

Е СОШКИН

**«УМОЗРИТЕЛСТВО ДУШЕВНОЕ...» ПЕТРА БУСЛАЕВА
В СИСТЕМЕ ПОЭТИКИ БАРОККО**

Поэма Петра Буслаева «Умозрителство душевное, описанное стихами, о переселении в вечную жизнь превосходительной баронессы Марии Яковлевны Строгоновой» создана в 1734 г., через несколько лет после появления первых пяти сатир А. Д. Кантемира (1729—1731), написанных еще силлабическим стихом, и за год до выхода «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» В. К. Тредиаковского (1735), где были сформулированы принципы силлабо-тонического стихосложения «Умозрителство душевное» явилось последним по времени силлабическим сочинением большой формы, чье всестороннее соответствие нормам барочной поэтики никем не оспаривается изучение поэмы позволяло констатировать ее характерность для барочного контекста¹ (характерна, в частности, формальная изощренность поэмы — например, сравнительно малое количество глагольных рифм² при наличии рифм изысканных, в том числе составных³)

Тезис об исключительной интенсивности использования барочного поэтического арсенала в «Умозрителстве душевном» может быть подкреплён описанием некоторых актуальных для барокко приемов, разнообразно применяемых Буслаевым Переходя

¹ Toporov V N Eine Seite aus der russischen barocken Concettismus Petr Buslaevs *Umozritel'stvo Duševnoe* // Slavische Barockliteratur II Munchen, 1983 S 57—85

² Для примера, Кантемир в «Письме Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1743) советует «оставлять подлым стихотворцам рифму неопредельных на *ати*, понеже она уху весьма неприятна, разве когда одна речь есть имя, а другое — слово, каковы, например Мати, спати, тетра-ти, писати » (*Кантемир А* Собрание стихотворений Л, 1956 С 413) Соответственно в первой редакции первых пяти сатир Кантемира грамматические рифмы на *-ати* встречаются тридцать девять раз, а во второй — только десять Между тем в «Умозрителстве душевном» таких рифм всего четыре, и три из них — обогащенные

³ Toporov V N Op cit S 77

к их разбору, необходимо отметить, что при всей скудости сведений о Буслаеве и несмотря на то, что его поэма — произведение по форме окказиональное, написанное диаконом по случаю смерти покровительницы, очевиден нелюбительский характер буслаевского сочинительства. Авторский сопроводительный комментарий к «Умозрительству душевному» свидетельствует не только о разноплановости преследуемых поэтом целей, но также о его чуткости к происходящим в литературе процессам. Основой этих процессов явилось замещение поэзией священных текстов в послепетровской секуляризованной культуре и вытеснение «восприятия поэта как {...} интеллектуала на княжеском жалованье» «представлением о поэте как о пророке, носителе высших начал, приосененном неким высшим авторитетом».⁴ С изменившейся функцией поэта поэтическое слово сакрализуется и как следствие нуждается в истолковании: «...и Кантемир, и Буслаев, и Тредиаковский снабжают свои стихи подробными прозаическими примечаниями, разъясняющими литературную позицию автора, его отношение к поэтическому слову, к принципам поэтического словоупотребления».⁵ Подобный «филологизм» проникает у Буслаева и в самый поэтический текст. Например, когда он пишет: «Можно сказать, что многих сердце сотряслося» (1 : 99),⁶ — то здесь комментарий уже косвенно присутствует (с помощью оборота «можно сказать» автор как бы извиняется за смелый троп).

Во взаимодействии единства и многообразия (конкретного—абстрактного, частного—общего, символического—натуралистического) видят проявление одного из основных барочных принципов — принципа контраста, чье торжество рельефно сказывается в том, что искусство барокко, с одной стороны, рационалистично (отсюда его дидактизм), а с другой — склонно к мистицизму, трогательно и развлекательно (отсюда, в частности, его интерес к астрологии, магии и пр.).⁷ Между этими двумя полюсами реализуется принцип контраста и у Буслаева. Например, как отмечено В. Н. Топоровым, число стихов каждой части «Умозри-

⁴ Лотман Ю. М. Литература в контексте русской культуры XVIII века // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 121—122.

