из пьес («Гемир-Аксаково действо»). Зная об этом, протопоп Аввакум воспринимал театральные постановки в Москве – эту «новую затею» царя Алексея Михайловича (как о ней на Руси говорили современники) – именно как следствие восприятия немецких обычаев.<sup>91</sup> Точно так же он часто воспринимал и вообще всю барочную культуру на русской почве. Правда, иногда он обвинял в появлении театра в Москве и евреев, писав:

...новых жидов в Москве умножилось, научили своему рукоделию – камедию играть (*Памятники литературы* 1989, 401);

но это его обвинение следует, пожалуй, отнести не столько именно к евреям, сколько к вообще всем представителям иных (помимо православия) религий.<sup>92</sup>

Таким образом, протопоп Аввакум очень хорошо осознавал значительность немецкого влияния на русскую культуру во второй половине XVII века. Поэтому в его произведениях мы находим много ссылок на немцев, на немецкие обычаи, много упоминаний о них. Например, когда Аввакум обрушивается на никониан один из своих гневных потоков обличительных оскорблений («... знаю все ваше злохитрство, собаки, бляди, митрополиты, и архиепископы, никонияна, воры, прелатагаи...»), он называет их, в заключение этой тирады (словно обобщая все предыдущие определения), «другия немцы русския!» (*Житие* 1960, 140), то есть фактически считает их уже не русскими, а «русскими немцами». В другом месте своего «Жития» протопоп восклицает:

<sup>91</sup> Известно, что весной 1676 года неизвестный старообрядец в резко негативных тонах сообщил Аввакуму в Пустозерск о постановке пьес при дворе царя. В этом сообщении также с ужасом говорилось о польской школьной пьесе на тему «страстей Христовых»: «Поделаны были такие игры, что во ум человеку невместно от создания света...» (Успенский 1996, 356). Сам же Аввакум, описывая сакрализованное театральное представление при царском дворе, возмущался тому, что в нём простой мужик на сцене называл себя архангелом Михаилом. Считая это кощунством, которое ведёт к гибели души и тела, протопоп принципиально отвергал условность театральное изображения (см.: Успенский 1996, 355).

<sup>92</sup> См. об этом сноску 75 в настоящей работе.

Русь, чего-то тебе захотелось немецких поступков и обычаев. (Житие 1960, 136)

Для нас очевидно, что Аввакум ассоциировал новаторство, идеи «новых учителей», то есть адептов барочной культуры, чаще всего именно с немецкими обычаями, проникшими на Русь. Это отчётливо видно и в специальной беседе Аввакума об иконах. Борясь с новыми (барочными) тенденциями в религиозной живописи, с её реалистическими и натуралистическими проявлениями,<sup>93</sup> Аввакум замечает:

...пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, липю сабли той при бедре не писано. (Житие 1960, 135)

Протопоп считал, что новая живопись с её «плотским умыслом» была завезена на русские земли иноверцами – «фрягами» и немцами,<sup>94</sup> а виноват в этом был, прежде всего, патриарх Никон. Поэтому в процессе острой полемики с патриархом Аввакум с возмущением писал:

А все то кобель борзой Никон, враг, умыслил [образы Христа, Богородицы и святых – Ю.Т.], будто живыя писать, устрояет все по-фряжскому, сиречь по-немецкому. (Житие 1960, 135; Памятники истории 1927, стб. 282-283)

Отметим, что для Аввакума новые образцы православных икон плохи уже потому, что «писаны по немецкому преданию» (Житие 1960, 137). Протопоп связывал с немецкими обычаями также новые именованья некоторых святых на иконах:

А Николе чюдотворцу дали имя немецкое – Николай. Въ немцах Немчин был Николай, а при апостолах еретикъ был Николай; а во святых неть нигде Николая. (Житие 1960, 136)

<sup>93</sup> Напомним, что, несмотря на такую яростную борьбу Аввакума с реализмом и натурализмом в новой культуре, в самих произведениях этого, раздираемого внутренними противоречиями, расколоучителя (особенно в его «Житии») отчётливо проявляется совершенно особый «реализм», связанный, в определённой степени, с русским средневековым эстетическим сознанием, и натурализм. И хотя многие учёные (Д. Лихачёв, В. Бычков, А. Панченко и другие), указывая на это, связывали аввакумовский «реализм» отнюдь не с барочной культурой, а, напротив, с классическим русским Средневековьем, с народным мировоззрением и мощным фольклорным началом, нельзя не отметить, что этот «реализм» проявляется у Аввакума гораздо более рельефно, чем в классическом Средневековье, он предстаёт в своём предельном выражении, выходя далеко за рамки средневекового сознания и приобретая уже элементы нового сознания – барочного.

<sup>94</sup> См. конец второго абзаца настоящей работы.

При этом, кстати, протопоп Аввакум не мог не знать, что «Николай» – это совсем не немецкое по своему происхождению имя; значит, он назвал его «немецким» нарочно: для того, чтобы подчеркнуть именно немецкие истоки новых тенденций в русской культуре XVII века.

При столь пристальном внимании «неистового протопопа» ко всему немецкому вполне можно предположить, что и с некоторыми другими произведениями немецкой литературы, помимо уже названных, он был хорошо знаком. Познакомиться с ними Аввакум мог и непосредственно (разумеется, в существовавших на Руси переводах), и через посредство литературных памятников иного происхождения, в которых содержались сведения о немецкой литературе либо источники которых были немецкими. Например, научно установлено, что в своей острой полемике с никонианами лидеры старообрядчества использовали, кроме прочих источников, также украинскую антиуниатскую литературу конца XVI – начала XVII века.<sup>95</sup> Эта литература была хорошо известна ещё представителям кружка «ревнителей древлецерковного благочестия», то есть ещё до раскола, в среде будущих расколоучителей. Несомненно, что протопоп Аввакум также её читал. Между тем, названная литература имела своим источником немецкую антипапскую публицистику эпохи Реформации (в которой, кстати, упоминались и Иоахим Флорский, и ряд других личностей, и, конечно же, Маргин Лютер и Томас Мюнцер).

Есть достаточные основания для утверждения, что Аввакум читал ещё одно произведение немецкой литературы (или хотя бы его часть): сборник новелл «Великое зеркало» (*Speculum Magnum Exemplorum*). Он был составлен на латинском языке в начале XVII века немецким иезуитом Иоганном Майером, а после перевода в 1677 году на русский язык – по личному повелению царя Алексея Михайловича – с польского (краковского) издания 1633 года стал широко популярным на русской почве.<sup>96</sup> Этот сборник первоначально был предназначен для католических проповедников. Входящие в него рассказы, общее содержание которых было религиозно-нравоучительным, служили живыми житейскими «прикладами», то есть примерами, при помощи которых иллюстрировались или пояснялись отвлечённые положения проповедей: догматы религии и правила церковной морали. Но некоторые рассказы являлись, по сути, просто занимательными анекдотами.

Исследовательница данного сборника О. Державина еще в 1965 году совершенно справедливо отмечала сходство в изложении некоторых сюжетов протопопом Аввакумом и художественной манеры новелл из «Великого

<sup>95</sup> Об этом пишет Н. Бубнов (Бубнов 1995, 366), подчёркивая влияние антиуниатской украинской литературы на формирование старообрядческой идеологии.

<sup>96</sup> См. об этом: Державина 1965.

зеркала» (Державина 1965, 101). Не оставляет сомнения очевидная близость не только остросюжетных рассказов с моралистическим концом в «Житии» Аввакума, но и подобных рассказов в автобиографии его соратника инока Епифания к новеллам из названного сборника. К тому же, барочная эмблематика в произведениях Аввакума и Епифания, вопроса о которой мы позже ещё коснёмся (например, эмблема «зеркала», в нескольких значениях фигурировавшая в аввакумовских текстах, и ряд других эмблем), имеет явное сходство с эмблематикой «Великого зеркала». Это может свидетельствовать о знакомстве этих писателей-старообрядцев с переводными новеллами. Однако и Державину, и многих других учёных от такого вывода удержал тот факт, что перевод «Великого зеркала» по велению русского царя был осуществлён лишь через несколько лет после создания «Житий» пустозерских узников. Тем не менее, ко времени написания своих основных произведений (то есть к 1672-1675 годам) Аввакум и Епифаний были всё же хорошо знакомы с этим переводным произведением. Дело в том, что его, по-видимому, впервые перевели на русских землях задолго до 1677 года, ведь ещё в 1669 году инок Авраамий вставил в качестве 22-й главы своего старообрядческого сборника «Христианоопасный щит веры» перевод 190-й главы «Великого зеркала» с текстом об Удоне, епископе Магдебургском. По мнению Н. Бубнова, перевод этой новеллы был сделан ещё раньше, поскольку Авраамий в конце главы просит не винить его за возможные ошибки, ибо он «с такового переводу писаше» (Бубнов 1995, 367).

В рассказах Аввакума в его «Житии», созданных в виде цикла новеллистических повествований, автора интересует, как писал А. Робинсон, «не реально-биографический контекст, а поучительность... «чудесное» избавление от врагов и их раскаяние» (Робинсон 1963, 69). Таким авторским интересом вызван, к примеру, тематический принцип группировки биографического материала в восьми «повестях» о борьбе с бесами, помещённых в конце аввакумовского «Жития». В них Аввакум и герои его рассказов с помощью покаяния испрашивают и добиваются у Бога прощения за свои грехи (интересно, что Епифаний в своих новеллистических повествованиях, напротив, предотвращает грех, успешно отбивая «наскоки» сатаны и бесов при помощи горячей молитвы Христу и Богородице). Подобные темы рассказов и художественные принципы изложения материала, их группировку, видим и в новеллах «Великого зеркала». В них, как и во многих произведениях названных писателей-старообрядцев (особенно отчётливо это видно на примере таких сочинениях Аввакума, как «Книга бесед», «Книга толкований» и некоторые другие), происходит литературное «обгрывание» известных догматических сюжетов и тем с использованием текстов, взятых из священной истории и совмещённых с фактами совре-

менной жизни. На таком «обыгрывании» строились и многие другие западноевропейские – в особенности немецкие – произведения в ту эпоху: например, „*Cristosophia*“ Якоба Бёме.

Н. Бубнов справедливо указывает на то, что «интерес первых старообрядцев и их идеологических предшественников – членов московского кружка «ревнителей древлецерковного благочестия» – к новеллам «Великого зеркала» вполне объясним и закономерен» (Бубнов 1995, 366), поскольку «одной из главных задач, стоявших перед «ревнителями», была борьба за нравственное обновление общества, – прежде всего, духовенства, – на что и был направлен пафос большинства рассказов из «Зеркала» (Бубнов 1995, 366). Исследователь отмечает также, что многие новеллы «Великого зеркала», так же, как и произведения старообрядцев, построены на догматических сюжетах: например, сюжеты о пресвятой Троице (главы 1, 3 и 4), о крестном знамении (глава 216) и прочие. Именно такой материал – типологически и сюжетно – был нужен и «ревнителям», и старообрядцам для проповедования своих религиозных взглядов. Не исключено также, что и «ревнители древлецерковного благочестия», и первые староверы могли познакомиться с самими польскими изданиями «Великого зеркала». Такие издания, конечно, имелись в то время в Москве. Вполне возможно, что Аввакум их читал; тем более что он когда-то, входя в кружок «древлего благочестия», активно занимался правкой Священных книг (которая – что очень важно подчеркнуть – абсолютно не касалась тогда изменения Устава и обряда, в отличие от позднейшей правки Священных книг, предпринятой никонианами) и имел доступ ко многим изданиям книг того времени, в том числе и очень редким.

Ещё одним польским изданием, с которым могли познакомиться Аввакум и некоторые другие старообрядцы, была книга «Деяния церковные и гражданские» римского кардинала Цезаря Барония по польскому переводу Петра Скарги, изданному в 1603 и 1607 годах тоже в Кракове. Для того чтобы обосновывать католическое происхождение (наряду с «люторским») никоновской реформы, идея которой была заимствована, по мнению старообрядцев, от «нечестивых римских пап», «Деяния церковные и гражданские» были необходимы расколоучителям. Поэтому на эту книгу (в польском либо в украинском переводе) и ссылался Аввакум в своих «Выписках и черновых набросках», написанных в Москве в 1664 году.<sup>97</sup>

Наконец, ещё одной книгой, которую вполне могли читать Аввакум и некоторые его сподвижники, являлся труд «Зерцало изображений оккультной истины» (*Speculum imaginum veritatis occultis*), написанный немецким иезуитом Якобом Масеном и впервые выпущенный в Кёльне в 1650 году.<sup>98</sup> В

<sup>97</sup> См. об этом: Бубнов 1995, 367.

<sup>98</sup> См. об этой книге: Морозов 1974, 184.

этом произведении автор разъясняет смысл эмблематического изображения в культуре барокко – как не только метафоричного, но и многозначного. Именно таким выступает оно и в сочинениях Аввакума. Отметим, что Масен был видным теоретиком школьного театра, хорошо известным в Польше, Украине и России (как указывает А. Морозов (Морозов 1974, 184)). Аввакум, как резкий противник театрального искусства, мог – для того, чтобы иметь о нём, о его специфике, более глубокое представление, – прочитать книгу своего идеологического противника, раскрывающего теорию этого искусства. Для идеологических споров и отстаивания своей позиции чтение подобной литературы Аввакумом – как не просто старовером, а чрезвычайно начитанным старовером, эрудитом, – вполне могло иметь место.

