

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ И РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

А. Г. Авдеев

Москва

БАРОЧНЫЕ И АГИОГРАФИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ В ПЕРВОЙ ЭПИТАФИИ ПАТРИАРХУ НИКОНУ АРХИМАНДРИТА ГЕРМАНА

Появление первых стихотворных эпитафий на Руси обычно относят ко второй половине XVII в., связывая их с «вестернизованными слоями общества»¹. Действительно, стихотворная эпитафия начала проникать в старорусскую эпитафику в первые годы патриаршества Никона, и родоначальниками этого жанра стали ученые монахи – выходцы из Малороссии, Белоруссии и Литвы, воспринявшие культурные традиции западного барокко.

Это был объективный процесс, уходящий корнями в эстетику барокко: с одной стороны, он был связан с «открытием» личности, с другой стороны, стихотворный текст, отличный от традиционной «прозаической» эпитафии, привлекал внимание читателей².

Русская эпитафическая поэзия последней четверти XVII в. теснейшим образом связана с жанром стихотворной эпитафии. И это не случайно. Тема смерти, кратковременности человеческой жизни и ничтожества всего земного – излюбленная тема эпохи барокко³. Однако русская стихотворная эпитафия не знает характерного для Западной Европы противопоставления удовольствий земной жизни безжалостной смерти, не приметит она и по-

¹ Беляев Л. А. Русское средневековое надгробие. Белокаменные плиты Москвы и Северо-Восточной Руси XIII-XVII вв. М., 1996. С. 265; Николаев С. И., Царькова Т. С. Три века русской эпитафии // Русская стихотворная эпитафия. СПб., 1998. С. 10; Царькова Т. С. Русская стихотворная эпитафия XIX-XX вв. Источники. Эволюция. Поэтика. СПб., 1999. С. 6.

² Александрова И. Б. Поэтическая речь XVIII века. М., 2005. С. 119.

³ Чижевський Д. Українське літературне бароко // Київська бібліотека давнього українського письменства. Студії. Т. IV. Київ, 2003. С. 275, 415, 417–418.

пулярных барочных тем «memento mori» и «vanitas vanitatis», заменяя их просветительским принципом стремления к «высшему наследству»¹. Ее излюбленные темы – устройство всего в мире (и в том числе смерти) по воле Божьей, уверенность в вечной жизни с Богом и со святыми и надежда на то, что стихи побудят читателя помолиться о душе усопшего.

Русская стихотворная эпитафия второй половины XVII в., хорошо исследованная с точки зрения специфики жанра, оказывается совершенно не изученной в контексте православной культуры того времени. Между тем, она, строго говоря, не подпадает ни под один жанр древнерусской книжности и, тем более, не встраивается в систему иерархии жанров поэзии эпохи барокко². Как произведение, типичное для эпохи барокко, стихотворная эпитафия синтезирует в себе черты различных жанров книжности. Она встроена в систему православных ценностей – и в то же время является произведением светским. Она напоминает похвальное слово святому, так как содержит похвалу умершему, но герой эпитафии – человек, не всегда соответствующий идеалу святости. Эпитафия включает черты реальной биографии – но те, которые могут быть предметом назидания. Эпитафия связана с этикетом, так как предписывает правила поведения у могилы. Наконец, эпитафия имеет параллели с богослужением, так как ее обязательным элементом является призыв к молитвенному поминовению умершего. И в то же время русская стихотворная эпитафия XVII в. в духе эпохи барокко наследует многие характернейшие черты античной стихотворной эпитафии – устойчивые формулы и организацию текста в виде диалога прохожего с могильным камнем, но перерабатывает их в соответствии с православной системой ценностей.

С. И. Николаев и Т. С. Царькова разделили эпитафии, созданные во второй половине XVII–XVIII вв., на «реальные», то есть вырезанные на могильных плитах, и «книжные», то есть оставшиеся исключительно в рукописях и на надгробные плиты не попавшие³. «Книжные» эпитафии, не увековеченные в «реальных» надгробных надписях, являются одной из характернейших черт культуры восточнославянского барокко XVII в. С одной стороны, они отражают присущий тому времени интерес к человеческой личности. Именно во второй половине этого столетия в обществе возникла реальная потребность перехода от традиционной «фактографиче-

¹ Александрова И. Б. Поэтическая речь... С. 18, 20–21.

² Об иерархии жанров поэзии в эпоху барокко см.: Петров Н. И. О словесных науках и литературных занятиях в Киевской Академии от начала ее до преобразования в 1819 г. // Труды КДА. 1867. № 1. С. 83–84.

³ Николаев С., Царькова Т. Три века... С. 6–7.

ской» эпитафии, фиксировавшей лишь время кончины, к эпитафии «биографической», отражавшей *curriculum vitae* и индивидуальные черты конкретного человека. Возможно, раздельное существование «книжной» и «реальной» эпитафий в то время (первые переходили из одного рукописного сборника в другой; вторые – отмечали место захоронения и, видимо, за некоторыми исключениями, вызывали ограниченный интерес у просвещенного читателя) в какой-то мере обуславливалось устоявшимися традициями оформления надгробий или (что тоже не исключено) дороговизной оплаты труда резчика. Л. А. Беляев полагает, что главным «фактором торможения» здесь являлись особенности средневековой ментальности: «развернутые литературные сочинения» обычно помещались на раках святых, тогда как на могилах обычных людей устанавливались надгробия «традиционного» содержания, отмечавшие лишь имя (нередко чин) умершего и время его кончины. Поэтому развернутый текст на надгробии «соотносится с обычным надгробным памятником так же, как праведник (святой) – с рядовым человеком, грешником»¹. Соглашаясь с этой точкой зрения, А. П. Богданов предположил, что большую роль в сдерживании распространения стихотворных эпитафий (по крайней мере, в некрополях Московского Кремля) сыграли традиции чинопочитания и чинопоследования. Стихотворные эпитафии над могилами царицы Натальи Кирилловны и патриарха Иоакима, написанные Карионом Истоминым, выделили бы их гробницы среди ранее усопших цариц и предстоятелей Русской Церкви². Однако, учитывая широкую популярность жанра стихотворной эпитафии в разных слоях русского общества конца XVII – начала XVIII в., видимо, можно говорить о частичном преодолении данных традиций в это время и даже возникновении своеобразной литературной «моды»³. Отметим также, что в данный период «реальные» стихотворные эпитафии получили более широкое распространение не в Москве, а в «провинции», где традиции чинопочитания и чинопоследования были более слабыми.