⁵ Серман И. З. М. В. Ломоносов, Г. С. Сковорода и борьба направлений в русской и украинской литературах XVIII в. // Русская литература XVIII века и славянские литературы. М.; Л., 1963. С. 55.

⁶ Здесь и далее поэма Буслаева цитируется по изданию: Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Вступ. статья, подг. текста и примеч. А. М. Панченко. Общая ред. В. П. Адриановой-Перетц. Л., 1970. С. 288—299. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.). В скобках после цитаты цифрами перед двоеточием обозначается принадлежность цитируемого отрывка к первой или второй части поэмы, а цифрами после двоеточия — номера «стихов» (по терминологии Буслаева), или двустуший.

⁷ Рогов А. И. Проблемы славянского барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 7—8.

телства душевного» — 100 — апеллирует к подконтрольности, простоте, порядку, а число глав — 9 — к мифо-поэтической традиции.⁸ Топоров указывает и на другую форму контраста, которая обеспечена у Буслаева стилистически гетерогенными элементами, конструирующими барочный полиморфизм с одной стороны, славянскими архаизмами, с другой — иностранными (тогда еще свежими) заимствованиями.⁹ Резко очерченные антиномии могут быть показаны и на локальных примерах как в пределах одного полустишия («Все *страшились*.¹⁰ Мария ж душой *веселилась*» (1 : 22); «Сила ея всех членов *ослабевша* стала» (1 : 36); «Теплота природная везде стала *хладна*» (1 : 42); «Естественная сила вся *ослабевает*» (1 : 83)), так и на уровне рифмуемых слов *красно—ужасно* (1 : 10); *отымало—не мало* (1 : 12); *небесной—телесной* (1 : 23); *гробе—утробе* (1 : 91) (контраст смерти и рождения¹¹); *престолу—долу* (2 : 72) (контраст взглядов горе—к престолу—и долу).¹² Контрастные построения принимают и более сложные формы, образованные, например, двумя оппозиционными парами «Телесны от слез слепы, душевны ж смотрили» (1 : 6); «Ум душевны се видел, слеп был зрак телесной» (1 : 19); «Когда плачь в доме телесны лиялся, / Души ее быть праздник тогда им казался» (2 : 3); «Простирает сей руки к Мариину телу... // Другие подступили, крылами паряще, / Объятия простерли, душу взять хотяще» (1 : 33—34) (ангел смерти претендует на тело, а другие ангелы — на душу, при этом первый простирает руки, а вторые — *объятия*).¹³ Встречается также параллелизм двух пар, каждая из

⁸ Toporov V N Op cit S 69

⁹ Ibid S 82 Контрастное соседство у Буслаева церковно-славянской лексики с такими «варваризмами», как *инструменты, элементы* и *концерты*, отмечалось и Д И Чижевским (*Čiževskij D History of Russian Literature from the Eleventh Century to the End of Baroque S -Gravenhage, 1962 P 414*)

¹⁰ Здесь и далее в цитатах из поэмы курсив мой, в прочих цитатах курсив подлинника — Е С

¹¹ Симметричность смерти и рождения, их взаимоотождествимость — популярный концепт барокко. Сперва Буслаев формулирует коллективное вопрошание « За что милости многой полная утроба / Прежде всех нас достигла до смертного гроба?» (1 : 55), позже вводит косвенный ответ на него «Тогда закрыв Марию, положенну в гробе, / Предали плоть бездушну земляной утробе» (1 : 91). Ср «Пред тем как ласковому свету / Он отдан был живой гробницей, — / Гробницей чрева, так как схоже — / Родиться в мир и умирать » (*Кальдерон де ла Барка II Жизнь есть сон Драмы В 2-х т / Пер К Д Бальмонта М, 1989 Т II С 29*)

¹² Семантически контрастные рифмы появляются у Буслаева в контексте более широкого приема смысловой рифмы, ср *влиял—фиял* (1 : 37), *мертву—жертву* (1 : 46), *плакали—факалы* (1 : 76), *брадою—седою* (2 : 86)

¹³ Соотнесенность двух пар может основываться также на частичном контрасте и частичном тождестве или сходстве « *солнце* свой круг тогда *обтекало* // < > / *Девятой луны* число девятое *плыло*» (1 : 1—2) (контраст *солнце—луна*, тождество *обтекало—плыло*)

которых содержит внутреннюю оппозицию: «Потом же все, от гроба пришедше до дому, / Жалкое дали эхо рыдательна грому» (1 95).