В связи с вышесказанным, стоит заметить, что Аввакум был далеко не первым писателем на Руси, интересовавшимся книгами тех авторов, резким противником которых он был. На русских землях среди писателей и религиозных деятелей существовала даже особая традиция ознакомления с литературой своих духовных противников. Вспомним, например, что ещё в конце XV века новгородский архиепископ Геннадий, обнаружив в своём городе «ересь», позднее получившую название «ереси жидовствующих», и затем долго и активно борясь против этих «еретиков», а после осудившего их церковного собора 1490 года призывая – как и Иосиф Волоцкий – казнить всех причастных к «ереси», тем не менее, внимательно читал и изучал некоторые из тех книг, которые были распространены среди «еретиков». <sup>99</sup> К примеру, архиепископ читал широко использовавшуюся ими «Псалтирь еврейскую» – сделанный крещёным евреем Фёдором перевод краткого варианта иудейского праздничного молитвенника «Махазор», – о чём упоминал в своих посланиях. <sup>100</sup> Значит ли это, что Геннадий сам был склонен к «ереси»? Конечно же, нет. Но именно для того, чтобы полемизировать с «еретиками» и одержать духовную победу в этой полемике, ему нужно было знать всё об этой «ереси». Напомним, что именно благодаря Геннадию в Московском государстве появилась полная Библия – собранные воедино все книги Старого и Нового Заветов (ведь «еретики», полемизируя с представителями официальной церкви, часто ссылались на те книги Библии, которых в то время не было в наличии у противников «ереси»).

В Западной Европе происходили подобные явления. Например, в Средние века здесь часто устраивались церковные диспуты (в основном с евреями). Представители христианства на этих диспутах были начитаны не только в Писании и в книгах церковных авторитетов, но и были знакомы с некото-

<sup>99</sup> См. об этом: Ткачёв 2001, 107.

<sup>100</sup> См. об этом: Сперанский 1921, 53-81.

рыми еврейскими книгами (в частности, известно, что во время средневековых гонений на евреев сжигались далеко не все книги Талмуда и другая еврейская литература: многое оставалось в монастырских библиотеках для позднейшего использования в такого рода диспутах). Интересно, что некоторые мотивы, почерпнутые из Талмуда, встречаются в средневековой рыцарской литературе: например, мотив о глазном яблоке, полученном у ворот рая, появляется в XII–XIII веках в ряде средневековых немецких романов об Александре Великом.<sup>101</sup> Узнать об этом мотиве западноевропейские авторы того времени могли благодаря ознакомлению с первоисточником (то есть с Талмудом).

Традиция ознакомления с литературой своих духовных противников существовала и у русских старообрядцев. Помимо прочей литературы, они, как уже упоминалось выше, интересовались некоторыми центрально- и западноевропейскими книгами: для того, чтобы утверждать на основании этих книг, что реформа Никона связана с западным протестантизмом и с католичеством. Однако при этом ряд писателей-старообрядцев невольно воспринял (на подсознательном уровне) многие из содержащихся в этих книгах элементов новой, барочной культуры, постепенно проникавшей во все сферы русской жизни. И наиболее отчётливо это видно именно на примере творчества Аввакума.

Как видно из сказанного выше о круге чтения первых раскольников, ещё в пору зарождения культурной традиции старообрядчества оно испытало непосредственное воздействие западной барочной культуры. Отметим, в связи с этим, что в эпоху барокко в европейских литературах основное значение придавалось не изобретению, а варьированию. Индивидуальность поэта или прозаика (как на Западе, так и в России) нередко сводилась к виртуальному комбинированию «общих мест» и их «подновлению» с помощью неожиданных сближений. Угасшие метафоры с большим запасом привычных ассоциаций как бы возвращали накопленный в них эмоциональный заряд, обновляясь в этом семантическом смешении.<sup>102</sup> Для барочной литературы было также характерно обилие «готовых форм» и мотивов, прямых заимствований из старых и новых писателей. Это – одна из ярких особенностей не только литературы барокко, но и предшествующей ей словесности (в литературе средних веков такое явление было также распространено). Но, тем не менее, в отличие от средневековой словесности, в барочной литературе и автор, и его герой оказывались гораздо более индивидуализированными, их характеры – гораздо более сложными. Здесь занимает значительное место личностное начало, личная авторская

<sup>101</sup> См. об этом: Ткачёв 1997, 66–70.

<sup>102</sup> См. об этом указанную выше статью А. Морозова «Проблемы европейского барокко» (Морозов 1968, 111–126).

позиция. В Московии она громко заявила о себе ещё у книжников Смутного времени, а во второй половине XVII века проявилась наиболее ярко именно у писателей-старообрядцев – Аввакума, Епифания и некоторых других: как глубокое чувство личной причастности к происходящим событиям.

«Подновление» «общих мест» также отчётливо (и своеобразно) проявилось в произведениях Аввакума и Епифания. Часто возвращаясь к одним и тем же сюжетам из прошлого жизненного опыта, при почти полном отсутствии необходимых книг, эти писатели осуществляли литературную «обкатку» и шлифовку своих новелл. Эти новеллы ко времени их записи на бумагу приобретали признаки жанра «устных рассказов», при формировании которых, как правило, автор, ориентируясь на восприятие слушателей, постепенно, от одного варианта к другому, должен совершенствоваться, «подновлять» своё произведение.

В работах подавляющего большинства учёных, исследовавших русскую литературу эпохи барокко, протопоп Аввакум называется центральной фигурой раскола, его ведущим идеологом. Действительно, Аввакум был одним из духовных лидеров раскольников. Но, тем не менее, для нас очевидна работа А. Клибанова, писавшего в своей последней монографии – в связи с религиозным спором протопопа с дьяконом Фёдором – о том, что «неправомерно было бы считать Аввакума подлинным и единственным идеологом староверческого движения. Идеологом движения был и Фёдор (и, конечно, не он один), разделяя с Аввакумом положение идеолога староверия» (Клибанов 1996, 192). Здесь необходимо учитывать многоликость староверческого движения, которое разлилось на разные рукава ещё при жизни Аввакума, Фёдора и других своих первоначальных идеологов, руководителей и деятелей. Но не только это. Аввакум действительно был человеком, устремлённым на подсознательном уровне к новой – барочной – культуре, хотя и защищал старые традиции. И это могли ощущать многие староверы и в его время, и позднее. Протопоп, конечно, был наиболее яркой и талантливой фигурой старообрядчества, и его значение в истории этого движения огромно. Но для большой массы староверов в период раскола церкви более последовательным защитником «старины» виделся, пожалуй, всё же не он, а Фёдор, творческий дух которого находился всецело в рамках «древних» традиций.

Продолжая рассматривать творчество протопопа Аввакума, коснёмся не раз поднимавшегося в науке вопроса о его взаимоотношениях с Симеоном Полоцким (творчество которого выше в нашей работе мы уже сравнивали с аввакумовскими произведениями). Как писал А. Панченко, именно Аввакум и Симеон Полоцкий были главной антагонистической парой в период раскола (Панченко 1974, 113). Исследователь считает, что эти антагонисты

представляли два полярных течения в культуре Московского государства: «национальное и тянущееся к Европе» (Панченко 1974, 113). Но, на наш взгляд, это – не совсем точный пример представителей полярных течений в русской культуре, ибо, как видно из текста нашей работы, протопоп Аввакум выходил в своих взглядах далеко за рамки как старообрядческой идеологии, так и традиционного национального мировоззрения. И подсознательно он – как и ряд других расколоучителей – также тянулся к Европе: в лице барочной культуры, сблизившей Запад и Русь, хотя, конечно же, не мог этого осознать и, следовательно, признать как один из духовных лидеров старообрядчества. И. Смирнов по этому поводу писал следующее: «Использование старообрядцами XVII века канонических жанров и прочих стереотипов окрашивало «спонтанное» русское барокко в средневековые тона и мешало сторонникам «древлего благочестия» осознать их творческие устремления как новаторские, барочные. Традиции затрудняют культуropорождающим субъектам адекватное самопонимание. Из-за них диахроническая поступательность часто (но, конечно, не всегда) делается бессознательным культуры» (Смирнов 1991, 177). Это справедливое высказывание очень точно передаёт основную особенность стиля барокко в творчестве Аввакума, Епифания и некоторых других писателей-старообрядцев: барокко неосознанного, бессознательного, но от этого, конечно же, не перестающего быть таковым.

По мнению многих исследователей, крупнейшим представителем русского барокко является Симеон Полоцкий. Однако, на наш взгляд, Аввакум и Симеон были в XVII веке в одинаковой степени значительными фигурами в истории русского барокко (хотя Симеон как писатель был, конечно, намного плодотворнее протопопа – ибо имел возможность писать в совершенно других условиях). Поэтому, при рассмотрении Аввакума именно как русского барочного писателя, следует говорить о нём и о Симеоне Полоцком как о двух крупнейших представителях названного стиля. И, несмотря на все противоречия между ними, общего в их взглядах – как духовных, так и сугубо литературных, – было всё же больше, чем отличий. В лице этих двух писателей мы видим две очень яркие стороны русского барокко, без рассмотрения одной из которых невозможно сложить о нём полное, или даже общее, представление.

Весьма примечательно, что в произведениях Симеона Полоцкого нередко упоминаются немцы (как и в творчестве Аввакума) либо сюжеты из немецкой литературы, которую поэт, несомненно, читал, обучаясь в Киево-Могилянской коллегии и в Виленской иезуитской академии. Так, например, в «Вертограде многоцветном» – главном поэтическом труде Симеона – мы несколько раз встречаем анекдотические сюжеты, взятые из немецких

фацевдий,<sup>103</sup> упоминание об Альберте Великом, графе фон Больштедте (XIII век), который был монахом доминиканского ордена, алхимиком и богословом, одним из самых разносторонних учёных Средневековья (у Симеона о нём говорится: «Алвергъ Великий зело премудръ бяше» (*Памятники литературы* 1994, 83)), сюжеты из западноевропейской истории, заимствованные из сборника проповедей *Opus concionum tripatrium* Матвея Фабера (первая половина XVII века),<sup>104</sup> и многое другое. Кроме того, примечательно, что среди множества исторических героев, о которых идёт речь в «Вертограде», нет ни одного героя русской истории, в связи с европоцентристскими установками Симеона, воспринятыми из немецкой и другой западноевропейской литературы.

Обратим особое внимание на тот факт, что протопоп Аввакум встречался и беседовал с Симеоном Полоцким, о чём потом не раз вспоминал.<sup>105</sup> Эта встреча, во время которой писатели вели, по всей видимости, долгий учёно-богословский и культурологический диспут, состоялась летом 1667 года в темнице у Аввакума. «Неистовый протопоп» пишет об этом так:

И августа в 22 и в 24 день Артемон был от царя с философом с Симеоном чернцом, и зело было стязание много: разошлись, яко пьяни, не могли и поесть после крику. Старец мне говорил: «Острота, острота телеснаго ума! Да лихо упрямство; а се не умеет науки!»... И говорил я ему: «Ты ищешь в словопрении высокия науки, а я прошу у Христа моего поклонами и слезами: и мне кое общение, яко свету с тьмою, или яко Христу с Велиаром?». И ему стыдно стало, и против тово сквозь зубов молвил: «Нам-де с тобою не сообщно. (*Житие* 1960, 331)

В приведённом отрывке обращают на себя внимание многие факты, связанные с задачей нашего исследования, и, прежде всего:

1) то, что Симеон Полоцкий, как видно из текста, признавал в Аввакуме острый (кстати, отметим, что слово «острота» было повторено дважды) и пытливый ум; здесь уместно вспомнить о барочной традиции «остроумия» (*acumen*), совмещавшей несовместимое; эта традиция ярко отразилась во многих произведениях европейского барокко (в особенности немецкого и

<sup>103</sup> См. в книге: *Памятники литературы* 1994, 69.

<sup>104</sup> См., например: *Памятники литературы* 1994, 60, 119 и др.

<sup>105</sup> Помимо этой встречи, между Аввакумом и Симеоном Полоцким была ещё одна, о которой протопоп писал так: «А Семенка-чернец оттоле же выехал, от римскаго папежа, в одну весну со мною, как я из Сибири высхал. И вместе, я и он, были у царевы руки, и вдев он ко мне царевы приятные слова, прискочил ко мне и лизал меня. И я ему рек: «Откуда ты, батюшко?» Он же отвещ: «Я, отченька, ис Киева». И я вижду, яко римлянин!» (*Памятники литературы* 1989, 401). Аввакум подчёркивает здесь «западническую» культурную ориентацию Симеона, его теснейшую связь с новыми западноевропейскими традициями (воспринимаемыми здесь протопопом как «римские») и его европейские манеры поведения.

польского), а также в произведениях самого Симеона Полоцкого, что чётко показано в статье R. Lachmann о нём (Lachmann 1970, 41-59); отметим также, что основы этой традиции теоретически излагались в трактатах М.К. Сарбевского (Sarbiewski 1954; 1958), о влиянии лекций которого на творчество Полоцкого нами уже говорилось;

2) то, что протопон Аввакум здесь, так же, как и во множестве других случаев (о чём нами уже тоже говорилось), употребляет словосочетание «Христос мой», словно подчёркивая свои особые отношения с Богом – как апостола и почти пророка, каковым он себя ощущал; невольно вспоминается, в этой связи, взгляд Симеона Полоцкого, под влиянием лекций Сарбевского, на поэта как на творца, подобного Богу, и почти как на посланника Божьего;

3) то, что и здесь, как и во многих других местах в аввакумовских текстах, фигурируют два противоположных символа: «свет» и «тьма». <sup>106</sup>

Как мы уже упоминали выше, контраст символов «света» и «тьмы» встречается также не раз и у многих представителей западноевропейского барокко (особенно часто – в немецком барокко), и у ряда русских барочных авторов: Симеона Полоцкого, Стефана Яворского и других. При этом контрастирующие символы приобретают, как и положено в литературе барокко, много различных значений. Вот как, скажем, начинает Стефан Яворский свою первую часть („*Emblemata*“) эпитафии Варлааму Ясинскому, митрополиту Киевскому и Галицкому:

Сень и примрак обнося мертвеннаго тела,  
Не могох ясно зрети тройчнаго светила...  
(Русская syllабическая поэзия 1970, 257)

Здесь противопоставлены друг другу, по сути, те же символы «света» и «тьмы»: с одной стороны, это «сень» и «примрак» вокруг покойного, а с другой – «тройчное светило», то есть христианский Бог в его трёх ипостасях.