С 1681 г. центром «реальной» эпитафической поэзии становится Ново-Иерусалимский монастырь. Возникшая в этой обители школа уже использовала опыт этой, достаточно для Руси новой, традиции. Принципиальным моментом здесь также является то, что поэты, ранее составившие славу ново-иерусалимской школы песенного творчества, заложили традиции и школы эпитафической поэзии.

¹ Беляев Л. А. Русское средневековое надгробие... С. 257.

² Богданов А. П. Стих и образ изменяющейся России: последняя четверть XVII – начало XVIII века. М., 2005. С. 36–37.

³ Ср.: Богданов А. П. Стих и образ... С. 20–21.

По способу стихосложения эпиграфические вирши ново-иерусалимских поэтов делятся на два цикла, что очень характерно для барочной поэзии, тяготеющей к циклизации поэтических текстов¹.

Первый цикл составляют стихотворные подписи к фрескам Кувуклии². Подобные произведения Л. И. Сазонова относит к одной из разновидностей изобразительной поэзии (*picta-poesis*) эпохи барокко – подписи или иконологической эпиграмме³. Этот жанр, пограничный между книжностью и эпиграфикой, укоренился в русской поэзии в последней трети XVII в. в подписях к изображениям (портретам, иконам, фрескам, гравюрам и т. п.) и наиболее полно отражает синтез ново-иерусалимской эпиграфической поэзии с изображением.

Второй цикл стихотворений составили «исторические» тексты. Их ряд открывает анонимная стихотворная «летопись» на изразцовом фризе вокруг барабана купола центрального алтаря. К «историческим» текстам также относятся произведения архимандритов Германа и Никанора. Первый был автором двух эпитафий патриарху Никону, второй – эпитафии архимандриту Герману и двух редакций «летописи» Ново-Иерусалимского монастыря. Оба, сменяя друг друга у кормила эпиграфической поэзии Ново-Иерусалимского монастыря, попытались дать его всеобъемлющую историю, раскрывая ее через духовный подвиг патриарха Никона. И это стремление к всеобъемлющей универсальности созданной ими поэтизированной истории человека и обители также является одной из характернейших черт культуры барокко⁴.

Главным, но не ведущим литературным приемом ново-иерусалимской школы эпиграфической поэзии с начала 80-х гг. XVII в. стали не ритм, а рифма и внешнее оформление стихов – акrostих. А. А. Илюшин подчеркивает, что именно с ново-иерусалимской школой связана новая волна акrostихов в русской поэзии XVII в. – после увлечения ими поэтами приказной школы⁵.

С практической точки зрения акrostих служит одним из приемов членения поэтического текста на отдельные стихи⁶, что делает такой текст идеальным материалом для эпиграфики. Вместе с тем, стихотвор-

¹ Ср.: Чижевський Д. Українське літературне барокко... С. 407.

² Последняя по времени полная публикация стихотворных надписей Ново-Иерусалимского монастыря: Зеленская Г. М. Святыни Нового Иерусалима. М., 2002.

³ Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.). М., 1991. С. 107–108.

⁴ Ср.: Чижевський Д. Українське літературне барокко... С. 408.

⁵ Илюшин А. А. Проблема барочной поэтической антропонимии: Имя поэта и его литературная репутация // Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 223.

⁶ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 28.

ные надписи с акrostихами идеально вписываются в эстетику барокко, испытывавшую интерес к такому слову, которое можно разглядывать, петь, разыгрывать¹. С эстетикой барокко связано и представление поэтов этой эпохи об акrostихе как об особой вертикальной строке, которая, «перевязывая» строки, соединяет «небо с землей» и является «обручем стихотворного сосуда»².

Акrostих, по-видимому, впервые введенный в старорусскую эпиграфику архимандритом Германом, не сводим к одной какой-либо функции. С одной стороны, он представлял собой визуальную и «логическую» загадку для читателей, которую можно было разгадать, лишь внимательно разглядывая текст и вчитываясь в него. Наблюдения за списками с ново-иерусалимских надписей, имевших акrostихи, показывают, что последние были достаточно сложны для читателей: они не всегда воспринимались и даже искажались переписчиками.

В ново-иерусалимской школе эпиграфической поэзии с акrostихом связана традиционная для русской виршевой поэзии проблема «авторства» и «образа автора». Действительно, именно акrostих в XVII в. подходит под принятое в литературоведении определение «образ автора». «Человеческая сущность автора сказывается в элементах, которые, будучи выражены через язык, языковыми не являются», – отмечал В. Б. Катаев³. Развивая эту мысль, Н. С. Валгина полагает, что «образ автора, как и глубинный смысл произведения, больше воспринимается, угадывается, воспроизводится, чем читается в материально представленных словесных знаках»⁴. Однако, подходя к понятию «авторство», «образ автора», литературоведы обычно отталкиваются от традиций современного литературного творчества, где авторское начало выражено предельно четко: автор осознает себя творцом своего произведения, а свое произведение – своим продуктом. Такое представление, как справедливо полагал М. И. Стеблин-Каменский, сформировалось только в эпоху романтизма⁵.

Произведения архимандритов Германа и Никанора напитаны иными традициями. Акrostих – не тайнопись и не всегда является показателем развившегося авторского сознания, а тем более, гордыни автора. Преп. Максим Грек считал акrostих особым видом сугубой молитвы. Нередко это «сугубая молитва, краткая, всего в несколько слов... может быть мыс-

¹ Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко... С. 76–77.

² Бирюков С. Е. РОКУ УКОР. Поэтические начала. М., 2003. С. 30.

³ Катаев В. Б. К постановке проблемы образа автора // Филологические науки. 1966. № 1.

⁴ Валгина Н. С. Теория текста: Учебное пособие. М., 2003. С. 101.

⁵ Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976. С. 82.

ленно соединена с другим, звучащим въяве словом»¹. Предельно кратко взаимосвязь акростиха и молитвы выразил С. Е. Бирюков: по его мнению, для русских поэтов-силлабиков акростих, связывавший вирши, «был... своего рода религиозный акт, если учесть, что religio есть связь»². Таким образом, акростихи можно отнести к личному, по классификации М. И. Стеблина-Каменского, типу авторства, при котором автор осознает себя «творцом только формы своего произведения, но не его содержания»³. И эта черта авторского самосознания, возможно, была воспитана в своих учениках патриархом Никоном – это качество отличает его собственные сочинения⁴.