Множественно повторяемая риторическая фигура, противоположащая слепоту тела зоркости души, иллюстрирует общий принцип барочной эстетики, согласно которому «предметный мир иллюзорен по отношению к высшей духовности. Все земное, „преходящее“ — лишь мимолетная тень „вечного“. Реальные предметы являются лишь смутным отражением божественной истины. Эти положения, связанные также с учением Псевдо-Дионисия Ареопагита, и послужили оправданием метафорического переосмысления видимого мира, стали основанием его аллегоризации...».¹⁴ Применительно к Буслаеву этот дуализм подкрепляется тем наблюдением Топорова, что точность сообщаемых в поэме данных о времени смерти баронессы,¹⁵ принадлежащая изначально реальному плану повествования, переводит его, однако, в идеальный план благодаря соответствию этих временных выкладок евангельским данным и их корреляции с апокалиптическим числом зверя¹⁶ Примером аналогичного сведения обоих планов воедино служат детали райского видения, явленного домохозяевам баронессы «Таж явилася скоро прекрасна девица, / Воскликнули силы „Пришла небесна царица!“ // Оболченна вся в солнце, луна под ногами, / На главе же корона царская с звездами» (1 16—17). Буслаев просто цитирует Священный текст «И знамение велие явися на небеси: жена облечена в солнце, и луна под ногама ея, и на главе ея венец от звезд двоюнадесяте» (Отк. 12 1) — в результате чего совмещаются две точки зрения — «реальная» домохозяев и «идеальная» Иоанна Богослова.¹⁷

¹⁴ Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 26.

¹⁵ «По рождестве Христове сие дело стало, / Как солнце свой круг тогда обтекало // Тысяща седмсот тридцать третий, днем то было / Девятой луны число девятое плыло, // А полночь десять часов как уж удалялась, / Только что десятая минута являлась» (1 1—3) Топоров отмечает сходство этих открывающих поэму стихов с фразами начальных пассажей «Новой Жизни» Данте (II, 1) и «Потерянного Рая» Мильтона (I, 50) (Топоров В. N. Op. cit. S. 62—63).

¹⁶ Ibid. S. 68.

¹⁷ Комментарий Буслаева гласит: «Солнцем кажет славу, от Бога ей данную, луною же мир весь, звезды ж в короне о сей пророчества и похвалы святых» (Здесь и далее комментарии Буслаева приводятся по изданию: Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. С. 392—395). Ср. «Под женою, облеченною в солнце, некоторые всецело разумели Пресвятую Богородицу < > Но < > великий Мефодий < > принимает жену за Святую Церковь < > Церковь оделась солнцем правды Христом „Ибо законный свет ночного светила луны имеет под ногами и мирскую жизнь, подобно луне изменяющуюся“ —