Как и Стефан Яворский, Симеон Полоцкий под символом «свет» понимает и земную жизнь, и Бога, и царя, и науки, просвещение, и добродетель, и многое другое (а под символом «тьма», соответственно, – смерть, антихриста, невежество, грех и так далее). Так, например, в своей «Комедии притчи о блудном сыне» он как движение к «свету» представляет стрем-

<sup>106</sup> Интересно, что Аввакум, неоднократно в своих челобитных Алексею Михайловичу заменяя символом «свет» даже официальное титулование царя («свет-государь», «царь-свет» или просто «свет»), достигает «литературного эффекта» тем, что, хотя слова протопона и адресованы царю, его мысли обращены к Богу, изменить которому он не может, за что и принимает страдания (см. челобитные послания царю в сборнике «Пустозерская проза» (Пустозерская проза 1989), а также указанное сочинение Н. Демковой (Демкова 1998, 18-23)).

ление главного героя к знаниям, а как движение к «тьме» — его увлечённость страстями.<sup>107</sup> Кстати, используя в названной комедии и в «Комедии о царе Навуходоносоре» старые сюжеты и давая им новое истолкование, Симеон «обгрызает» их в стихах, по сути, почти так же, как Аввакум «обгрызает» в прозе многие другие сюжеты и темы в своих «Книге бесед» и «Книге толкований»;<sup>108</sup> применяя похожие принципы изложения материала (в виде своеобразного урока, преподаваемого читателю) и давая в привычной религиозно-дидактической оправе современное, новаторское осмысление старых, традиционных тем.

Конечно, другие символы у протопопа Аввакума, как и у остальных барочных авторов, также часто выступают в контрасте между собой либо приобретают противоположные значения. Например, лев у Аввакума оказывается одновременно символом Христа и антихриста:

Злобы ради и умысла подобен лев антихристу, за образ же царский и владыческий подобен лев Христу, сыну Божию, и по многим тайнам сокровенным. (*Житие* 1960, 269)

Символизм такого рода был характерен именно для литературы барокко. Согласно основанному на различных западноевропейских источниках трактату Николая Спафария, такой символизм выводится на некий новый, универсальный уровень, преодолевающий ставшие уже узкими рамки средневекового символизма (Николай Спафарий 1978, 42).

Возвращаясь к рассмотрению встречи Аввакума с Симеоном Полоцким, можно предположить, что в их ожесточённом споре, в котором каждый остался при своём мнении, Симеон мог высказать те идеи, которые он почерпнул из лекций Сарбевского и источником которых была, кроме прочего, немецкая барочная философия и поэзия. Симеон Полоцкий испытал значительное влияние европейской (в первую очередь, польской и немецкой) барочной культуры, на основе элементов которой формировались многие его взгляды. Аввакум же, хоть и был внешне резким противником этих взглядов, внутренне являлся, как известно, глубоко противоречивой натурой. Из сказанного ранее в нашей работе ясно, что приверженность древним традициям и смелое новаторство, постоянное нарушение этих традиций, присутствуют одновременно в его произведениях, и в этом — их яркая особенность. Заметим также, что в творчестве протопопа столкнулись две противоположные тенденции: с одной стороны, он стремился писать в рамках книжно-славянской топики (жанровой, композиционной, сюжетной, стилевой и т.п.), а с другой — постоянно нарушал омертвевший

<sup>107</sup> См. в книге: Симеон Полоцкий 1953.

<sup>108</sup> См. названные сочинения в сборнике «Пустозерская проза» (*Пустозерская проза* 1989).

литературный этикет. Тем более, следует учесть, что у Аввакума – как мы уже подчёркивали – была блестящая память (это видно хотя бы из того, что, сидя в земляной тюрьме, он сохранял в своей памяти огромный пласт различной книжной информации). Поэтому, на наш взгляд, нельзя категорически исключать того, что он мог прислушаться к ряду доводов и идей, высказанных Симеоном Полоцким, запомнить многое из сказанного им и имевшего, в основном, немецкие и другие западноевропейские источники. Это вполне могло явиться одной из причин возникновения некоторых из того множества черт, которые сближают творчество Аввакума с западноевропейским барокко.

Возможно, одной из тем разговора двух крупнейших представителей русского барокко было отношение к книжному языку, к смыслу языкового знака. Б. Успенский в своей статье «Раскол и культурный конфликт XVII века» указывал, что по вопросу об отношении к языку принципиальное отличие во взглядах старообрядцев и никониан влекло за собой взаимонепонимание и по ряду других вопросов, связанных с этим (Успенский 1996, 336). В этом отношении для старообрядцев актуальной являлась проблема правильности выражения в священных текстах, а для новообрядцев – проблема доходчивости (восприимчивости) или воздействия (эффективности) этих текстов.

Староверы и никониане резко расходятся и в отношении к условному, метафорическому употреблению языкового знака, – прежде всего, слова или выражения с сакральным значением. В результате этого расхождения во мнениях, как пишет Успенский, «одни и те же тексты могут функционировать в разных ключах и – в зависимости от позиции читателя – пониматься либо в буквальном либо в переносном смысле. Это различие в понимании в ряде случаев приводит к культурным конфликтам и вызывает ожесточённую полемику» (Успенский 1996, 350). В другой своей статье (написанной в соавторстве с В. Живовым) этот исследователь подробно рассматривает один из характерных примеров такой полемики: спор между старообрядцем Никитой Добрыниным, носителем традиционного для Московской Руси отношения к тексту, и Симеоном Полоцким, представителем новой барочной культуры (Uspenskij, Živov 1983, 25-56). Причём в статье подчёркивается, что двоякий способ прочтения одного и того же текста стал возможен в России именно с принятием западной барочной культуры. То, что при этом для барочных писателей являлось риторической фигурой, большинством старообрядцев воспринималось как «богохульство».

Тем не менее, в сочинениях протопопа Аввакума, в разговоре с которым Симеон мог также затронуть тему метафорического употребления языкового знака, мы замечаем именно барочный подход к рассмотрению определённого текста. Это отчётливо видно на примерах (уже приводимых нами)

аввакумовского толкования псалмов.<sup>109</sup> Отметим также свободу и даже произвол в символических толкованиях протопопа. Аввакум проявлял, в отличие от Никиты, Фёдора и ряда других авторов-старообрядцев, отнюдь не традиционное для Московии отношение к тексту, а, напротив, новаторский подход к его осмыслению, в котором значительное место занимает метафорически осмысленное прочтение. Напомним, что такое прочтение именно под западноевропейским культурным влиянием стало традиционным сначала в культуре Юго-Западной Руси, а затем уже возможным и в собственно русской (московской) культуре.

В контексте проблемы барокко в творчестве протопопа Аввакума заслуживает подробного рассмотрения вопрос о визуальности изображений, очень близкой к барочной эмблематике, в его произведениях. В них Аввакум изображал ряд красочных символов (назовём их условно эмблемами), приобретающих, в зависимости от контекста, различные значения и в зрительной, наглядной форме выражавших авторскую мысль. И хотя протопоп, конечно, не представлял свои произведения или их отдельные части в виде различных реальных рисунков, настоящих фигур, составленных их слов (как это делал, к примеру, Симеон Полоцкий), не прилагал к своим сочинениям нарисованных эмблематических изображений,<sup>110</sup> но всё же от этого произведения Аввакума, при их восприятии, не становились менее визуальными, «видимыми». Писатель «рисовал словом», по сути, так же, как это делали другие представители стиля барокко (такое «рисование» вполне сравнимо с *Malerei mit dem Wort* в немецкой литературе барокко и с подобными явлениями в других европейских литературах). За видимым словесным изображением в произведениях Аввакума возникал метафоризированный «умственный» образ. Именно с такой эмблематикой встречаемся и в произведениях множества других европейских барочных авторов (в том числе и русских).<sup>111</sup> Посредством её, как писал А. Морозов, «умозрительное и отвлечённое становилось „наглядным“ и „доступным“» (Морозов 1974, 184).

Так, основной, центральной эмблемой, или «видимым» символом, в «Житии» протопопа Аввакума оказывается эмблема чудесного «корабля», совмещённая с традиционной барочной символикой «плаванья» по бурному житейскому морю. Эта же эмблема встречается и в «Книге толкований». <sup>112</sup> «Очевидное» изображение эмблемы «корабля» вполне отвечало реальной

<sup>109</sup> См. вторую половину второго раздела настоящей работы.

<sup>110</sup> Барочная традиция приложения рисунков (эмблем) к текстам подробно излагалась в некоторых произведениях о поэтике, созданных в конце XVII – начале XVIII века: например, в книге Митрофана Довгалева «Поэтика. (Сад постычный)» (Митрофан Довгалева 1973).

<sup>111</sup> Об эмблематике в славянских литературах существует глубокое исследование гёттингенского учёного Walter'a Kroil'я: Kroil 1986.

<sup>112</sup> См. в книге: *Памятники литературы* 1989, 437.

судьбе Аввакума, исполненной острой общественно-религиозной борьбы. К тому же, в его жизни было и опасное плавание по рекам и озёрам Сибири. Поэтому «корабль», как эмблема, очень хорошо сочетался с образом Аввакума. По мнению Д. Лихачёва, эта эмблема способствовала наиболее верному осмыслению и изображению жизни протопопа (Лихачёв 1956, 165-171). Такого же мнения придерживается и А. Робинсон, отмечающий следующее: «Выбор чудесного «корабля» как основного обобщающего символа его автобиографии был подсказан ему самой действительностью» (Робинсон 1963, 83). Примечательно, что эмблема «корабля» фигурирует в «Житии» Аввакума то в символическом, то в реальном смысле. Таким образом, восприятие и осмысление этой эмблемы Аввакумом происходит в двух планах. В его «Житии» они перекрещиваются и взаимно мотивируют друг друга.

Вот как, к примеру, представлена эмблема «корабля» в «Житии» Аввакума в описании им одного из видений:

Вижу: плвуть стройно два корабля златы, и весла на них златы, и шесты златы, и все злато; по единому кормщику на них сиделцов. <...> А се потом вижу третей корабль, не златом украшенъ, но разными пестротами – красно, и бело, и сине, и черно, и пепелесо, – и его же умъ человекъ не вмести красоты его и доброты; юноша светель на корме сидя, правит... <...> И я вскричал: «Чей корабль?» И сидяй на немъ отвецалъ: Твой корабль! На, плавай на нем с женою и детми, коли доучаешь!» И я вострепетах и, седше, разсуждаю: «Что се видимое? И что будетъ плавание? (*Памятники литературы* 1989, 356)

Заметим в этом отрывке весьма характерный для барокко элемент: чрезвычайную пестроту в наглядном изображении определённого символа или эмблемы. Недаром многих барочных авторов в России современники называли именно «пёстрыми».<sup>113</sup> В данном видении Аввакума ярко представлен также символ «света», окрашивающий всё описание в светлые тона. Во многих других эпизодах «Жития», так же, как и в этом, говорится о плаваньи: например, в рассказе о том, как Аввакума, его жену и детей застала буря в то время, когда они плыли «в большой Тунгуске-реке» (*Памятники литературы* 1989, 362).

Стоит упомянуть о том, что у инока Елифания также был свой «обобщающий символ», или, точнее, эмблема, основная в его жизнеописании: это «крест». Эмблема «креста», в яркой, визуальной форме представляющая мысли Елифания, возникла у него в результате совмещения действительности с традицией. Интересно, что при этом Елифаний был искусным

<sup>113</sup> Вспомним, что в названии одного из исследований, написанных ещё в начале XX века, о барочном поэте Карлоне Истомино на это название («пёстрые») прямо указывалось (см.: Браиловский 1902).

мастером – резчиком по дереву, сделавшим за свою жизнь более пятисот больших резных крестов. У Симеона Полоцкого, кстати, зрительная форма стихотворения также неоднократно выражалась в виде «креста»,<sup>114</sup> помимо которого поэт широко использовал в своём творчестве эмблемы «вазы», «сердца», «звезды» и «рака».<sup>115</sup>

Таким образом, перед нами предстаёт весьма любопытный факт: в отличие от инока Елифания, никогда не претендовавшего на свою особую, лидирующую роль в староверческом движении и не ощущавшего себя апостолом и Божьим посланником, протопоп Аввакум, великий писатель<sup>116</sup> и неутомимый проповедник «древлего благочестия», воспринимавший себя почти пророком и в широких кругах русского общества считающийся центральной фигурой раскола и основным духовным лидером старообрядцев (правда, как мы отмечали выше, такой взгляд на личность Аввакума, по нашему мнению, не совсем правилен), избирает своей центральной эмблемой отнюдь не крест как основной христианский символ, а чудесный «корабль» – одну из широко распространённых эмблем в барочной культуре. Из этого (так же, как и из многого другого, о чём уже было сказано) напрашивается давно уже сделанный нами вывод о том, что внутренне, в своей душе, Аввакум был человеком Нового времени, новых эстетических принципов, подсознательно тянувшимся ко всему новому, постоянно вырывавшимся за рамки древних традиций, поэтому барочная культура и не могла не отложить свой отпечаток на его творчество.