Наконец, акростих, как своеобразный графический знак, представлял собой образ слова, но не выглядел столь вычурно, как фигурные или иероглифические стихи. Если сравнивать акростихи архимандрита Германа, увековеченные в эпитафиях патриарха Никона, с его же акростихами в «книжных» виршах, сохранившимися в рукописях, можно отметить сравнительную простоту эпитафического акростиха, что диктовалось узко практическим назначением надписей. Книжные акростихи представителей ново-иерусалимской поэтической школы зачастую были стихотворны; помимо указания на имя автора, они содержали разнообразную информацию о его сане, принадлежности к братии обители, о состоянии здоровья и т. п.⁵ В акростихах эпитафических, как правило, «зашифровывались» только имя и сан автора и цель произведения. Стихотворения эпитафические, в отличие от книжных, рассчитаны не на длительный процесс вдумчивого чтения, а на визуальное восприятие в течение сравнительно недолгого времени. Особенно важно и то, что внимание читателя от надписи не должны отвлекать сложные детали, мешающие ее прочтению.

Эпитафические стихотворения ново-иерусалимской школы сохраняют многие черты устной эпической поэзии. В первую очередь это относится к эпитафиям архимандрита Германа, которые, с одной стороны, рассчитаны на визуальное восприятие и потому должны быть максимально кратки, чтобы читатель мог без особых трудностей воспринять имеющуюся в них информацию, с другой, – сообщают о заслугах конкретных лиц, что напрямую связывает такое произведение с эпической традицией. Отсюда – характерное для эпической поэзии совпадение метрического и син-

¹ Васильева Е. Е. Три воскресных гимна архимандрита Германа // Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим». М., 2002. С. 259.

² Бирюков С. Е. РОКУ УКОР... С. 30.

³ Стеблин-Каменский М. И. Миф... С. 82–83.

⁴ Лобачев С. В. Патриарх Никон. СПб., 2003. С. 237.

⁵ Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 107–108.

таксического членения текста, который делится на ряд коротких, совпадающих со строкой, синтаксически законченных сообщений, каждое из которых является элементарным предложением¹. Точно так же, как и произведения эпической поэзии, эпитафии сообщают о значимых событиях прошлого. Наконец, общим для стихотворных эпитафий и эпоса является ритмическая и рифмическая организация текста, облегчающие его усвоение и запоминание. Однако если эпический текст является достоянием всего социума и общедоступен – все члены социума в равной мере являются хранителями содержащейся в нем информации, и каждый способен передать услышанное и продолжить эпическую традицию², – стихотворные эпитафии глубоко индивидуальны. Эпитафии имеют конкретного автора, который является *единственным* источником информации. Они излагают не общезначимые события прошлого, но события, которые отразились в судьбе отдельной личности – «героя» эпитафии. С книжной традицией эпитафии роднит способ тиражирования: их текст распространялся исключительно в виде списков, а не в устной передаче.

Говоря иначе, в книжных произведениях поэтов ново-иерусалимской школы ориентация на православное богослужение (речитатив и переложение виршей на музыку) сочеталась с акростихами, в которых зашифровалось имя автора, богословие – со стихотворными переложениями текстов Священного Писания. Эпиграфическая же поэзия не только заключала в себе стихотворные переложения евангельских текстов или «исторические» тексты, но и была ориентирована на личность, но на личность, раскрывающуюся в глубине ее молитвенного подвига.

Чтение подобных текстов основано на двух принципах, в свое время выделенных Умберто Эко. Первый принцип – идеологическое сотрудничество читателя и текста – предполагает выявление в тексте «невывказанных идеологических предпосылок». Для их определения читатель должен привлечь идеологические субкоды определенной исторической эпохи, к которым принадлежит автор (а зачастую и он сам). Второй принцип – «эйдетического воображения» – предполагает актуализацию хранящихся в сознании читателя культурных субкодов³. Оба эти принципа свойственны прочтению агиографических произведений, с которыми ново-иерусалимские эпитафии сохраняют генетическое родство.

¹ Ср.: Циммерлинг А. В. Выбор скальда: германская метрика и история европейского стиха // Исландские саги. Пер. с древнеисландского языка, общ. ред. и комментарии А. В. Циммерлинга. Т. 2. М., 2004. С. 432–433.

² Ср.: Циммерлинг А. В. Выбор скальда... С. 433.

³ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. М., 2005. С. 45–46.

Вопрос о способах раскрытия духовного подвига патриарха Никона в эпитафиях, написанных архимандритом Германом, впервые был поставлен Г. М. Зеленской и развит ею в монографии о некрополе Ново-Иерусалимского монастыря, написанной совместно с А. В. Святославским¹. Исследователи подчеркивают, что «житийно-летописный аспект» эпитафии выражен «в эмоционально-осмысленном и эстетически оформленном виде» и выделяют три главные темы биографии Святейшего, отраженные в эпитафиях – следование Христу, крестоношение и стяжание терпения.

Действительно, силлабическая поэзия ново-иерусалимской школы следовала основным принципам средневекового художественного канона. Данное структурообразующее звено древнерусской культуры Г. М. Маркелов назвал принципом следования подобиям². Данный принцип восходит к греческому термину *προσῳμός* (подобный) и, будучи неразрывно связан с литературным этикетом, иконописью, храмовой архитектурой и музыкой, предполагает обязательное следование определенному архетипу. Т. Р. Руди предлагает иной, более узкий, термин – агиотип, который, по мнению исследовательницы, с наибольшей последовательностью проявляется в агиографии и базируется на двух основных принципах – следовании литературному этикету³ и ориентации на образцы (*imitatio*)⁴. Последний принцип Т. Р. Руди трактует как «подражание образцам», что представляется не совсем верным. В данном случае исследовательница ориентируется на современный перевод названия известного трактата Фомы Кемпийского «*De imitatione Christi*» – «О подражании Христу»⁵. Следует отметить, что древнерусские книжники, исходившие из православной духовной практики, более точно понимали термин «*imitatio*», переводя название данного трактата как «*О последовании Христу*». Жизнь святого, отраженная в житии, была не простым подражанием «духовному авторитету» – он этому авторитету следовал, что, так или иначе, отражалось в агиографических топосах. Но именно эти топосы составляли основу службы, посвященной

¹ Зеленская Г. М. Святые... С. 315–316; Зеленская Г. М., Святославский А. В. Некрополь Нового Иерусалима. Историко-семиотическое исследование. М., 2006. С. 249–250.

² См.: Маркелов Г. В. Святые Древней Руси. Материалы по иконографии (прориси, переводы, иконописные подлинники). Т. 2. Святые Древней Руси в иконописных подлинниках XVII – XIX вв. Свод описаний. СПб., 1998. С. 9–10.