Наряду с противопоставлением зоркости внутреннего oka слепоте внешнего¹⁸ у Буслаева встречается и другая устойчивая оппозиция, опирающаяся на то воззрение, что болезнь (смерть) тела уравнивается здоровьем (бессмертием) души: «Баронесса Мария вся болела телом, / Здрава ж душа одета в платье была белом» (1 : 4). Эта расхожая схоластика может, однако, развертываться в более сложные, не механические построения: «Но ангел, подшед, в уста опасно влиял / С смертоносным питием небесный сей фиял. // От чего вся плоть ея возмятеся страстно, / Зраком смотреть телесным было преужасно» (1 : 37—38) (т. е. страдает плоть баронессы, а не душа, и потому страдания предстают лишь телесному взору). Тема спасительной реальности духовного, сокрытой за горестной мнимостью материального, имеет продолжение: «Тогда душа от тела изскочила жадна // Ко ангелом пресветлым в распростерты руки, / Избавльшися телесной болезни и муки. // <...> // Тогда душевны ума зрак у всех закрылся, / Телесны ж, пришед в память, тот час осмотрился. // Увидели Марию, лежащу уж мертву» (1 : 42—46) (мы постфактум узнаем, что домочадцам баронессы было явлено видение о судьбе ее души через то, что у них открылся *душевны ума зрак*, — он же истинный, а уж следом за тем они *телесным зраком* увидели труп — и то была лишь земная мнимость, а не истинное положение вещей). Последним примером могут быть проиллюстрированы положения о том, что присущему поэтике барокко «сочетанию в настоящем разных временных планов отвечают либо популярные и в средние века мотивы тления живого <...> скоротечности бытия, преждевременной, конвульсивной и прижизненной смерти <...> либо, напротив, мотивы регенерации, вечной молодости, личного бессмертия. Иногда эти конкурирующие семантические комплексы сплетались в единое целое, как, например, <...> [в мысли о том, что] предпосылка спасения души состоит в отказе от жизни...»;¹⁹ «идея обра-

Глава ея увенчана венцом Апостольских догматов и добродетелей» (Толкование на Апокалипсис Святаго Андрея, Архиепископа Кесарийского. Иосифо-Волоколамский монастырь. 1992. С. 90—91. Факсимиле издания Афонского Русского Пантелеймонова монастыря 1901 г.).

¹⁸ Европейская теология муслировала эту антиномию и в позднейшее время: «...человек не может видеть ангелов глазами плоти, но глазами духа, который внутри человека, потому что дух его принадлежит духовному миру, а все телесное — природному <...>. <...> человек может прозреть в духовный мир, когда он отрешается от зрения телесного и ему открывается зрение духовное; если угодно Господу, это совершается в одно мгновение, и тогда человек вполне уверен, что он видит глазами тела» (*Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде* / Пер. А. Аксакова. СПб., 1999. С. 69—70).

¹⁹ *Смирнов И. П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // *Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи.* М., 1979. С. 339—340. Ср.: «Келлия иноку — что гроб мертвому: мертвый никогда не движется во гробе, и инок, сидя в келлии своей, никогда не согрешает, буду-

тимости времени воплощалась и в том, что начальные части произведений (...) не столько объясняли предысторию рисуемых событий, сколько подытоживали их».²⁰ Концепция обратимого времени, впитавшего пространственные параметры, делает возможными логические инверсии, приводит к обмену признаками между абстрактным и конкретным: «В то время приидоша зело красны лица, / Во одеждах пресветлых, как чисты девицы» (2 : 15). Традиционное уподобление девичьей чистоте чистоте ангельской вывернуто здесь наизнанку. Эта перестановка являет пример присвоения идеальному плану качества истинности, высшей реальности, стабильности, а плану реальному — иллюзорности, ненадежности. Между тем эта инверсия не отражает авторского замысла — Буслаев ориентируется главным образом на иконографию, как явствует из его комментария: «В девических же персонах яко живописцам, тако и поетам, сия описывать обычай есть».

«Подобно тому как категория времени пропитывалась пространственными значениями, — пишет И. П. Смирнов, — сами пространственные понятия, рассеянные в произведениях барокко (...) сливались с представлениями о времени. (...) художественное пространство выступало как ориентированное. Но при этом искусство барокко приписывало элементам действительности (...) зависимость от однонаправленной ориентации пространства».²¹ Следует, однако, отметить, что у Буслаева в пространстве, наделенном некоторой преимущественной ориентацией, заданы и другие направления, конфликтующие с главенствующим: «Очи являли милость, лицо же все радость. / Весь он был желание, весь приятна сладость // Округ его стояли небесныя силы, / Светлы лица имуше, илектровы ж крылы // От славы неприступной себе закрывали» (1 : 13—15). Приведенные строки последовательно описывают центробежное движение света (славы), исходящего центром круга (очами Христа) на периферийную окружность: очи—лицо—весь он (2 раза)—округ его. Но периферия (небесные силы) и сама обладает источником света (илектровыми крылами²²) и этим «оборонительным» светом заслоняется от света «атакующего», который исходит от центра (ср.: «Тогда царь славы воздвиг блистательны очи, / На них же и ангелом зреть не было мочи» (1 : 28)). Нужно добавить, что пространство у Буслаева бывает преимущественно ориентировано также извне вовнутрь, от пери-