Необходимо отметить, что эмблема «корабля» в литературе западного и русского барокко встречается очень часто. При этом авторы осмысливают её совершенно по-разному, прибегая порою к очень смелым ассоциациям. Например, у Симеона Полоцкого показан образ Марии, Богоматери, как корабля, несущего во чреве «хлеб спасения»:

Пресвятая Мариа корабль есть мысленный,  
Им же гладну миру хлеб внесесея спасенный.  
В день зачатия корабль сей сооружися,  
На море мира пущен в день, вон же родися.<sup>117</sup>

<sup>114</sup> См. в книге: Симеон Полоцкий 1953, 113 и вклейка между 128 и 129. Об этой и других эмблемах в творчестве Симеона Полоцкого см. также: Hippisley 1971, 167-183; 1985, и некоторые другие работы.

<sup>115</sup> Как отмечала О. Державина в своей статье «К вопросу о русском литературном „барокко“» (Державина 1968, 20), подобные стихи в виде «креста» гораздо раньше, чем у Полоцкого, возникли и стали известны в Западной Европе, в том числе и в Германии.

<sup>116</sup> В новейших работах о творчестве протопопа Аввакума его всё чаще называют именно великим русским писателем, подчёркивая огромное значение Аввакума в истории русской литературы и культуры. К примеру, именно так он назван в статье о нём в энциклопедическом словаре «Старообрядчество. Лица, предметы, события и символы» (Старообрядчество 1996, 5).

<sup>117</sup> Цит. по статье: Морозов 1982, 185.

Другой яркий представитель русского барокко, Стефан Яворский, в своём, цитировавшемся выше, стихотворении „*Emblemata et Symbola*“ (эпитафии Варлааму Ясинскому) представляет названную эмблему как одну из главных эмблем, характеризующих деятельность Варлаама, наряду с такими эмблемами, как «зеркало», «скелет» (то есть «тюрьма тела»), «гостиница», «сокровище», «луна», «лестница» и «река».<sup>118</sup>

Интересно, что «корабль», в ярком художественном изображении, весьма близком к барочному, встречался в русской литературе ещё во времена Смуты. Например, в своих воззваниях ко всем сословиям народа патриарх Гермоген писал об «Иисусовом корабле», который ничто и никто не может потопить:

...аще бо и многи волны и люто потопление, но не бойся погрязновения, на камен ибо веры и правды стоим, да ся пенит море и бесит, но Иисусова корабля не может потопити, и не даст бо Господь в потопление уповающих нань, ни жезла, ни жребий свой, ни зубом вражиям раб своих, но сохранит нас яко же хощет святая воля Его. (Майков 1889, 303)

Эти слова были написаны в то очень тяжёлое в русской истории, но, вместе с тем, «бесцензурное» (по определению Д. Лихачёва) для русской литературы время, наиболее благоприятное, в сравнении с предшествующими эпохами, для активизации её развития, когда индивидуальное, личностное начало проявилось в словесности в очень значительной мере.

Именно в период Смуты на русских землях начала развиваться собственная сильная риторическая традиция, а через некоторое время (в 1617-1619 годах) епископом вологодским Макарием была составлена первая в Московском государстве «Риторика»,<sup>119</sup> которая в продолжение почти ста лет оставалась основополагающей работой по красноречию и оказывала очень большое влияние на развитие науки о нём в России в эпоху барокко. Составитель этой «Риторики» прекрасно ориентировался в теории античного красноречия (как впоследствии и барочные авторы) и неоднократно ссылался на сочинения Демосфена, Квинтилиана и Цицерона.

Заметим, в этой связи, что позже, на протяжении всей второй половины XVII века, интерес к красноречию в России постоянно возрастал. В этот период на русских землях появляется целый ряд новых «Риторик»: составленных Софронием Лихудом, Михаилом Усачёвым, Андреем Белобожским (причём последним – на основе немецких книг по риторике). Протопоп

<sup>118</sup> См. об этом подробнее: *Русская силлабическая поэзия* 1970, 257-262.

<sup>119</sup> О «Риторике» Макария в европейском контексте см.: Lachmann 1994; Steinkühler 1983, 153-177; Абрамович, Гураль, Чикарькова 2000, 61-67; Бабкин 1951, 326-353, и некоторые другие работы.

Аввакум хорошо знал об активном развитии светской науки об искусстве слова и сам прекрасно владел этим искусством (как отмечал А. Клибанов (Клибанов 1994, 27)), хотя и относился к античным ораторам и теоретикам риторики, как и вообще ко всем известным представителям античной культуры, негативно. Рассматривая учения всех античных мудрецов как знак гордости человека перед Богом, а значит, путь к гибели, он писал:

Платон и Пифагор, Аристотель и Диоген, Иппократ и Галин: вси сии мудри быша и во ад угодиша. (*Житие* 1960, 138)

По-видимому, в ад попали – по мнению протопопа – и все античные ораторы, и теоретики античного красноречия. Тем не менее, Аввакум, конечно, отнюдь не был чужд риторике, хотя и писал, что «не словес красных Бог слушает, но дел наших хочет» (*Житие* 1960, 210). Более того, риторическая сторона в произведениях Аввакума была выражена очень отчётливо и ярко.

Кстати, замечательно, что один из четырёх локальных ареалов, в которых создавались самые ранние русские риторики, был, через некоторое время после сожжения Аввакума, сформирован именно старообрядцами – в Выгорецком общежитии.<sup>120</sup> Причём хорошо известно, что теории античного красноречия в этом ареале уделялось достаточное внимание.

Продолжая говорить об эмблематике в творчестве протопопа Аввакума, укажем на то, что у него присутствует, хотя и не называется прямо, ещё одна весьма значительная барочная эмблема: это – «зерцало» (или «зерцало»), о котором мы уже упоминали в связи с немецкой барочной литературой. Эта эмблема является как в русской барочной литературе, так и в других европейских литературах барокко (в особенности в немецкой литературе) одной из наиболее популярных эмблем, очень часто входившей не только в тексты произведений, но и в их заглавия. (Причём эмблема «зерцала» у многих русских авторов появилась именно благодаря западноевропейскому барокко.) Вспомним, в этой связи, уже упоминавшееся нами «Великое зеркало»; кстати, и в этой книге, и в сочинениях Аввакума данная эмблема чаще всего воспринимается как «зерцало добродетели, духовности». Уже в начале XVIII века в России было переведено с немецкого языка ещё одно произведение, в названии которого звучит слово «зерцало»: это – книга «Юности честное зеркало, или Показание к житейскому обхождению», в которой давались различные советы и наставления юношам и девицам. Здесь рисовался идеал благовоспитанного молодого дворянина и благовоспитанной девицы; при этом «зерцало» было центральной эмблемой, иллюстрирующей такой идеал.

<sup>120</sup>См. об этом: Вомперский 1988.

В романе Г.Я.Х. фон Гриммельсгаузена «Симплициссимус» („*Simplicissimus*“) – национальном немецком романе из солдатской жизни в период Тридцатилетней войны – эмблема «зеркала» имеет совершенно иные трактовки. Например, чувствуя себя «щепкой» на волнах переменчивого счастья, Симплициссимус говорит о себе: «Я – мяч переходящего счастья, образ изменчивости и зеркало непостоянства жизни человеческой» (Гриммельсгаузен 1967, кн. VI, гл. 15).<sup>121</sup> Обратим внимание на то, что эти ощущения героя немецкого романа весьма близки к ощущениям Аввакума, представлявшего себя в «Житии» то плавающим по бурному житейскому морю, то в образе нищего ходящим по улицам города и «по окошкям» просящим милостыню. Стоит также отметить, что зеркальной картиной рассказчика в романе «Симплициссимус» было его «безумие», как показывает американский исследователь J.M. Sottung (Sottung 1985) (Как тут не вспомнить об аввакумовском «буйстве проповеди»!)

Совсем иначе, чем в романе Гриммельсгаузена, осмысливается эмблема «зеркала» в немецкой барочной поэзии, причём каждый автор вкладывает в неё свои определённые значения. Так, у таких поэтов, как М. Опитц, А. Грифиус, Эрдманн Ноймайстер, с эмблемой «зеркала» связан целый ряд мотивов, а именно: «зеркало добродетели» (*Spiegel der Tugend*), «зеркало женского совершенства» (*Spiegel weiblicher Vollkommenheit*) и многие другие.<sup>122</sup> Интересно, что Грифиус использовал в своём творчестве также мотив «зеркала высшей порядочности (воспитанности)» (*Spiegel höchster Zucht*), то есть вкладывал в эмблему именно то значение, в котором она была визуально представлена в «Юности честном зерцале», а до этого отчасти и в «Великом зерцале».

Пауль Флеминг, как и выпензенные поэты, неоднократно использует эмблему «зеркала» в связи с образом прекрасной женщины. Например, в одном из своих лирических стихотворений он пишет:

Ihr seid es, die ihr mir die meinen machet blind  
ihr lichtet Spiegel ihr, da ich die ganzen Schmerzen  
leibhaftig kann besehn von mein und ihrem Herzen. (Fleming 1865, 496-497)

Поэт называет своё чувство «зеркалом [душевной] боли». Тот же мотив встречаем и у Зигмунда фон Биркена.<sup>123</sup> У него «зеркало» чаще всего ассоциировалось с человеческой душой. В немецких стихах религиозного характера представлена подобная ассоциация, причём душа в этих стихах

<sup>121</sup> Одно из новых изданий на немецком языке: Grimmelshausen 1984.

<sup>122</sup> См.: Gryphius 1983, 1987; Neumeister, Grohmann 1978; *Herrn von Hoffmannswaldau* 1961-1991, и некоторые другие публикации.

<sup>123</sup> См. в книге: Birken 1988.

оказывается способной в мистическом плане принять в себя и отразить картину Бога. Например, в поэзии Я. Бёме, для которого концепция формы «зеркала» была одной из основных, часто фигурируют «мистическое зеркало» и «зеркало мудрости». Ангелус Силезиус также изображает в своих стихах «зеркало мудрости». Среди остальных немецких поэтов эпохи барокко, широко применявших в своём творчестве эмблему «зеркала», можно назвать имена Й.Х. Гёринга, Й.Х. Гюнтера, Г.Ф. Харсдёрффера, Х. Хоффманна фон Хоффманнсвальдау, Ф. фон Логау, Б. Нойкирха и ряд других.<sup>124</sup>

Георг Филипп Харсдёрффер назвал однажды зеркало «тем, что кажется правдой» („*der Wahrheit Schein*“). Вполне согласуясь с принципами барокко, зеркало как таковое, то есть отражение действительности (*Schein*) и сама действительность (*Sein*) как бы сливаются воедино, противоречие между ними сливается. Таким образом «зеркало» в немецкой литературе барокко показывает нам образ «реальный», то есть кажущийся таковым, под маской подлинной реальности. Такая же по своей сути эмблема косвенно присутствует и у Аввакума.

Как писал А. Робинсон, протопопа в его рассказах интересует «не реально-биографический контекст», а нечто другое: «поучительность... „чудесное“ избавление от врагов и их раскаяние» (Робинсон 1963, 69) и так далее. Это фактически – тот же *Schein* («видимость», «иллюзия») в нерасторжимом слиянии с *Sein* («реальностью») – либо вместо него. Соотношение действительности и её зеркального отражения у Аввакума представлено вполне в духе понятия *argumentum comoediarum* («не истинное, но правдоподобное»), распространённого как в поэзии, так и в риторике барочного времени.<sup>125</sup> Видения Аввакума – яркий тому пример. Предельная конкретность, яркая визуальная образность в сочинениях протопопа также наталкивают на мысль об эмблеме «зеркала». Можно вспомнить, в этой связи, и о вышупомянутом зеркальном отражении в его сочинениях западноевропейского барочного мотива «ухудшения при улучшении» (*Verschlimmbesserung*) – в виде «улучшения при ухудшении».

Символика в творчестве протопопа Аввакума чрезвычайно многообразна. При этом отчётливо видно, что его символизм уже покинул лоно Средневековья и приобрёл новые качества, присущие именно барочной эстетике. Речь Аввакума глубоко проникнута барочным символизмом. Вот, например, описание им «райской птицы Сирина», уподобляемой протопопом мифической птице Феникс и осмысливаемой им как символ Иисуса Христа, так как писатель проводит аналогию между красотой этой птицы и сла-

<sup>124</sup> См.: *Herrn von Hoffmannswaldau 1961-1991* (разделы, посвящённые творчеству названных поэтов); *Harsdörffer 1971*; *Logau 1992*, и некоторые другие публикации.

<sup>125</sup> См. об этом: *Lausberg 1960*.

достью её пения, с одной стороны, и «сладкими песнями», то есть пропо-  
ведями Христа – с другой:

Красна и велелепна, перием созлатна и песни поет сладки, яко не  
восхоцет человек ясти, слышавшее ея гласы. (*Житие* 1960, 165)

А вот как, к примеру, объясняет Аввакум один из стихов из 103-го псал-  
ма («Положи тьму и бысть ноць, в них же пройдут вси зверие дубравнии»  
(Пс. 103, 20)); перечислив сначала всех хищников, выходящих ночью на  
охоту, он далее пишет, что

...ночь – неведения Божия; без солнца – праведнаго Христа – во тьме  
неверия всяк, яко зверь, шатается, ища, яко волк, сожрати искрен-  
него. (*Житие* 1960, 268)

Традиционные богословские темы начинают звучать у протопопа Авва-  
кума по-новому, выявляя какие-то новые грани своего содержания. Таким  
образом, можно сказать, что Аввакум, стремящийся, с одной стороны, –  
как один из лидеров старообрядчества – сохранить традиции средневеко-  
вого символизма, с другой стороны, их не только не сохраняет, но и актив-  
но разрушает. На примере аввакумовских сочинений отчетливо виден кри-  
зис средневекового символического мышления, происходивший в эпоху  
барокко.