³ Подробнее о литературном этикете в Древней Руси см.: Лихачев Д. С. Литературный этикет Древней Руси // ТОДРЛ. 1961. Т. XX. С. 5–16.

⁴ Руди Т. Р. Топика русских житий (Вопросы типологии) // Русская агиография. Исследования. Полемика. Публикации. СПб., 2005. С. 62–64.

⁵ Ср.: Руди Т. Р. Топика русских житий... С. 65. Прим. 23.

святому, и находили зримое отражение в иконах и фресковых росписях, – говоря иначе, являлись составной частью системы подобий. Последняя таким образом являлась не просто «ориентацией на тот или иной духовный авторитет». Житие словесно закрепляло модель внутреннего мира святого, *следованию* одному из устойчивых канонов святости, иконописный подлинник дополнял его «словесным портретом», а икона воспроизводила те же элементы в цвете и свете. В музыке следование архетипу заключалось в системе подобию и осмогласия, создающих устойчивую модель для песнопения. В диалектическом единстве житийная книжность, церковная служба, архитектура храма, фрески и иконы, белокаменные надгробия синтезировали вневременное храмовое действо.

В этом отношении наиболее близкими житийному канону и агиографической топике оказываются вирши архимандрита Германа. При этом написанные им эпитафии патриарху Никону могут быть поняты на трех смысловых уровнях. Учение о триадности текста, разработанное в позднеантичную эпоху неоплатониками и принятое христианами авторами (в частности, Оригеном) применительно к Священному Писанию, предполагало наличие у текста плоти, души и духа, соответствующих разному уровню его понимания: непосредственно-содержательному или плотскому, назидательному или душевному и сокровенному или духовному¹.

Две эпитафии патриарху Никону, написанные архимандритом Германом, представляют собой типичный для эпохи барокко поэтический цикл. И в то же время влияние древнерусских агиографических традиций для этих произведений было определяющим.

Первая эпитафия, начинающаяся словами «Господень образ зде есть...», играла роль своеобразного вступления к стихотворному «житию» патриарха Никона, в которой архимандрит Герман сосредоточил внимание на духовной стороне жизни и подвига Святейшего. Вторая эпитафия («Аще кто любит милость Бога...») – отражала обязательные для житийного канона элементы – от происхождения патриарха до его смерти и погребения и подчеркивала их назидательный характер². Вместе с тем, как жанр, типичный для эпохи барокко, эпитафии архимандрита Германа унаследовали одну из характернейших черт античной стихотворной эпитафии, но отсутствующую в эпитафиях раннехристианских – заданность на диалог

¹ Orig. De Princ. IV, 11. См.: Гладкова О. В. «Житие Евстафия Плакиды»: Известные и неизвестные переводы и редакции XVII в. // Герменевтика древнерусской литературы. Вып. 12. М., 2005. С. 507–508. Прим. 1.

² Зеленская Г. М. Святыни... С. 320; ср.: Полякова С. Византийские жития как литературное явление // Жития византийских святых. СПб., 1995. С. 8.

надписи с читателем¹. Отметим также, что стихотворная эпитафия, по определению относящаяся к поэзии «малых форм», открыла перед поэтами-силлабиками XVII в. поистине безграничные возможности для концентрации в сравнительно кратком произведении глубокого смысла.

Среди специалистов по истории древнерусской книжности бытует мнение о том, что в ее произведениях характеры отсутствовали, а образ героя строился как «совокупность черт, присущих не данной индивидуальности, а большой группе людей, целой общественной корпорации»². Тем не менее, в эпитафиях патриарху Никону архимандрит Герман выступает как новатор: герой его произведений – хотя и принадлежит к духовному сословию, но не выступает в произведении исключительно как представитель «крупной общественной корпорации». Напротив, архимандрит Герман, что характерно для эпохи барокко, отражает в эпитафиях выдающиеся индивидуальные качества предстоятеля Русской Церкви. Подобное внимание к индивидуальности героя, например, отсутствует в стихотворных эпитафиях Кариона Истомина, для которого умерший, вне зависимости от его сословной принадлежности, в первую очередь – православный, уравниваемый смертью с другими умершими. Единственными признаками индивидуальности здесь являются имя, сословная принадлежность, семейное положение, возраст и дата смерти. Правда, для того, чтобы подчеркнуть незаурядность характера патриарха Никона и хитросплетения его жизненного пути, архимандрит Герман прибегает к традиционной для древнерусской книжности системе подобию, в которой общеизвестные библейские персонажи и христианские святые являются своего рода системой координат (агиотипов или агиологических образцов) для определения личных качеств героя. Поэтому наше внимание будет сосредоточено на их анализе в первой эпитафии патриарха Никона. Приведем ее текст³:

¹ Ср.: Новосадский Н. И. Греческая эпиграфика. Ч. I. М., 1914. С. 7.

² Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия XVII – XVIII вв. М., 1988. С. 35.

³ Рук.: *Опись дьяка Бориса Остолопова (1685)* // РГАДА. Ф. 1209 (Поместный приказ). Оп. 4. Д. 5092. Л. 218 об.; РГБ НИОР. Ф. 178 (Музейное собрание). № 871. Л. 23 об. – 24 (список второй трети XIX в.); ГИМ ОР. Собрание А. И. Хлудова. № Д-86. Л. 52 об. – 53 (список иером. Феодосия, 1691 г.); НАРТ. Ф. 10 (Казанская Духовная Академия). Оп. 5 (Рукописное собрание КазДА). № 793. Л. 36 об. – 37 (список второй половины 10-х гг. XVIII в.); Г.-Ф. Миллер // РГАДА. Ф. 199 («портфели» Г.-Ф. Миллера). Оп. 1. Портф. 413. Л. 19–20 (по собственной копии, гражданским шрифтом, с сохранением отдельных букв церковнославянского алфавита). Изд.: ИАО. Т. IV. Вып. 6. СПб., 1863. Стб. 613–614 (архим. Амфилохий, по собственной копии); Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973. С. 111–112 (по публикации архим. Амфилохия, гражданским шрифтом); ПЛДР. XVII в. Кн. 3. М.,

Господень образ здѣсть и Плакидов,	1	Ту лежить вторый в терпѣннѣ Иовъ.
Единъ познася Божия любве днесь,	2	Показаніе неложное намъ весъ.
Рода не спѣхомъ явися святитель,	3	Божимъ судомъ бысть всѣмъ прави- тель.
Мног по тѣхъ подем труд тяжка бѣд вкуса,	4	Не прият отнюд противна искуса.
Аки столпъ каменнъ или крѣпки от древ	5	Стояше твердо, яко в небо доспѣв.
Никонъ отецъ и молѣбникъ нашъ к Бо- гу,	6	Приведый в благость челоувѣкъ часть многу.
Никонъ любезный пастырь всѣхъ насъ,	7	Сего вознесе паки царьскій гласъ
Аки Данила от рова печали,	8	В нюже до смерти того бяху вдали.
Пресѣче святыи царь предбывших дѣло,	9	Являя свое въ благодсти цѣло,
Изрядный Божий дар тезоименит,	10	Феодор, в любви к Богу не отменить,
Сам принес в мѣсто, еже яви Творецъ,	11	Полож, цѣля вред, иже подя отец.
Аще и не зрѣ, яко хотѣ, жива,	12	Но той молитъ за царя благочестива.