чи свободен от трех поводов ко греху: зрения, слушания и разговора » (Величковский П. Крины сельные, или Цветы прекрасные. Факсимиле издания Одесса. Издание Русского Свято-Ильинского скита на Афоне 1910. С. 32)

²⁰ Смирнов И. П. Указ соч. С. 341

²¹ Там же С. 341—342

²² Т. е. янтарными, или злато-серебряными. Согласно комментарию Буслаева, «илектр разумется светлость»

ферии к центру «Дерзостна в разговоре, умеренна стана, / В добродетелех была не последня сана» (2 32) (поведение—внешность—внутренние качества) Производным от качества ориентированности барочного пространства на негативном полюсе является его замкнутость или запутанность (как знак затрудненности выбора направления), а на нейтральном или позитивном — открытость и бесконечность²³ Вот как Буслаев описывает негативное пространство, в котором не способны сориентироваться сыновья баронессы «Не сами шли, их вели, крепость вся упала / Да кто и вел, у иных чай память пропала» (1 82) Райские просторы Буслаев характеризует так «Пространство ж непомерно всех людей глазами» (2 90)

В эпоху барокко антиномия метафизического и предметного, сопровождаемая воззрением на второе как на проекцию первого, стимулирует расцвет эмблематического мышления «С ее [эмблемы] помощью умозрительное и отвлеченное, невещественное и фиктивное делается „наглядным“, запечатлевается в сознании»²⁴ Метафоры Буслаева часто могут быть изображены в виде эмблемы «Убегает пред ним прочь плотская надежда» (1 30) Насквозь эмблематичны выведенные во второй части «Умозрительства душевного» аллегорические добродетели — Вера, Совесть, Милость, Молитва, Любовь Христова Описание Веры, к примеру, содержит такие детали «Воинские ж брони крепость означали Веры, / Крыла несли до Бога верьх эмпирейской сферы» (2 22)²⁵ Каждая аллегорическая фигура сперва изображается в эмблематическом ключе, а затем, обращаясь к Христу, произносит монолог, в котором сама возвращается к эмблематическому элементу своего облика и комментирует его О мече — одном из атрибутов

²³ Смирнов И П Указ соч С 343—344

²⁴ Морозов А А, Софронова Л А Указ соч С 25

²⁵ В эмблематике латы могли символизировать вообще Добродетель, которая «подает лучшую защиту» — см эмблему 56 в кн Эмблемы и символы / Вступ статья и коммент А Е Махова М, 2000 С 84 Впрочем, в данном описании у Буслаева можно усмотреть и отсылку к литургической символике, в которой одеяния священнослужителей отождествляются с боевыми доспехами или ангельскими атрибутами, ср «[Священник] взирает на пояс свой, как на крепость силы Божией, его укрепляющей < > Если же он облечен < > званием высшим Иерейскаго, то привешивает к бедру своему четвероугольный набедренник, который знаменует духовный меч < >» (Размышления о Божественной Литургии Гоголя Н В М, 1990 С 14—15 Факсимиле издания СПб, 1894), « во время Литургии, звание Диакона есть то же, что звание Ангела на небесах самим сим возложенным на его плечо тонким лентием, развевающимся на нем, как бы в подобие воздушнаго крыла, и хождением своим по церкви образует он, по слову Златоуста, Ангельское летание» (там же, с 12), «Взошед на амвон лицом к Царским вратам, подняв орарь тремя перстами руки, в подобие поднятого крыла Ангела < > возносит Диякон цепь молений » (там же, с 71)