Обратим внимание на ещё один часто встречающийся у Аввакума сим-  
вол – «вертоград» («сад»). Протопоп в своих сочинениях применяет символ  
«райского сада» в значении «сада духовного», духовной чистоты челове-  
ка.<sup>126</sup> К примеру, восхваляя в письме к боярыне Ф.П. Морозовой и княгине  
Е.П. Урусовой этих женщин, остающихся непреклонными в своём стремле-  
нии сохранить «древлюю» веру и готовых пожертвовать ради неё своей  
жизнью, Аввакум восклицает:

Как вас нареку? Вертоград едемский именую и Ноев славный ковчег,  
спасший мир от потопления... (*Житие* 1960, 216)<sup>127</sup>

<sup>126</sup> Показательно, что именно такое значение стоит на первом месте в ряду разнообразных  
значений этого символа в огромном труде Филиппо Пичинелли (Пичинелло), который  
систематизировал и описал эмблематическую символику барокко (Picinello 1694).

<sup>127</sup> Обратим внимание на то, что цепь ярких сравнений у Аввакума в этом отрывке, как и  
во множестве других, начинается с вопроса. Такой стилистический приём существовал  
ещё в средневековых текстах, но именно в XVI–XVII веках, став намного более широко  
используемым в Европе в произведениях литературы различного характера, он понемно-  
гу обрёл новое художественное осмысление, при этом открылись новые возмож-  
ности его художественного применения. В ту эпоху названный приём, обозначаемый в  
европейских странах латинским термином *interrogatio*, часто фигурировал и в рито-  
рических текстах (как риторический вопрос), и в поэзии, и в повествовательной прозе.  
Например, цепь вопросов, задаваемых автором самому себе, и следующих за ними

В другом своём панегирике – послании Морозовой, Урусовой и Даниловой – протопоп, отчасти повторяя самого себя, применяя почти те же метафоры, что и в послании Морозовой и Урусовой,<sup>128</sup> пишет:

Мученицы и исповедницы Христовы, делателие винограда Христова. Вертоград едемский вас именую, и Ноев славный ковчег, стоящъ на горах Араратских... (*Материалы* 1882, 185)<sup>129</sup>

В связи с вышесказанным подчеркнём, что как в восточнославянском, так и в западном барокко «вертоград» был не только символом, но и даже особым жанром литературы, чрезвычайно распространённым по всей Европе. «Духовный», «мысленный» «вертоград» («сад») имел при этом большое идейно-эстетическое значение в литературе, что было отмечено в работах Л. Сазоновой, проведшей интересные исследования художественных особенностей и процесса развития барочных литературных «вертоградов» в восточнославянском ареале и в других европейских странах (Сазонова 1987, 76-108; 1989, 71-103; 1991, 164-180). В одной из своих работ она

---

ответов, наполненных различными метафорами, встречаем у немецких, испанских, французских барочных литераторов, в польской поэзии той эпохи и так далее. Так что широкое использование данного приёма протопопом Аввакумом можно также считать одним из признаков барочного характера его стиля.

<sup>128</sup> Заметим, что в европейских странах в XVII веке поэтами и прозаиками очень часто повторялись применявшиеся ими ранее различные выражения и тропы, но уже в новом, «обновлённом» контексте. Это было одной из характерных художественных особенностей (наряду с уже названными) европейской литературы барочной эпохи. В этой связи, можно вспомнить стихи итальянского поэта Дж. Марино, польского поэта Я.А. Морштына, вышеназванных немецких поэтов и многих других. К примеру, в поэзии Марино (отсюда – название литературного течения «маринизм»), оказавшей влияние на творчество поэтов немецкого и польского барокко – особенно на творчество Я.А. Морштына, – «обыгрываются» в различных словесных конструкциях многие слова и словосочетания («вкус», «милость», «мысль сущит» и другие), постоянно повторяются (но каждый раз в слегка изменённом виде) одни и те же речевые фигуры. И при каждом таком повторении поэт концентрирует внимание на каком-то определённом явлении или признаке, рассматривая его уже в немого ином ракурсе (см. в польском переводе: Nowicka-Jeżowa 2000). Фактически тот же самый приём мы видим и у Аввакума, часто применявшего в различных модификациях одни и те же фигуры речи. Интересны, к примеру, повторяющиеся эпитеты с одним и тем же словом в его сочинениях (скажем, со словом «сладкий»): «Сладка веть смерть та за Христа-света. Я бы умер, да и олять бы ожил, да и паки бы умер по Христе, Бозе нашем. Сладок веть Иисус-от... Ну, государыня [к боярыне Морозовой – Ю.Т.], пойдй же ты со сладким Иисусом в огонь подле нево и тебе сладко будет» (*Житие* 1960, 224).

<sup>129</sup> Далее в этом отрывке Аввакум продолжает использовать очень яркие, выразительные сравнения: «Светглии и доблии мученицы, столпи неколебимии! О, камение драгое: акиنف, и измарagd, и аспис! О, трисяятельное солище и немерцающия звезды!..» (*Материалы* 1882, 185). Обращает на себя внимание то, что в этом и во многих других красочных панегирических текстах Аввакума содержание направлено уже скорее на эстетическое восприятие читателя, чем на его религиозные чувства. То же самое можно наблюдать во второй половине XVII века и в сочинениях Симеона Полоцкого, и у многих других барочных авторов. Эстетизм символического мышления был присущ вообще всей культуре данной переходной эпохи.

подчёркивает, что «мотив сада относится к числу излюбленных писателями барокко символических метафор...» (Сазонова 1991, 164). В культуре барокко он достиг невиданного ранее расцвета и «приобрёл ещё ббльшую (по сравнению с античностью и Средневековьем) многоплановость, предстал в вариациях и превращениях, испытал колебания в значении от религиозного до светского» (Сазонова 1991, 164). Это связано с тем, что данный символ «соответствовал природе искусства барокко как способа постижения мира в его единстве и многообразии» (Сазонова 1991, 169).

Европейская традиция поэтических книг-«садов» с характерным для них универсализмом и жанрово-тематическим разнообразием была продолжена в творчестве очень многих восточнославянских барочных авторов. Стоит, в этой связи, назвать несколько примеров функционирования символа «вертограда» в русской и украинской литературе барокко. Помимо «Вертограда многоцветного» Симеона Полоцкого, этот символ ярко представлен в качестве центрального символа в таких произведениях XVII века, как, например, «Трубы словес проповедных» Лазаря Барановича, «Евхаристион» Софрония Почаского, «Огородок Марии» Антония Радивиловского, «Вертоград» Тимофея Каменевича-Рвовского, «Сад, или Вертоград духовный, украшенный многоразличными нравоучения цветами» Гавриила Домецкого, «Виноград домовитый благим насажденный» Самуила Мокреевича, «Виноград Христов» Стефана Яворского, а уже в XVIII веке – в книгах «Сад божественных песен» Григория Сковороды и «Поетика. (Сад поетичный)» Митрофана Довгалевского.<sup>130</sup> Основная функция этих произведений – дидактическая, нравоучительная. Причём авторы подчёркивают, что их целью является не просто нравоучение, а именно «врачество» как «внутреннего», так и «внешнего» человека (как писал Гавриил Домецкий), или же «уврачевание нравов» (как писал Сковорода).<sup>131</sup> Подобную цель ставило

<sup>130</sup> Кстати, и среди памятников старообрядческой литературы существует сочинение, в котором символ «вертограда» является центральным, сквозным: это написанный уже в начале XVIII века труд Семёна Денисова «Виноград российский», впитавший в себя все предшествующие догматико-публицистические труды старообрядцев. Заметим, что слово «виноград» в названии этого сочинения имеет смысл, идентичный тому, который обычно вкладывали барочные литераторы в слово «вертоград»: это – «виноград» мысленный, духовный, символ духовного многообразия и единства, «виноград» высоких духовных идей и культурных ценностей.

<sup>131</sup> Это сближает литературные «вертограды» с многочисленными «лечебниками», широко распространенными в XVI-XVII веках на Западе. Несколько таких «лечебников» ещё в XVI веке было переведено в Московии с немецкого языка. Известно, что один из «лечебников» перевёл, при помощи русского толмача Даниила, с немецкого издания, сделанного в Любеке, придворный лекарь великого князя Василия III, немец Николай Булев (родом он был также из Любека), ведший в своё время острую богословскую полемику с Максимом Греком. Кстати, переводные «лечебники» были известны на русских землях под общим названием «прохладных вертоградов», то есть «лекарских цветников», – по-видимому, потому, что один из оригинальных немецких «лечебников», переведённых на Руси, назывался *Hortus Azoenicus* (в переводе с латинского – «Сад пленительный») (см.: *Памятники литературы* 1987, 610 (комментарий)). Замеча-

перед собой и большинство западноевропейских барочных авторов. Следует указать, что в их творчестве символ «вертограда» часто возникал как бы на стыке двух планов – реального и условного, а также разветвлялся рядами производных символов. На восточнославянских землях то же явление, появившееся под западным культурным влиянием, наблюдаем и у Симеона Полоцкого, и у ряда других представителей русского и украинского барокко.

Необходимо подчеркнуть, что именно в эпоху барокко, когда происходило интенсивное взаимопроникновение культур и стилей и когда оживились межнациональные контакты между восточными славянами и другими европейскими народами, в восточнославянских землях распространились переводные и были созданы оригинальные «вертограды». Причём среди переводных «вертоградов» преобладали немецкие. Известно, например, что один из них – энциклопедический свод этики «Садик царицы» (*Hortulus Reginae*) саксонского проповедника XV века Месффрета – в середине XVII века по заказу царя Алексея Михайловича переводили киевские «старцы» во главе с Арсением Сатановским.<sup>132</sup> Среди других немецких литературных «садов», известных не только в Украине, но и в России в XVII – начале XVIII века, можно назвать «Сад моральной философии» неизвестного автора (издан впервые в Кёльне в 1594 году), «Сад христианских добродетелей» Яна Бузеуса (Майнц, 1610 год), анонимный сборник неолатинской медитативной поэзии «Садик души благочестивой» (*Hortulus animae piae*) (Дрезден, 1676 год), «Духовный сад – цветник нежной души» (*Geistliches Blümgartlein inniger Seelen*) барочного поэта Г. Терстегена (издан в 1729 году) и некоторые другие.<sup>133</sup> Многие немецкие произведения с символом «сада» попадали на русские и украинские земли и в польском переводе: например, изданная в Кракове в конце XVI века, а во второй половине XVII-го попавшая через Украину в Россию книга «Райский садик» была переводом на польский язык с латинского произведения немца Иоганнеса Арндта.<sup>134</sup>

---

тельно, что эти переводные книги в Московии неоднократно дополнялись новыми частями (переводными и оригинальными); особенно распространившись к середине XVII века, «лечебники» с течением времени включали в себя всё больше статей русского происхождения. Сами тексты при этом сокращались, подвергались переработке со стороны языка и постепенно сближались с народной литературой. Таким образом на основе переводов с немецкого языка создавались народные русские «лечебники», а на их основе, в свою очередь, – некоторые произведения «низового» барокко, такие, как, например, комический «Лечебник на иноземцев». Возможно, именно «лечебники» в значительной степени повлияли на появление символа «вертограда» в сочинениях Аввакума, ибо отражали то же, что и у него, близкое к народному мирозерцание и, к тому же, были широко распространены среди разных категорий старообрядцев.

<sup>132</sup> См. об этом: Сазонова 1991, 178.

<sup>133</sup> См. об этом: Tandecki 1987, 130.

<sup>134</sup> См. об этом: Tandecki 1987, 132.

Говоря об оригинальных и переводных «вертоградах» на русских и украинских землях, следует также отметить, что существует много прямых параллелей в немецких литературных «садах», совпадающих с различными фрагментами в произведениях восточнославянских барочных литератур. К примеру, высказывания Симеона Полоцкого о саде в его богословском труде «Венец веры» (1670) дословно совпадают с некоторыми фразами в немецкой поэзии второй половины XVII века. Так, воспринимая новозаветные события в параллелизме с ветхозаветными, Полоцкий писал о том, что «во верте первый Адам» был побеждён дьяволом, поэтому «во верте» же от второго Адама (Христа) искуситель должен быть покорён. По Симеону, «во верте смерть родися», поэтому нужно, «чтобы «во верте» взяла начало новая жизнь; «во верте» произошло падение человека, и «во верте» же должно состояться его возрождение» (Сазонова 1991, 169). Таким образом, конец одной библейской истории (падение Адама) становится началом другой (возрождения человечества через смерть Христа).

В немецкой барочной поэзии существуют, по сути, такие же высказывания, например:

Im Garten durch Adams Fall  
Der Mensch verderbt wird überall...