Уже ее первая строка («Господень образ»), отражающая традиционную систему подобий, играет определяющую роль в раскрытии как личностных черт патриарха Никона, так и его жизненного пути. Она является достаточно сложным и емким образом, который раскрывается на четырех уровнях. Нижний уровень термина «образ» в данном случае может пониматься как «облик» или «внешний вид»¹, то есть свидетельствовать о том, что в могиле погребен обычный смертный человек, сотворенный по «образу Божию»² и потому являющийся его носителем³. Средний уровень отражает иной «образ» – чин погребенного: как писал сам патриарх Никон, «Патриарх есть образ жив Христов и одушевлен, делесы и словесы в себе живописуя истину»⁴. Эти слова Святейшего являются прямой цитатой из гл. III титула 2 Эпанагоги⁵ – памятника византийского законодательства,

1994. С. 51–52 (по публикации архим. Амфилохия, гражданским шрифтом); РСЭ. С. 54. № 10.2 (по публикации в ПЛДР, с исправлениями); Зеленская Г. М. Святыни... С. 314–315 (гражданским шрифтом, по публикации архим. Амфилохия, с исправлениями); Зеленская Г. М. Почитание памяти Святейшего Патриарха Никона в XVII – XX веках // Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим». М., 2002. С. 194 (гражданским шрифтом); Никон, патр. Труды. Научное исследование, подготовка документов к изданию, составление и общая редакция В. В. Шмидта. М., 2004. С. 697; Зеленская Г. М., Святославский А. В. Некрополь Нового Иерусалима... С. 309–310 (гражданским шрифтом, по публикации А. М. Панченко).

¹ Ср.: Лепахин В. В. Икона и иконопочитание глазами русских и иностранцев. М., 2005. С. 36.

² Быт. 1: 27.

³ Ср.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 81.

⁴ Никон, патр. Труды... С. 228.

⁵ Дворкин А. Иван Грозный как религиозный тип. Статья и материалы. Нижний Новгород, 2005. С. 254.

составленного при патриархе Фотии. Именно в этом своде устанавливался идеал симфонии светской и духовной власти. На Руси Эпанагога была известна в отрывках в «Кормчих» с начала XV в., а ее полный перевод на русский язык появился в начале XVI в. При этом данная строка эпитафии вполне созвучна виршам Симеона Полоцкого, написанным в 1657 г.¹:

Хрыста – пастыра образ ест святейшы Никон...

.....
Аже Хрыстос на веки Богом ест на небе,
Никона, як свой образ, бы прыняв до себе.

Третий уровень связан с традиционным для средневековой агиографии принципом следования (*imitatio*) образцам, в данном случае – сакральному образцу или первообразу, Богу². Наконец, четвертый, высший, уровень связан с основным значением термина «образ» – «икона». Как отмечал В. В. Лепяхин, «образ святого – это незамутненный образ Божий, а значит, в определенном смысле всегда Образ Христов»³. И архимандрит Герман, и, без сомнения, многие ученики патриарха Никона видели в учителе образ святого. Таким образом, в эпитафии патриарх Никон олицетворяет образ Господа и как смертный человек и как предстоятель Русской Церкви и как святой.

Развивая данную тему, архимандрит Герман, подобно составителю иконописного подлинника, в следующих словах строки 1 уравнивает подвиг «героя» эпитафии с подвигами иных святых, олицетворяющих смирение и долготерпение. Патриарх Никон одновременно и «образ Божий» и «образ... Плакидов» и «вторый в терпении Иов». Так архимандрит Герман внутри барочной по сути эпитафии создает традиционный агиотип – агиологический образец, которому уподоблен патриарх Никон⁴. Агиотип, создаваемый архимандритом Германом, относится к наиболее простой его разновидности – сравнению (вербальному уподоблению). Сравнивая патриарха Никона с ветхозаветным и раннехристианским святыми, архимандрит Герман идет путем, традиционным для средневековой агиологии, создавая единый агиологический ряд, который дает читателю ключ к пониманию духовного подвига патриарха Никона. Уподобление последнего Иову дает ветхозаветный

¹ Симеон Полоцкий. Вирши. Составление, подг. текстов, вступ. статья и комментарий В. К. Былинина и Л. У. Звонаревой. Минск, 1990. С. 43.

² Руди Т. Р. Топика русских житий... С. 62–63.

³ Лепяхин В. В. Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 144.

⁴ Об агиотипе см.: Панченко О. В. Поэтика уподоблений (К вопросу о «типологическом» методе в древнерусской агиографии, эпидейксисе и гимнографии) // ТОДРЛ. 2003. Т. LIV.

прообраз агиотипа, а уподобление Евстафию Плакиде – его исполнение уже в новозаветной (христианской) истории, составной частью которой является и история Русской Церкви¹. Такое уподобление отражает путь от внутреннего сходства к внешнему и подчеркивает функциональную близость жизненного подвига патриарха Никона подвигу известных святых и его сходство с ними по образу жизни. Получается, что стихотворные эпитафии патриарха Никона ближе всего стоят к житийной иконе, где образ святого, расположенный в среднике, по бокам окружен житийными клеймами.