Веры — сказано: «Меч — глагол Божий чудны» (2 : 20).²⁶ В своем монологе Вера метафорически развивает эту аллгорию: «Бодрствовала на страже у дела опасно, / С мечем острым глагола твоего всечасно. // Мария ж мене больше к тому принуждала, / Врагов моих мечем сим со мной побеждала. // Понудила все страсти прочь от ся бежати» (2 : 26—28). Аналогичным образом прокомментирован и атрибут другой добродетели — Молитвы: «В руках же ея был жезл светящся железны, / Рекла: „Се Марии пост, сим души болезни // Отгнала Мария, со мной сей носила...”» (2 : 57—58). Точно так же и Милость имеет особый эмблематический атрибут: «Под правым раменем рог с цветами ж имела» (2 : 40). В своем монологе Милость интерпретирует оба этих компонента — рог и цветы: «...На слушающих тебе тобой *изливаюсь*. // На сию *истекша* не тще пребывала, / Но она мя на многих щедро *изливала*. // От чего жизни ея в посредственны леты / Милосердия иста возрасли сии *цветы*» (41—43). Итак, рог, по аналогии с рогом изобилия, *изливает* милость, которая, *щедро изливаясь*, дает произрасти *цветам милосердия*. Впрочем, автор находит нужным дать развитие и образу цветов милосердия: «Сама же показала на те цветы в роге, / Много их разбросано к небу по дороге» (2 : 44); «Таковую ж красоту цветы те имели, / С весельем многим Божьи очи их глядели» (2 : 47) (в последнем случае фигуративные *цветы* «милосердия иста» опредмечены за счет их косвенного сопоставления с *Божьими очами*). Подобно тому как персонифицированная Милость держит рог, из которого, по ее словам, сама же и *изливается*, Молитва просит Христа сделать то, о чем новопреставленная баронесса при жизни просила Его посредством ее же — молитвы: «Изволь учинить, о чем ты чрез мене просила» (2 : 58). От бесконечного кружения по рефлексивной орбите эту фразу удерживает ее сходство с подписью к эмблеме, которая редко вкладывалась в уста изображенного на эмблеме персонажа. Новация Буслаева заключается в том, что в традиционной эмблематике слова такой подписи адресовались человеку, читателю, в данном же случае их адресатом является Бог.

Аллегорический тип мышления, доминирующий в поэме над метафорическим, обусловил появление непредставимых, не рассчитанных на мысленную визуализацию сравнений, игнорирующих даже численную диспропорцию между отождествляемыми объектами (впрочем, в полном соответствии с барочным принципом диспропорциональности, о котором пойдет речь ниже): «Терзали самой воздух слезными речами, / Раненны *печалью*, как *острыми мечами*» (1 : 79). Применительно к такого рода образности И. З. Серман резюмирует: «Связи, которые устанавливаются между предметом и его поэтическим значением, у Буслаева совершенно про-

²⁶ Ср.: Ис. 49 : 2; Еф. 6 : 17; Отк. 1 : 16, 2 : 16, 19 : 15.

извольны, основаны на приемах школьно-схоластического толкования текстов и не являются собственно поэтическими, они не вытекают из семантических возможностей слова, а привносятся извне, и потому Буслаеву как бы тесно в пределах живого слова, и он охотно покидает его для установления иных связей и отношений». ²⁷ Нередко эти иные связи и отношения Буслаев устанавливает в своем комментарии. Например, строка: «Меру праву держала сожатыми персты» (2 : 29) объяснена авторами так: «Мера ж правая — самая правость; сожатые ж персты значат десять заповедей».