Im Garten und durch Christi Todt  
Der Mensch erlöst ward aus der North...<sup>135</sup>

Дословные или почти дословные совпадения с фрагментами из немецкой и другой европейской литературы, связанной с символикой «сада», можно обнаружить и в произведениях иных восточнославянских барочных авторов (например, в «Огородке Марии» Антония Радивиловского, где есть немало совпадений с высказываниями из «Садика царицы» Меффрета).<sup>136</sup> Это свидетельствует о прямом воздействии западной культуры на восточнославянские в рассматриваемую эпоху. Кроме того, стоит упомянуть о том, что традиционное для западноевропейского барокко значение символа «сада», связанное с темой страдания и страстей, получило применение в восточнославянских барочных литературах также благодаря воздействию западной культуры (причём в значительной степени – немецкой). Такое значение «духовного сада» находим, например, в «Трубях словес проповедных» Лазаря Барановича (Лазарь Баранович 1674).

Обратим особое внимание на то, что именно вышеназванное значение рассматриваемого символа было отражено у протопопы Аввакума. Сравнение Аввакумом восхваляемых им женщин с «вертоградом едемским» имеет

<sup>135</sup> Цит. по: Tandecki 1987, 131.

<sup>136</sup> См. об этом: Маркович 1894.

стилистическое сходство, например, со сравнением с «садом» девы Марии в сочинениях Лазаря Барановича (у которого «мысленный сад» представлен как «пречистая Дева» (Лазарь Баранович 1674)), Симеона Полоцкого (который обращался к деве Марии со словами: «Ты едина еси вертоград заключенный...» (Симеон Полоцкий 1683)) и некоторых других представителей восточнославянского барокко. Так что это аввакумовское сравнение можно, в принципе, добавить к ряду тех многочисленных признаков и элементов барочного стиля Аввакума, которые были рассмотрены в настоящем разделе.

#### IV.

Как справедливо указывал А. Липатов, «отчасти Ренессанс, а уже во всей полноте барокко при всей своей внутренней идейно-художественной дифференцированности охватывают в той или иной степени литературы всех конфессий – католиков, протестантов, православных. Это знаменует первый этап формирования нового – общеевропейского – литературного процесса, охватывающего *Pax Latina et Pax Orthodoxa*. Его характеризует взаимодействие теперь уже национальных литератур и – что с этим связано – национальных литературных языков, которые пришли на смену языкам универсальным» (Липатов 1997, 55). В России в XVII веке, как мы видим, барокко проявилось в литературном творчестве как «западников» («латинствующих»), так и «грекофилов», как сторонников реформы Никона, так и старообрядцев, то есть в, казалось бы, абсолютно полярных течениях, сглаживая тем самым остроу противоречий между ними.

Творчество протопола Аввакума, в котором наблюдаем значительное стилистическое сходство с произведениями европейского и русского барокко, является ярким примером того, что новый литературный процесс в полной мере охватил на русских землях отнюдь не только деятельность явных и неявных сторонников культурных преобразований в России и общеевропейских – барочных – тенденций в отечественной культуре (то есть деятельность, в первую очередь, «западников»: Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Стефана Яворского, Андрея Белобоцкого и других, а также многих «грекофилов», например, Епифания Славинецкого, братьев Лихудов),<sup>137</sup> но и – причём в не меньшей степени – деятельность ряда писа-

<sup>137</sup> Интересно, что в ту эпоху даже в самом творчестве «западников» и «грекофилов» нередко ощущается процесс барочного сглаживания противоречий между этими партиями. Так, например, при составлении «Лексикона славяно-греко-латинского» Епифаний Славинецкий использовал в равной степени как грекоязычные, так и западно-европейские латиноязычные источники (см.: Певницкий 1861). Он, очевидно, не считал, в отличие от многих на Руси в то время, что латинский язык является языком еретическим, поскольку, мол, «Бог не говорит на этом языке» и он «по самой своей природе искажает содержание христианского учения» (Успенский 1996, 341, 360). И

телей-старообрядцев, всегда активно выступавших против этих преобразований и против всех барочных новаций в культуре. Эти новации, по мнению расколоучителей, вели к отходу от православного пути развития русской духовности, от средневекового и отечественного, самобытного, типа культа и культуры в сторону Запада, а значит, являлись сатанинскими деяниями, свидетельством близкого пришествия антихриста. Однако, в то же время, и Аввакум, и Епифаний, и Лазарь, и отчасти некоторые другие старообрядцы, явно противореча самим себе, очень ярко проявили данные новации в своём творчестве. Такой парадокс явился чётким отображением одной из сторон той «бунташной» эпохи, полной неразрешимых противоречий, контрастов, острой борьбы старого и нового мировосприятия, — эпохи долгого и мучительного перехода России от Средневековья к Новому времени. Этот переход осуществлялся как в умах людей, принадлежавших к самым различным партиям и группам, так и на уровне подсознания. Именно на этом уровне и был изначально воспринят писателями-старообрядцами тогдашний «стиль эпохи», то есть барокко, против которого при этом восставало всё их сознание. В данном случае характер их стиля был весьма точно определён И. Смирновым как «спонтанное» барокко (Смирнов 1991, 177).

В настоящей работе нами рассмотрено множество барочных признаков в творчестве протопопа Аввакума. Это и барочный, осязательный характер описаний видений и чудес, которыми насыщены его сочинения; и высокий риторический стиль его панегирических посланий (во многом сближаю-

---

хотя в одном из своих сочинений Епифаний писал: «Наши киевляне учились и учатся только по латыни и чтут книги только латинские и оттуда мудрствуют, а гречески не учились и книг греческих не чтут и того ради истины не ведают...» (цит. по: Пресняков 1990, 116), — отношение этого писателя к латыни было, по всей видимости, не столь категорическим и непримиримым, как у многих его современников на восточнославянских землях. (Заметим, кстати, что в то время латынь воспринимали как типичный еретический язык и Иван Вишенский, и Иван Наседка, и Вякимий Чудовский, и многие другие — как в Юго-Западной, так и в Московской Руси; однако при этом некоторые староверы, — например, Спиридон Потёмкин, хорошо знавший латынь, — вряд ли относились к этому языку подобным образом, что говорит о неоднозначном отношении к латыни даже в старообрядческой среде.) Другой же представитель «грекофильской» партия в Московии — Иоанний Лихуд — широко использует в своём творчестве символику, которая как бы тояет в новых смысловых импровизациях и отступлениях, перегружена словесными украшениями, и которая невольно ассоциируется именно с эстетикой центрально- и западноевропейского барокко (что отмечали В. Бычков (Бычков 1992, 528) и некоторые другие учёные). При этом не лишено основания предположение о прямом влиянии польской культуры на творчество Иоанния Лихуда. Наконец, можно вспомнить и о том, что сам патриарх Никон при своём «внешнем» «грекофильстве» был тайным «латинствующим» (по справедливому замечанию А. Робинсона (Робинсон 1974, 318)). По-видимому, Никон одновременно ориентировался и на Запад, и на греко-православный Восток, хотя прекрасно осознавал значительные отличия между ними (замечательно, кстати, что он же, очень решительно настаивавший на исправлении церковных книг, при этом вполне мог разрешить богослужение и по старым книгам (см.: Успенский 1996, 335)). На наш взгляд, во всех этих действиях можно усмотреть проявления тенденции барочного сглаживания остроты противоречий.

щихся с панегирическими произведениями других русских барочных авторов); и высокая экспрессивность стиля Аввакума, утрированное выражение чувств, их фантастичность (причём с фантастикой у писателя сочетаются будничные и натуралистические подробности); и появление реального пейзажа; и традиционное барочное «остроумие» (*acumen*), характерное для стиля Аввакума; и повышенная метафоризация, носящая явно барочный характер; и аллегоризация жизненных отношений; и повышенный эстетизм мышления писателя; и гуманистическое содержание аввакумовских произведений; и применение протопопом ярких барочных эмблем и символов — очень наглядных, зримых; и смелое реформирование им литературного языка, жанра и стиля (слияние церковно-книжного языка с простонародно-речевым, народнопоэтическим, слияние жития с автобиографией, яркое, новаторское изображение сложных, противоречивых характеров, в особенности личности самого Аввакума); и обострённое внимание к эсхатологической теме (причём у Аввакума, как и в европейском барокко, идеи «конца мира» и «Страшного суда» уже относятся не только к сугубо религиозной, сакральной сфере, но и к сфере художественности, собственно литературы); и барочное изображение ужасов и мучений (при этом — склонность автора находить своеобразную радость в перенесении мук); и универсализация смеха у Аввакума; и явное сходство в изложении ряда сюжетов Аввакумом и художественной манеры некоторых произведений западного барокко (например, новелл из «Великого зеркала», романа «Симплициссимус» Гриммельсгаузена и прочих); и очевидная двойственность натуры писателя, неразрешимые внутренние противоречия в нём; и наличие идей, являющихся как бы симбиозом противоположностей, к примеру, сосуществование в одном контексте противоположных барочных максим *Memento mori* («помни о смерти») и *Carpe diem* («лови мгновение»), то есть склонность писателя к широкому использованию оксюморона, абсолютное соответствие при этом аввакумовского творчества одному из важнейших барочных принципов *Concordia discors, discordia concors* («единство в противоречии, противоречие в единстве»); и барочная установка на снятие контрастов, отрицание мышления, основанного на противоборстве противоположных явлений; и стирание граней между кратковременно существующим и длительным, между мирской историей и сакральной, между кажущимся и реальным; и многое другое, что в целом убедительно доказывает принадлежность Аввакума к барочным писателям и говорит о его значительном сходстве с другими барочными писателями (как русскими, так и центрально- и западноевропейскими). Заметим также, что, согласно принципу «древлего благочестия», которому оставались верны старообрядцы, следовало «ничего нового не создавать, ничего старого не

разрушать». <sup>138</sup> Аввакум же – как яркий выразитель барочной культуры – и новое создаёт (выступая при этом как подлинный новатор), и старое разрушает (постоянно нарушая элементы старых традиций и тяготея к новым).

Можно много говорить о родственности, близости по своей поэтике и стилистике различных направлений в западном и русском барокко: например, «второй силезской школы» в Германии и панегирической литературы в России. <sup>139</sup> Мощное влияние западного барокко в целом на русское – и влияние непосредственное, и через польско-украинское посредство – очевидно. Но на творчество различных русских поэтов и прозаиков второй половины XVII века западноевропейская барочная литература повлияла, конечно же, в разной степени. В ряду множества аспектов темы её воздействия на русскую словесность особое место занимает рассматриваемая нами проблема «протопоп Аввакум и немецкое барокко» – как одна из наиболее спорных и наименее исследованных в литературоведении, но, в то же время, как одна из очень важных для изучения истории русской словесности той переходной эпохи.

В творчестве Аввакума есть множество черт, роднящих его с западным барокко, и в первую очередь – с немецким. Следует сказать, в этой связи, что попытки типологического сопоставления сочинений Аввакума и произведений немецкого барокко уже несколько раз проводились в науке. <sup>140</sup> Но, на наш взгляд, из этого, для определения основных причин их стилистического сходства и для анализа (или даже допущения возможности) прямого влияния немецкого барокко на творчество Аввакума, всех соответствующих выводов сделано не было. Между тем, глубокий сравнительный анализ аввакумовских и немецких барочных произведений, а также анализ многих фактов биографии «неистового протопопа», наталкивают на мысль о том, что данное сходство – отнюдь не случайное и является ярким свидетельством восприятия Аввакумом западной барочной культуры и её воздействия на характер его стиля.

Единство художественного отражения эпохи позволяет найти много общих черт, к примеру, в «Житии» Аввакума и в романе Гриммельсгаузена (о некоторых из которых мы уже упоминали). Оба эти произведения не только послужили «зеркалом» своей эпохи, но и обнаруживают много родственных черт стиля и художественного претворения действительности. Так, и в «Симплиссимусе», и в «Житии» дидактико-аллегорические

<sup>138</sup> См. об этом: Киселёва 2000, 221.

<sup>139</sup> Примечательно, что и в России, и в Германии не только в эпоху барокко, но и в период раннего Просвещения в XVIII веке литераторы активно пользовались для выражения своих идей формами риторического барокко и эмблематикой этого стиля.

<sup>140</sup> Помимо указанных выше сочинений А. Ангуаля и А. Морозова, здесь можно назвать статью А. Илюшина «Опыт типологического сопоставления (на литературном материале XVII века)» (Илюшин 1969, 63-71), где сопоставляются, кроме прочих произведений, «Житие» Аввакума и «Симплиссимус» Гриммельсгаузена.

видения чередуются с натуралистическими сценами и наблюдениями. При этом непосредственный жизненный материал приобретает риторическое звучание и выступает в роли своеобразных «прикладов» дидактической проповеди, которые должны подтвердить общую мысль на частном «примере». Обращает на себя внимание и то, что «Симплициссимус» – это памятник европейской смеховой культуры, сближающийся с так называемым «низовым» барокко. У Аввакума также весьма заметны и элементы смеховой культуры барочной эпохи (которой, как уже было сказано, присуща универсализация смеха), и многие черты «низового» барокко.