По мнению Г. М. Зеленской, «образы Христа, святого великомученика Евстафия Плакиды... и праведного Иова Многострадального... определяют три основные, неразрывно связанные между собой темы в духовной биографии патриарха Никона: следование Христу, крестоношение и стяжание терпения»². Однако аллюзии, использованные архимандритом Германом в первой строке эпитафии, не являются изолированными друг от друга сравнениями. Обе они восходят к Житию св. Евстафия Плакиды, где герой сравнивает свои страдания со страданиями Иова Праведного³. Однако, как кажется, аллюзия, использованная в эпитафии архимандритом Германом, ближе не к древнерусскому переводу Жития Евстафия Плакиды, а к переводу с польского, включенному в сборник нравоучительных повестей «Римские деяния», где святой прямо назван «вторым Иовом»⁴. Интересно, архимандрит Герман отказывается от использования в эпитафии «говорящего» имени великомученика: *Eŭstafioj* по гречески означает «стойко переносящий (страдания)»⁵. Говоря иначе, соотносительность духовного подвига патриарха Никона с равными по сходным обстоятельствам жизни подвигами свв. Евстафия Плакиды и Иова и дают тот самый агиотип, который построил архимандрит Герман.

Следующий агиотип употреблен автором эпитафии в стк. 5, где патриарх Никон уподоблен столпу. Образ столпа также является сложным и многомерным агиотипом, имеющим источником Священное Писание и учение свв. Отцов Церкви. «Столпом неколеблемым» патриарх Никон назван в разрешительном послании патриарха Константинопольского Иакова (май 1682 г.)⁶. Возможно, данная строка является аллюзией на Пс. 60: 4:

¹ Панченко О. В. Поэтика уподоблений... С. 491, 493, 503.

² Зеленская Г. М. Святыни... С. 315–316; Зеленская Г. М., Святославский А. В. Некрополь Нового Иерусалима... С. 250.

³ Сказание об Евстафии Плакиде // БЛДР. Т. 3. СПб., 1999. С. 16; ср.: Верещагин Е. М. Христианская книжность Древней Руси. М., 1996. С. 155.

⁴ Гладкова О. В. «Житие Евстафия Плакиды»... С. 485.

⁵ Верещагин Е. М. Христианская книжность... С. 154.

⁶ Никон, патр. Труды... С. 1209.

«столп крепости от лица вражия». Как полагает Г. М. Зеленская, «столп – это образ соединения дольного с горним, в храме на столпах изображаются святые, соединяющие Церковь земную и Церковь Небесную. Вместе с тем столп – это образ духовной крепости и стойкости. Согласно христианскому вероучению, столпами церкви называют святых, и, возможно, используя этот образ, архимандрит Герман намекал на святость патриарха Никона». Не исключена также вероятность, что здесь может иметь место скрытая аллюзия из Откровения Иоанна Богослова, содержащая намек на посмертную судьбу патриарха Никона: «ὁ νικῶν ποιήσω αὐτὸν στῆλον ἐν τῷ ναῷ τοῦ θεοῦ μου» («Побеждающего сделаю столпом в храме Бога моего»)¹. Если это предположение верно, то архимандрит Герман, исходящий из греческого текста Откровения, создал в эпитафии своеобразную параллель надписи на изразцовом фризе в ротонде Воскресенского собора, где имя «Никон» было дано в переводе на русский язык как «победник». Вместе с тем, «непоколебимый столп» является характерным для агиографии топосом, восходящим к Посланию Галатам, где апостолы названы почитаемыми «столпами» общины². Очень часто в житиях святые именуется столпами терпения, что генетически восходит к следованию Христу. Особо подчеркнем, что в Житии св. князя Федора Ярославского топос столпа терпения связан с подражанием Иову³, что имеет параллель и в эпитафии патриарху Никону.

Вместе с тем, необходимо обратить внимание на продолжение строки 5, где агиотопос столпа связан с мотивом «крепкого дерева». Г. М. Зеленская связывает эту часть строки с образом столпа, «который достигает неба... является образом святости, и в эпитафии использован именно в этом значении». Однако здесь мы имеем дело с редким для русской синтаксической конструкции, но типичным для литературы барокко случаем – включением в ткань стиха мотива, почерпнутого из античной поэзии⁴. Источником этого мотива является IV песнь «Энеиды» Вергилия, где непреклонность Энея к слезным мольбам Дидоны сравнивается с мощью дуба:

...cum robore quercum...

.....
Ipsa haeret scopulis et quantum vertice ad auras
Aetherias, tantum radice in Tartara tendit⁵.

¹ Откр. 3: 12.

² Гал. 2: 9.

³ Руди Т. Р. «Яко столп непоколебим» (Об одном агиографическом топосе) // ТОДРЛ. 2004. Т. LV. С. 212, 216–217.

⁴ Благодарю А. И. Любжина за ценное указание.

⁵ Verg. Aen. IV. 449, 453–454. Перевод мой. – А. А.

(...с крепостью дуба... сам крепко держится за скалу, вершиной столь же возносясь к золотым небесам, сколь корнями он устремляется в Тартар). Образ мощного дуба, противостоящего стихиям, был использован для того, чтобы оттенить негибаемость патриарха Никона перед выпавшими на его долю бедами. При всей вольности перевода архимандрит Герман очень точно передал смысл источника: выражение «*cum goboге queгcum*» он перевел как «крѣпки от древ», глагол «*haerere*» – как «стояше твердо», одновременно сократив перевод строк «*vertice ad auras // Aetherias, tantum radice in Tartara tendit*» до «яко в небо доспѣв».

Обращение к поэзии Вергилия для архимандрита Германа не было случайностью. Эпоха барокко, подобно Ренессансу, не мыслила себя вне культурного наследия Греции и Рима, но – одновременно – тяготела к универсализму, отрицала сугубую авторитетность этого наследия¹. Русские поэты-силлабики были знакомы с античной поэзией. Поэмы Гомера и Вергилия были одним из источников творчества Симеона Полоцкого, который полагал, что «многая обрящем... от еллинских философов, риторов и пиит и историков написанная на пользу православных»². Вергилий – не единственный поэт античности, следы знакомства с которым обнаруживаются в произведениях ново-иерусалимских авторов. Так, в кратком «Житии патриарха Никона», написанном в одно время с данной эпитафией, анонимный автор полемизирует со знаменитым «Памятником» Горация, противопоставляя «пирамиды мудросотворенныя, ин же паки досточудная» житиям святых, необходимых для наставления «последородных» в христианском подвиге³. В эпитафии, что характерно, архимандрит Герман подчиняет вергилианский мотив «крепкого древа» агиотопосу столпа.