Важно отметить, что в барокко не существовало антагонизма между мистикой и рационализмом в современном смысле слова. Мистик стремился познать закономерности божественного космоса и наиболее точно выразить их в своих сочинениях. Данная особенность очень чётко отражает одну из важных сторон аввакумовского творчества, в котором представлена гармония мистического и рационального начал, причём рационализм в нём риторичен, как и во множестве других произведений русского и европейского барокко. Также отметим, что барокко, как писал А. Морозов, «не подавило человеческую личность, не стёрло, а скорее обострило проявления индивидуальности» (Морозов 1968, 114). В барочных произведениях «„божественный человек“ (*homo divino*) бунтует против несправедливости на земле и на небе. В его сердце кипят титанические страсти» (Морозов 1968, 114). Эта характерная черта стиля также прекрасно подходит к творчеству Аввакума – человека, очень ярко проявившего в своих сочинениях индивидуальность, бунтующего против всего, что кажется ему несправедливым, «грызущегося» за истинную, по его убеждению, веру и свято верившего, что его устами глаголет сам Господь. Вспомним, в этой связи, его замечание по поводу разговора на осеннем соборе 1666 года с восточными патриархами:

От Писания с патриархами говорилъ много: Богъ отверзъ грешные мое уста и посрамилъ ихъ Христос. (*Памятники литературы* 1989, 384)

Как указывал В. Бычков, в эпоху барокко даже «в сознании апологетов Средневековья происходили необратимые сдвиги в направлении главных тенденций развития культуры...» (Бычков 1992, 523). Это абсолютно верно, однако следует уточнить, что такие сдвиги коснулись сознания не всех апологетов Средневековья и к тому же в совершенно разной степени происходили в их сознании. Что же касается Аввакума, то его-то как раз и нельзя в полной мере к ним отнести: он лишь казался последовательным защитником средневековых традиций, отражаясь в «зеркале» собственного духовного облика как непримиримый борец за старую веру, древние устои. Авва-

кум и сам верил в это своё отражение, причём настолько, что, пройдя через страшные муки, многолетнее заточение в темнице, в конце концов, погиб в огне, но не отвернулся от этого отражения в собственном сознании своих религиозных убеждений.

При рассмотрении творчества протопопа Аввакума отчётливо видно, как на стволе средневековой традиции «созревало» и утверждалось барочное эстетическое сознание. Все традиционные элементы средневековой словесности у Аввакума приобретали новый, уже не средневековый характер. Так, например, его видения – с повышенными метафоричностью и эстетизмом – оказываются по своему стилю ближе не к традиционным древнерусским видениям, а к мистическим западно- и центральноевропейским, представленным в сочинениях Кристофора Коттера, Кристины Полятовской, Микулаша Драбика и некоторых других.<sup>141</sup> Кстати, Аввакум, как и они, свои видения нередко представляет на фоне богословских размышлений о власти, вере, свободе (скажем, упоминаемое выше видение о том, как Бог вместили в протопопа небо, землю и всех земных тварей). В дальнейших комментариях к видениям Аввакум разрабатывает также различные, традиционные для барокко, темы: тщета богатства и славы, шаткость земных ценностей, непостоянство счастья, участь тела и души после завершения земной жизни и другие, – выразительными примерами чего могут являться изображение Аввакумом царя Алексея Михайловича с большими гнойными язвами по всему телу, которые невозможно исцелить (обратим внимание на представленную здесь в барочном духе устрашающую дидактику смертного часа, характерную для многих произведений европейского барокко); образ земли, по которой будут разбросаны кости Аввакума после его смерти, растерзанные псами и птицами,<sup>142</sup> и другие эпизоды.

\* \* \*

Итак, обобщая всё сказанное в нашей работе, можно уверенно утверждать, что протопоп Аввакум был выдающимся русским писателем барокко, одним из наиболее ярких и талантливых представителей в Московской Руси этого общеевропейского литературного направления и «стиля эпохи». На творчество Аввакума оказали, по-видимому, мощное, непосредственное влияние как новые, барочные тенденции в отечественной культуре, так и явления культуры центрально- и западноевропейской, в особенности немецкой. Интерес к явлениям немецкой культуры, обострённое внимание ко всему немецкому отчётливо проявляются у Аввакума. Однако восприятие новых культурных ценностей у этого писателя происходило в процессе

<sup>141</sup> См. об этом, например: Skrine 1978, и некоторые другие работы.

<sup>142</sup> См. в книге: *Памятники литературы* 1988, 534.

долгой и мучительной борьбы, причём не столько «внешней» – с патриархом Никоном и никонианами, с правкой ими церковных книг и новым церковным обрядом, с новыми тенденциями в иконописи и так далее, сколько «внутренней» – со своей внутренней противоречивостью, с противоположностью своих уровней сознания и подсознания, то есть с самим собой – как с одним из духовных вождей старообрядческого движения, призванным вследствие этого защищать именно старые, средневековые культурные и религиозные традиции, «древнее благочестие», но, в то же время, всем своим творческим духом устремлённым не к этим традициям, а к новой культуре – культуре барокко.

### Л и т е р а т у р а

- Абрамович, С. 2001. *Житіє. Лексикон загального та порівняльного літературознавства*, Чернівці, 206-208.
- Абрамович, С., Гураль, М., Чикарькова, М. 2000. *Риторика*. Часть I, Черновцы.
- Абрамович, С., Ткачёв, Ю. 1999. *Библия и древняя русская литература*, Черновцы.
- Бабкин, Д. 1951. „Русская риторика начала XVII века“, *Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР*, 8, Москва; Ленинград, 326-353.
1982. *Барокко в славянских культурах*. Сборник статей, Москва.
- Барсков, Я. 1912. *Памятники первых лет старообрядчества*, Санкт-Петербург.
- Берков, П. 1981. *Особенности русского литературного процесса XVIII века, Проблемы исторического развития литературы: Статьи*, Ленинград, 128-171.
- Бороздин, А. 1900. *Протопоп Авакум: Очерк из истории умственной жизни русского общества в XVII веке*, Санкт-Петербург.
- Браилловский, С. 1902. *Один из пёстрых XVII-го столетия*, Санкт-Петербург.
- Брокгауз, Ф., Ефрон, И. 2002. *Энциклопедический словарь*. Современная версия, Москва.
- Бубнов, Н. 1995. *Старообрядческая книга в России во второй половине XVII века*, Санкт-Петербург.
- Бычков, В. 1992. *Русская средневековая эстетика XI-XVII века*, Москва.
- Вомперский, В. 1988. *Риторика в России XVII-XVIII вв.*, Москва.
- Галахов, А. 1894. *История русской словесности, древней и новой*. Т. 1; отд. 2, Санкт-Петербург.
- Горфункель, А. 1965. „«Пентатеугум» Андрея Белобоцкого (из истории польско-русских литературных связей)“, *Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР*, 21, Москва; Ленинград, 41-43.
- Гриммельсгаузен 1967. *Симплициссимус*. Перевод А. и Е. Морозовых, под ред. А. Фёдорова, Ленинград.

- Гусев, В. 1960. „Протопоп Аввакум Петров – выдающийся русский писатель XVII века“, *Житие протопопа Аввакума, им самим написанное. Другие его сочинения*, Под ред. Н. Гудзия, Москва, 5-51.
- Дёмин, А. 1972. „Русские пьесы 1670-х годов и придворная культура“, *Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР*, 27, Ленинград, 273-283.
- 1977. *Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке*, Москва.
- Демкова, Н. 1998. *Сочинения Аввакума и публицистическая литература раннего старообрядчества*, Санкт-Петербург.
- Державина, О. 1965. «Великое зеркало» и его судьба на русской почве, Москва.
- 1968. „К вопросу о русском литературном «барокко»“, *Československá Rusistika* XIII, I, Praha, 19-21.
- Ерёмин, И. 1966. *Литература Древней Руси: Этюды и характеристики*, Москва; Ленинград.
- 1987. *Лекции и статьи по истории древней русской литературы*, Ленинград.
1960. *Житие протопопа Аввакума, им самим написанное. Другие его сочинения*. Под ред. Н. Гудзия, Москва.
- Зеньковский, С. 1970. *Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века*, Мюнхен (репринт: Москва, 1995).
- Илюшин, А. 1969. „Опыт типологического сопоставления (на литературном материале XVII века)“, *Советское славяноведение*, 4, 63-71.
- Казакова, Н. 1980. *Западная Европа в русской письменности XV-XVI веков: Из истории международных культурных связей России*. Под ред. Д. Лихачёва, Ленинград.
- Кагерев, Н. 1909. *Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович*. Т. I, Сергиев Посад.
- Киселёва, М. 2000. *Учение книжное: текст и контекст древнерусской книжности*, Москва.
- Клибанов, А. 1960. *Сборник сочинений Ермолая-Еразма. Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР*, 16, Ленинград, 178-207.
- 1973. „Протопоп Аввакум как культурно-историческое явление“, *История СССР*, 1, 79-83.
- 1992. *Юродство как феномен русской средневековой культуры. Диспут: Историко-философский религиозоведческий журнал*, 1, 46-63.
- 1994. „Протопоп Аввакум и Апостол Павел“, *Старообрядчество в России (XVII-XVIII вв.): Сборник научных трудов*, Москва, 12-43.
- 1996. *Духовная культура средневековой Руси*, Москва.
- Кузьмина, В. 1968. „Барокко и классицизм в русской литературе первой трети XVIII века“, *Československá Rusistika*, XIII, I, Praha, 15-18.
- Лазарь Баранович, 1674. *Трубы словес проповедных*, Киев.
1859. *Летописи русской литературы и древности, издаваемые Н. Тихоновым*. Т. 1; часть 3, Москва.

- Липатов, А. 1979. „Литературный облик польского барокко и проблемы изучения древнерусской литературы“, *Славянское барокко. Сборник статей*, Москва, 39-98.
- 1997. „История европейской литературы и славянские литературные общности. Диалектика универсального и национального“, *Славяноведение*, 1, 54-59.
- Лихачёв, Д. 1956. „Средневековый символизм в стилистических системах древней Руси и пути его преодоления (к постановке вопроса)“, *Академику В.В. Виноградову к его шестидесятилетию. Сборник статей*, Москва, 165-171.
- 1969. „Барокко и его русский вариант XVII века“, *Русская литература*, 2, 18-45.
- 1969а. „Семнадцатый век в русской литературе“, *XVII век в мировом литературном развитии. Сборник статей*, Москва, 299-328.
- 1970. *Человек в литературе Древней Руси*, Москва.
- 1973. „Возрождение и средневековье“, *Русская литература*, 4, 114-118.
- 1973а. *Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили*, Ленинград.
- 1973б. „Социально-исторические корни отличий русского барокко от барокко других стран“, *Сравнительное изучение славянских литератур. Сборник статей*, Москва, 366-378.
- 1979. *Поэтика древнерусской литературы*, Москва.
- 1988. „Семнадцатый век в русской литературе“, *Памятники литературы Древней Руси. XVII век*, кн. I, Москва, 5-26.
- Ломоносов, М. 1986. *Избранные произведения*, (Библиотека поэта, Большая серия), Ленинград.
- Лотман, Ю. 1968. „Замечания к проблеме барокко в русской литературе“, *Československá Rusistika*, XIII, I, Praha, 21-22.
- Майков, Л. 1889. *Очерки по истории русской литературы XVII и XVIII столетий*, Санкт-Петербург.
- Маркович, М. 1894. *Антоний Радивиловский, южнорусский проповедник XVII века*, Киев.
1882. *Материалы для истории раскола за первое время его существования*. Под ред. Н. Субботина, Т. 5, Москва.
1883. *Материалы для истории раскола за первое время его существования*, Т. 6, Москва.
1887. *Материалы для истории раскола за первое время его существования*, Т. 8, Москва.
- Матхаузерова, С. 1976. *Древнерусские теории искусства слова*, Прага.
- Митрофан Довгалецкий 1973. *Поэтика (Сад поэтический)*, Київ.
- Морозов, А. 1962. „Проблема барокко в русской литературе XVII – начала XVIII века. (Состояние вопроса и задачи изучения)“, *Русская литература*, 3, 3-38.
- 1967. „Национальное своеобразие и проблема стилей“, *Русская литература*, 3, 102-123.
- 1968. „Проблемы европейского барокко“, *Вопросы литературы*, 12, 111-126.

- 1971. „Основные задачи изучения славянского барокко“, *Советское славяноведение*, 4, 54-61.
- 1973. „Новые аспекты изучения славянского барокко“, *Русская литература*, 3, 7-23.
- 1974. „Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени“, *Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Сборник статей* («XVIII век», сб.9), Ленинград, 184-226.
- 1982. „Симеон Полоцкий и проблемы восточнославянского барокко“, *Барокко в славянских культурах. Сборник статей*, Москва, 170-190.
- Морозов, А., Софронова, Л. 1979. „Эмблематика и её место в искусстве барокко“, *Славянское барокко: историко-культурные проблемы эпохи. Сборник статей*, Москва, 13-38.
- Николай Спафарий 1978. *Эстетические трактаты*. Подготовка издания О. Белобровой, Ленинград.
1979. *Очерки русской культуры XVII века. Часть 2*, Москва.
1927. *Памятники истории старообрядчества XVII века*. Кн. I, вып. I. (Русская историческая библиотека. Т. 39), Ленинград.
1987. *Памятники литературы Древней Руси. Конец XVI – начало XVII веков*, Москва.
1988. *Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. I*, Москва.
1989. *Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. II*, Москва.
1994. *Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. III*, Москва.
- Панченко, А. 1969. „О русском литературном быте рубежа XVII – XVIII вв.“, *Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР*, 24, Ленинград, 267-271.
- 1973. *Русская стихотворная культура XVII века*, Ленинград.
- 1974. „О смене писательского типа в петровскую эпоху“, *Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Сборник статей*. («XVIII век», сб.9), Ленинград, 112-128.
- 1984. *Русская культура в канун петровских реформ*, Ленинград.
- Парфений Уродивый 1886. „Послание к неизвестному против Люторов“, (*Памятники древней письменности*, т. 60-63), Санкт-Петербург.
- Певницкий, И. 1861. „Епифаний Славинецкий, один из главных деятелей русской духовной культуры в XVII веке“, *Труды Киевской духовной академии*, Т. 3, Киев.
- Пресняков, А. 1990. *Российские самодержцы*, Москва.
1989. *Пустозерская проза*, Москва.
1975. *Пустозерский сборник*, Ленинград.
- Пьпин, А. 1898. *История русской литературы*, Т. 2, Санкт-Петербург.
1989. *Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII века. Сборник статей*. Под ред. А. Робинсона, Москва.
1972. *Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII века)*, Т. I: Первые пьесы русского театра, Москва.
1974. *Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII века)*, Т. IV и V, Москва.
- Робинсон, А. 1963. *Жизнеописания Авакума и Епифания: Исследование и тексты*, Москва.

- 1972. „Историческое место и значение первого русского театра“, *Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII века)*, Т.1: Первые пьесы русского театра. Москва, 46-89.
- 1974. *Борьба идей в русской литературе XVII века*, Москва.
- 1980, 1981. „Закономерности движения литературного барокко“, *Wiener slavistisches Jahrbuch*, Bd.26, 27, Wien.
1970. *Русская силлабическая поэзия XVII-XVIII вв.* Вступительная статья, подготовка текста и примечания А. Панченко (Библиотека поэта. Большая серия), Ленинград.
- Сазонова, Л. 1985. „К вопросу о поэзии русского барокко“, *Вопросы литературы*, 8, 109-129.
- 1987. „Жанр «вертоградів» у східнослов'янському літературному барокко“, *Українське літературне барокко: Збірник наукових праць*, Київ, 76-108.
- 1989. „Идейно-эстетическое значение «мысленного сада» в русском барокко“, *Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII века*. Сборник статей. Под ред. А. Робинсона, Москва, 71-103.
- 1991. *Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.)*, Москва.
1958. *Сборник ответов на вопросы по литературоведению*. IV Международнй съезд славистов, Москва.
- Симеон Полоцкий 1683. *Вечеря душевная*, Москва.
- 1953. *Избранные сочинения*. Подготовка текста, статья и комментарии И. Врёмина, Москва; Ленинград.
- Синицина, Н. 1998. «Третий Рим». *Истоки и эволюция русской средневековой концепции XV-XVI вв.*, Москва.
1979. *Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи*, Сборник статей, Москва.
- Смирнов, И. 1991. „О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории“, *Wiener Slavistischer Almanach*, Sonderband 28, Wien.
- Софронова, Л. 1974. „Некоторые проблемы поэтики польского барокко“, *Советское славяноведение*, 1, 68-79.
- 1979. „Некоторые черты художественной природы польского и русского театров XVII-XVIII вв“, *Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи*, Сборник статей, Москва, 171-218.
- 1981. *Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша. Украина. Россия*, Москва.
- Сперанский, М. 1921. „Ересь жидовствующих“, *История древней русской литературы*, Москва, 53-81.
- Стам, С. 1957. „Учение Иоахима Калабрийского“, *Вопросы истории и атеизма*, 7, Москва, 327-335.
1996. *Старообрядчество. Лица, предметы, события и символы. Опыт энциклопедического словаря*, Москва.
- Тихонравов, Н. 1894. „Квириин Кульман“, *Сочинения Н.С. Тихонравова*, Т. 2, Москва, 303-375.

- Ткачѳв, Ю. 1999. *Дидактическая традиция в средневековой русской литературе (XIV-XVII вв.)*, Черновцы.
- 2001. *Расширение национального образа мира в русской литературе XIV-XVII веков*, Часть I: Евреи в древней русской словесности, Черновцы.
- Ткачѳв, Ю. 1997. „Александр Македонский в давньоєврейській літературі“, *Слово і час*, 4, 66-70.
- 2000. „Специфика жанру духовного вірша в творчості російських старообрядців“, *Роль християнства в утвердженні освіти, науки та мистецтва: історія, уроки, перспективи. Науковий збірник*, Рівне, 161-166.
- 2001. „Есхатологія“, *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*, Чернівці, 188-190.
- Успенский, Б. 1996. „Раскол и культурный конфликт XVII века“, *Избранные труды в 3 т. Т.1*, Семиотика истории. Семиотика культуры, Москва, 333-367.
- Хант, П. 1977. „Самооправдание протопопа Аввакума“, *Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР*, 32, Ленинград, 70-83.
- Цветаев, Д. 1890. *Протестантство и протестанты в России до эпохи преобразований*, Москва.
- Чижевский, Д. 1970. „К проблеме литературного барокко у славян“, *Litteraria*, 13, 5-59.
- Шевырѳв, С. 1884. *Лекции о русской литературе*, Санкт-Петербург.
1981. *Эстетика Ренессанса*. Сост. В. Шестаков. Т. 2, Москва.
- Angyal, A. 1961. *Die slawische Barockwelt*, Leipzig.
- Birken, S. von. 1988. *Werke und Korrespondenz*, Tübingen.
- Böhme, J. 1957. *Sämtliche schriften*, W.E. Peuckert (Hrsg.), Stuttgart.
- Borgstedt, Th. 2002. *Martin Opitz (1597-1639): Nachahmungspoetik und Lebenswelt*, Tübingen.
- Bucsele, J. 1972. „The problems of baroque in Russian literature. The Russian review 31, No.3, 260-271.
- Čiževskij, D. 1956. *Aus zwei Welten. Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen literarischen Beziehungen* (Slavistische drucken en herdrukken, Bd.10), 's-Gravenhage.
- 1971. *Literárny barok*, Bratislava.
- Čyževský, D. 1936. „Literarische Lesefrüchte IV. 31. Bemerkung zu der russischen mystischen Literatur im 18. Jahrhundert“, *Zeitschrift für slavische Philologie*, 13, 59-64.
1930. *Das Leben des Protopopen Avvakum von ihm selbst niedergeschrieben*. Übersetzung aus der nebst Einleitung und Kommentar von R. Jagoditsch, Berlin.
1965. *Das Leben des Protopopen Avvakum von ihm selbst niedergeschrieben*. Übersetzt aus dem Altrussischen von G. Hildebrandt. Mit einem Nachwort, Göttingen.
- Deleuze, G. 1988. *Le Pli. Leibnitz et le baroque*, Paris.
1962. *Deutsche Barocklyrik*, Stuttgart.

1976. *Die älteste ostslawische Kunstdichtung, 1575-1647*. H. Rothe (Hrsg.). (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen, Bd.7; Halbband 1), Gießen.
- Dietze, W. 1963. „Quirin Kuhlmann. Ketzer und Poet“, *Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Bd. 17, Berlin.
- Emrich, W. 1981. *Deutsche Literatur der Barockzeit*, Königstein; Ts.
- Fleming, P. 1865. *Deutsche Gedichte* (J.M. Lappenberg (BLVS), No.82), Tübingen (reprinted: Darmstadt, 1965. Bd.1).
- Forster, L. 1978. „Quirinus Kuhlmann in Moscow 1689: an unnoticed account“, *Germano-Slavica*, II, 5, 317-323.
- Grasshoff, H. 1968. Zur Frage des Barocks in der russischen Literatur“, *Zeitschrift für Slavistik*, XIII, 307-318.
- Grimmelshausen, H.J.Ch. von. 1984. *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*, Tübingen.
- Grundmann, H. 1950. *Neue Forschungen über Joachim von Fiore*, Marburg.
- Gryphius, A. 1983, 1987. *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Hrsg. von M. Szirocki u. H. Powel (Bd.1-3 u. Erg.-Bd.2-3), Tübingen.
- Harsdörffer, G.Ph. 1971. *Poetischer Trichter*, Hildesheim [u.a.].
- 1961-1991. A.G. von Capua u.a. (Hrsg.), *Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte* (Bd.1-7), Tübingen.
- Hippisley, A. 1971. „The emblem in the writings of Simeon Polockij“, *Slavic and East European journal*, XV, 2, 167-183.
- 1985. The poetic style of Simeon Polotsky“, *Birmingham Slavonic monographs*, 16, Birmingham.
- Holberg, W. 1994. *Das russische Altgläubigentum: Seine Entstehung und Entwicklung*, 2 Bände, Tartu; Dorpat.
- Kroll, W. 1986. *Heraldische Dichtung bei den Slaven: Mit einer Bibliographie zur Rezeption der Heraldik und Emblematik bei den Slaven* (16.-18. Jahrhundert), Wiesbaden.
- Lachmann, R. 1970. „Die Tradition des „ostroumie“ und das „acumen“ bei Simeon Polockij“, Tschizewskij, D. (Hrsg.), *Slavische Barockliteratur*, I. (*Forum Slavicum*, Bd. 23), München, 41-59.
- 1978. Rhetorik und Kulturmodell“, *Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb*, Köln, Wien, 279-298.
- 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede: rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München.
- Lauer, R. 1980. „Die russische Literatur im 18. Jahrhundert“, *Europäische Aufklärung II* (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd.13), Wiesbaden, 391-438.
- 1983. „Ausstrahlungen der deutschen Barockdichtung in Rußland“, *Studien zur europäischen Rezeption deutscher Barockliteratur* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 11), Wiesbaden, 37-65.
- 1991. „Der Beitrag der Slavistik zur Barockdiskussion“, *Europäische Barockrezeption II* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 20), Wiesbaden, 1129-1150.
- 2000. *Geschichte der russischen Literatur: Von 1700 bis zur Gegenwart*, München.

- Lausberg, H. 1960. *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Bd. 1, München.
- Lehfeldt, W. 2002. „Scheidegger, Gabrielle: Endzeit. Russland am Ende des 17. Jahrhunderts“, Besprochen von W. Lehfeldt, *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 61, Heft 1, 255-259.
- Lehmann, U. 1991. „Barock als Stilformation oder Epoche in der russischen Literatur“, *Europäische Barockrezeption II* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 20), Wiesbaden, 1151-1158.
- Logau, F. von. 1992. *Reimensprüche und andere Werke in Einzeldrucken*, Tübingen.
- Mathausserova, S. 1968. „Baroko v ruské literatuře XVII století“, *Československé přednášky pro VI mezinárodní sjezd slavistů v Praze*, Praha, 253-259.
- Neumeister, E., Grohmann, F. 1978. *De poetis Germanicis*. Hrsg. von F. Heiduk u.a., Bern [u.a.].
- Nowicka-Jeżowa, A. 2000. Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino: dialog poetów europejskiego baroku, Warszawa.
1965. *O Bojan, du Nachtigall der alten Zeit. Sieben Jahrhunderte altrussischer Literatur*, Berlin, 412-458.
- Opitz, M. 1962. *Buch von der deutschen Poeterei*. Abdruck der ersten Ausgabe (1624), Halle (Saale).
- Picinello, Ph. 1694. *Mundus Symbolicus: In Emblematum Universitate Formatus*, Coloniae Agrippinae.
- Sarbiewski, M.K. 1954. *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, Preseł. M. Plezia; oprac. S. Skimina, Wrocław.
- 1958. *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, Preseł. i oprac. S. Skimina, Wrocław; Kraków.
- Scheidegger, G. 1999. „Endzeit. Russland am Ende des 17. Jahrhunderts“, *Slavica Helvetica*, Bd. 63, Bern (u.a.).
- Skrine, P.N. 1978. *The baroque: Literature and culture in seventeenth century Europe*, London.
- Smirnov, I. 1983. „Über barocke Komik. Slavische Barockliteratur II: Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij“, *Forum Slavikum*, Bd. 54, München, 143-151.
- Sottung, J.M. 1985. *Der Narr als Spiegelbild des Erzählers bei Grimms-hausen, Bonaventura und Grass*, Santa Barbara, Cal.
- Spahr, B.L. 1981. *Problems and perspectives: a collection of essays on German Baroque literature* (Arbeiten zur mittleren deutschen Literatur und Sprache; 9), Frankfurt am Main; Bern.
- Steinkühler, H. 1983. „Die Theorie der Rede in Rußland zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Die Makarij-Rhetorik im europäischen Kontext. Slavische Barockliteratur II: Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij“, *Forum Slavikum*, Bd. 54, München, 153-177.
- Tandecki, D. 1987. „Der Garten als Symbol und Refugium göttlicher und menschlicher Liebe: Versuche der Vollendung einer Tradition in der Gärten und der Lyrik Europas im XVI. und XVII. Jahrhundert“, *Arcadia*, XXII, 1, 128-135.
- Tschizewskij, D. 1956. „Die slavistische Barockforschung“, *Die Welt der Slaven*, I, 293-307, 431-445.

- 1959. *Das heilige Russland: russische Geistesgeschichte I: 10-17. Jahrhundert*, Hamburg.
- 1964. „Emblematische Literatur bei der Slaven“, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 201, 175-185.
- 1968. „Außerhalb der Schönheit. Außerästhetische Elemente in der slavischen Barockdichtung“, *Die nicht mehr schönen Künste* (Poetik und Hermeneutik, Bd.III), München, 207-238.
- 1970. „Das Barock in der russischen Literatur“, Tschizewskij, D. (Hrsg.), *Slavische Barockliteratur I: Untersuchungen – Texte – Notizen – Rezensionen*, (Forum Slavicum, Bd.23), München, 9-39.
- 1974. *Skovoroda: Dichter, Denker, Mystiker*, München.
- Uhlenbruch, B. 1983. „Emblematik und Ideologie; Zu einem emblematischen Text Simeon Polockijs“, *Slavische Barockliteratur II: Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij*, (Forum Slavikum, Bd.54), München, 115-127.
- Uspenskij, B., Živov, V. 1983. „Zur Spezifik des Barock in Rußland. Das Verfahren der Äquivokation in der russischen Poesie des 18. Jahrhunderts“, *Slavische Barockliteratur II: Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij*, (Forum Slavikum, Bd. 54), München, 25-56.