Еще один агиотип, уподобляющий ссылку патриарха Никона пребыванию пророка Даниила во рву львином, находится в стк. 8. Тогда Господь «заградил пасть лвам... Тогда царь чрезвычайно возрадовался о нем и повелел поднять Даниила изо рва: и поднят был Даниил изо рва и никакого повреждения не оказалось на нем, потому что он веровал в Бога своего»⁴. Образ пророка Даниила во рву львином в завуалированной форме характеризует роль царя Алексея Михайловича в лишении патриарха Никона сана и в его ссылке, а также невиновность последнего в обвинениях, прозвув-

¹ Чижевський Д. Українське літературне барокко... С. 402–403.

² Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 141, 563.

³ Horat. Odae. III. 30, 1–2; см.: Авдеев А. Г. Краткое житие патриарха Никона // Человек и мир человека. Сборник материалов Всероссийской научной конференции. Вып. II. Ч. I. Рубцовск, 2006. С. 286–294.

⁴ Дан. 6: 22–23.

чавших на Священном Соборе 1666 г. Тем не менее, образ царя Навуходоносора, вначале свергнувшего пророка Даниила в ров львиный, а затем освободившего из него, заставляет поднять вопрос о – вольной или невольной – контаминации в этом образе двух самодержцев – Алексея Михайловича и Федора Алексеевича. Первый отправил патриарха Никона в ссылку («ров львиный»), второй – из нее освободил.

Что же касается литературного этикета, то ново-иерусалимская эпиграфическая поэзия являлась «поэзией чина», опять-таки лежащей в плоскости системы подобий: в представлении поэтов этой школы человек, как и любая тварная вещь, должен был иметь «честь и чин и образец», которым он обязан соответствовать¹.

Тем не менее, этот вывод имеет и другую сторону. Эпитафии Германа свидетельствуют о разрушении традиций чинопочитания и чинопоследования, свято соблюдавшихся в некрополях Московского Кремля. Как отмечал А. П. Богданов, «патриархам *не принято* было писать развернутых эпитафий»². И действительно: стихотворные эпитафии патриархам Иоакиму и Адриану, написанные Карионом Истоминым, так и остались фактом литературной жизни, тогда как эпитафии патриарху Никону, созданные архимандритом Германом, нашли реальное воплощение. Более того, патриарх Никон оказался единственным предстоятелем Русской Церкви досинодального периода, кто не был похоронен в Успенском соборе и на чьей могиле были установлены две (!) стихотворные эпитафии. Одной из причин этого, видимо, является то, что в Ново-Иерусалимском монастыре в 80-е гг. XVII в. сложилась собственная иерархия, во главе которой стоял патриарх Никон. При этом, конечно, надо помнить и то, что последний является единственным патриархом, погребенным в Ново-Иерусалимском монастыре, и то, что для его учеников вся жизнь Святейшего являлась воплощенным образцом святости. Данная иерархия была прямой противоположностью первосвятительским погребениям в Успенском соборе: могила патриарха Никона в церкви Иоанна Предтечи была единственной, имеющей две стихотворные эпитафии.

Что же касается черт барочной поэзии, которые содержатся в изучаемой эпитафии, то в первую очередь здесь нужно назвать характерный для эпохи барокко прием этимологизации имени, который о. Герман использует для того, чтобы подчеркнуть заслуги царя Федора Алексеевича в возвращении патриарха Никона из ссылки. В строке 10 поэт говорит, что царь «из-

¹ Черная Л. А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. М., 1989. С. 223.

² Богданов А. П. Стих и образ... С. 34.

рядный Божий дар тезоименит», а в переводе с греческого имя «Феодор» действительно означает «Божий дар». В целом этот риторический прием характерен для символизма литературы христианского Средневековья¹. В русской силлабической поэзии второй половины XVII в. этот прием, прочно укоренившийся в барочной эстетике, все же наследовал черты традиционной системы подобий. В частности, формула похвалы через значение имени широко использовалась в древнерусских кондаках, канонах и тропарях святым, куда она пришла из практики их перевода с греческого языка. Этот прием, базировавшийся на системе подобий, закреплен, например, в Новгородском азбуковнике XIII в.: «Человеческая же имена зде толкованы ради хотящих тропари и кондаки и каноны святым составляти, да кийждо творец коегождо имени толкованье разумея, возможет добре похвалу похваляемому от него святому составити»². Новое, что принес XVII в. в прием этимологизации имени, было то, что он стал применяться для похвалы или осуждения обычных людей. Так, еще в начале столетия Иван Тимофеев писал о царе Федоре Иоанновиче: «И вящий ею *по толку Божия си дара стяжа имя* (выделено мною. – А. А.), по дарованней же благодати паче зело благочестив бе, и елик телеснем благородием по отцы, множае душевным предупреая, первообразное бо соблюд, матерних добродетелей причастен по всему»³. Этимологизация имени стала одним из излюбленных приемов поэтов-силлабиков и прочно вошла в русскую придворно-панегерическую поэзию⁴. Как справедливо отметила Л. И. Сазонова, в русской силлабической поэзии «этимологическое истолкование... окружало имя семантической аурой, которая еще более расширялась с *утодобрением* (выделено мною – А. А.) реальных лиц преимущественно христианским святым и библейским персонажам»⁵, что еще раз свидетельствует об обращении к системе подобий. Раскрывая этимологию имени, поэты-силлабики обращались к тем же источникам, что и книжники более раннего времени, – к словарю преп. Максима Грека «Толкование имен по алфавиту», появившемуся в конце XVI в. «Толкованию неудобь познаваемым речем», а также к изданному

¹ Keipert H. Nomen est Omen. Etymologie als Denkform bei russischen Autoren des 17. Jahrhunderts // Sprache, Literatur und Geschichte der Altglauben. Heidelberg, 1988. S. 104; Ромодановская Е. К. Русская литература на пороге Нового времени. Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1999. С. 5, 7; Сазонова Л. И. Литературная культура... С. 204.

² Филарет (Гумилевский), митр. Обзор русской духовной литературы. Кн. 1–2 (1862–1710). СПб., 1884. С. 48; см. также: Сазонова Л. И. Литературная культура... С. 210.

³ Временник Ивана Тимофеева. Подг. к печати, пер. и комм. О. А. Державиной. М.; Л., 1951. С. 24.

⁴ Сазонова Л. И. Литературная культура... С. 206, 210.

⁵ Сазонова Л. И. Литературная культура... С. 217.

в 1627 г. в Киеве «Лексикону словеноросскому» Памвы Берынды¹. Последний объяснял имя «Феодор» как «Божий дар»², и при этимологизации имени царя Федора Алексеевича в эпитафии архимандрит Герман воспользовался данным источником. При этом ново-иерусалимский поэт не отступил от придворного литературного этикета. Точно такую же этимологизацию царского имени, видимо, также восходящую к «Лексикону» Памвы Берынды, широко использовал Симеон Полоцкий:

*Егда от Бога ты нам дарованный
Царь на престолѣ сѣдиши вѣнчанный...³*

Нередко поэт сопровождал этимологизацию рядом метафорических переосмыслений:

*Ты, Феодоре, дар еси от Бога,
Иже да даст ти житии лета много.
Да царство сие без дара не будет
При тебе, дар, Господь с нами будет⁴.*

Однако этимологизация имени – в русле традиционной системы подобий – сопровождалась у Симеона Полоцкого сопоставлением имени Федора Алексеевича с его тезоименитым святым – вмч. Феодором Стратилатом:

*Феодор имя дар Божий являет,
Дар Божий с небес вас да прищипает,
Храбр бѣ Феодор, храбрость убо тебѣ
И твоим воем да умножит в небѣ⁵.*

Этот же прием использовал и Евфимий Чудовский:

*Велик всегонитель Стратилат Феодор,
Иже претолкуется праведно Богодар.
Сего купношменен ФЕОДОР царь вѣрный,
Да будет на варвары одолхтель зѣлный,
Феодора усердно в помощь призывая
Стратилата, в молитвѣ не оскудѣвая,
И по имени сушо дар Божий пристяжет,
Враждующыя царству сопостаты свяжет⁶.*

¹ Keipert H. Nomen est Omen... S. 110; Сазонова Л. И. Литературная культура... С. 204–205.

² Лексикон словеноросский и имен тлъкование... Тшанием, ведением и иждивением малейшаго в иеромонасах Памвы Берынды, протосиггела фрону Иерусалимского. Киево-Печерская лавра, 1627. Стб. 410.

³ Симеон Полоцкий. Избранные стихотворения. Подг. текста, статья и комментарии И. П. Еремина. М.; JL, 1953. С. 123; выделено мною. – А. А.

⁴ Цит. по: Сазонова Л. И. Литературная культура... С. 213; выделено мною. – А. А.

⁵ Цит. по: Сазонова Л. И. Литературная культура... С. 217; выделено мною. – А. А.

⁶ Сазонова Л. И. Литературная культура... С. 771–772; выделено мною. – А. А.

Однако архимандрит Герман не ставил перед собой задачи писать развернутый панегирик царю, он лишь использовал этимологизацию имени как литературный прием для похвалы правителю, вызволившему из ссылки главного героя эпитафии – патриарха Никона.

Последняя проблема, которая чрезвычайно редко поднимается при изучении русской поэзии второй половины XVII в., – это вопрос о неологизмах, употребляемых поэтами-силлабиками. По всей вероятности, к таковым можно отнести выражение «не спѣхомъ», употребленное архимандритом Германом в строке 3 применительно к «роду», из которого происходил патриарх Никон. Слово «спѣхъ» является церковнославянизмом, изначально означавшим понятие «польза», «старание», «стремление (к успеху)»¹. В русской силлабической поэзии второй половины XVII в. он уже означал «преуспевание», что можно рассматривать как один из своеобразных поэтических неологизмов, которыми в то время поэты-силлабики обогатили литературный язык. См., например, у Кариона Истомина²:

*Таковых бо есть безмѣрна утѣха,
Яко дается им блаженство спѣха.*

Очевидно, архимандрит Герман в данном месте эпитафии стремился выделить одну из самых необычных черт биографии патриарха Никона: происхождение предстоятеля Русской Церкви из рода, не стремящегося (sc. не способного) к преуспеванию, – крестьянской семьи.

Таким образом, в эпитафии патриарху Никону, написанной архимандритом Германом, мы видим неразрывное слияние барочной культуры с традициями православной книжности, придававшее неповторимое своеобразие «московскому» барокко второй половины XVII в.

Список сокращений

- БЛДР – Библиотека литературы Древней Руси
- ГИМ – Государственный исторический музей
- ИАО – Известия Императорского Археологического общества
- КазДА – Казанская Духовная Академия
- НАРТ – Национальный архив Республики Татарстан
- НИОР – научно-исследовательский отдел рукописей
- ОР – отдел рукописей
- ПЛДР – Памятники литературы Древней Руси
- РГАДА – Российский государственный архив древних актов

¹ Старославянский словарь (по рукописям X – XI веков). Под ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. М., 1994. С. 620. s. v.

² ПЛДР. XVII в. Кн. 3. М., 1994. С. 253.

РГБ – Российская государственная библиотека
РСЭ – Русская стихотворная эпитафия. Вступ. статья, сост., подг.
текста и примечания С. И. Николаева и Т. С. Царьковой. СПб., 1998
ТОДРЛ – Труды отдела Древнерусской литературы
ТрКДА – Труды Киевской Духовной Академии

А. Кулева
Москва

ПРОБЛЕМА ПРОИСХОЖДЕНИЯ УСЕЧЕННЫХ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ В ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVII ВЕКА

Усеченные прилагательные в целом можно определить следующим образом: это особого рода краткие прилагательные (не только качественные, но и относительные), которые используются в языке поэзии в атрибутивной функции, причем как в именительном, так и в косвенных падежах. К усеченным прилагательным примыкают усеченные формы местоимений, причастий и субстантивированных форм.

Использование усеченных прилагательных считается характерной чертой языка поэзии XVIII в., например: *Поля покрыла мрачна ночь; Взошла на горы черна тень; Несчетны солнца там горят* (М. Ломоносов, «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния», 1743); *Высоку песнь и дерзновенну, Неслыханну и невнушенну, Я слабым смертным днесь пою: Всяк преклони главу свою* (Г. Державин, «О удовольствии», 1798).

Обычно усеченные прилагательные рассматриваются как искусственные книжные формы, по структуре близкие именным прилагательным, но по своему грамматическому значению и синтаксической функции относящиеся к парадигме полных (местоименных) прилагательных. Причиной появления усечений принято считать использование их в качестве поэтической вольности, версификационного элемента, а способом образования – отсечение («усечение») окончаний [5; с. 227]. Употребление таких форм в поэтическом языке связывается с несовершенством силлабо-тонической поэзии, появившейся только в XVIII в. (нередко встречается представление о том, что до XVIII в. стихотворчество не было свойственно русской литературе, и поэзия является одним из культурных заимствований послепетровской эпохи). «Реформа стихосложения, начатая Тредиаковским и оправданная блестящими опытами Ломоносова, очень остро ставила вопрос просто об умении писать стихи, то есть подчинять требованиям метрики