Аллегорическое мышление, сочетающее произвол в отождествлении объектов и рационалистичность в интерпретации этого отождествления, стимулировало единение случайного и закономерного в барокко. Подобно тому как «торжественное красноречие Феофана Прокоповича внушало слушателям, что победа Петра I — Самсона — над „свейским львом” — это неизбежность, потому что дата сражения пала на день св. Самсона», ²⁸ а «по словам Сильвестра Медведева, обращенным к царевне Софье, „слично Софии выну мудрой жити, / Да вещь с именем точна может быти”», ²⁹ у Буслаева Дева Мария практически отождествляет баронессу с собою, говоря ей: «Радуйся, Марие, мне ты тезоименна» (2 : 13). На том же основании Мария Магдалина сравнивает себя с баронессой в пользу последней: «Рекла к тезоименной душе восходящей: / „{...} // В вертограде коснут(ь)ся ко Христу воскресшу, / Сам той удержал мене, до него притекшу. // Ты ж пред исходом к Христу дважды прикоснулась...”» (2 : 81—82) (ср. комментарий Буслаева: «По воскресении Христове Магдалина явльшуся Христу не прикоснулась, ибо той рече сам: „Марие, не прикасайся мне”. {...} Сия баронесса прикоснулась дважды пред смертью ко Христу, то есть дважды через шесть часов сообщилась тела и крови его, чем наследовала жизнь вечную»).

В согласии с присущей барокко взаимообратимостью конкретного и абстрактного планов многие буслаевские тропы основаны на совмещении или отождествлении метафизического с предметным: «душа одета в платье была белом» (1 : 4); «*Душа моя, как елень, желает на воды, / К тебе та желает: {...} // {...} к твоей благодати. / Безмерно жажду, изволь мя отзде пряти*» (1 : 24—25) (безмерно жажду восходит к желанию елени на воды; ср. комментарий Буслаева: «Желание ея ко Богу жаждущей уподобляется елени»; комментарий апеллирует к образу оленя как традиционно-му символу влечения [к Богу] — ср. Песн. 2 : 8—9; по аналогии в эмблематике олень может символизировать обожание государя³⁰).

²⁷ Серман И. З. Указ. соч. С. 56.

²⁸ Смирнов И. П. Указ. соч. С. 346—347.

²⁹ Там же. С. 356.

³⁰ См.: Эмблемы и символы. С. 50.

Привлекая метафору, Буслаев широко использует прием ее развертывания, очень близкий приводившимся выше примерам эмблематичного письма «Кровавых слез источники в сердце закипели» (1 49), «Зрак очей ея светлых затекал глубоко» (1 39) (зрак очей *светлых* не *потухал*, а *затекал*, т е *закатывался*, точно *светило*, очи косвенным образом уподоблены солнцу или луне, эту эллиптическую метафору можно рассматривать как результат развертывания устойчивого сочетания *светлые очи* — ср «Очи якобы звезды радостью светились» (2 61)), «Потом адская весна цвет свой показала» (1 72) (*адская весна* — перифрастическое обозначение начала времени траура, или, по тавтологическому определению Буслаева, «темной черногы платья»), траур как раз и есть тот *цвет*, который кажет адская весна) Развертывая метафору, Буслаев то и дело подвергает ее реализации «Добродетелей в цветах вся украсилась» (1 22) (умозрительное клише *цветы добродетелей* реализовано *украсилась* — то же, что и *нарядилась*, следовательно, абстракция вписана в вещественный ряд), «На фундаменте веры до суца тя Бога // Построила лествицу Марии всходити» (2 37—38) (клише *фундамент веры* реализовано через построенную на этом «фундаменте» *лествицу*) Четвертая из добродетелей говорит «„ Чрез мое прошение да будет избранна // На небесном театре триумф отправляти, / Буду торжества пламень при ней испускати” // И вдруг излила от уст дивна цвета пламень» (2 54—56) По объяснению Буслаева, « Феатр же с греческаго диалекта место, идеже какое торжество отправилось, называется, что здесь употреблено за тризнице святых» По существу, этому «тризницу» Буслаевым приданы характеристики земного праздника с приличествующими последнему увеселительными «номерами» под влиянием идеи «небесного театра» аллегорическая Милость преобразается в фигуру фокусника, исторгающего пламень из уст Этот «увеселительный» подтекст ретроактивно переносится на всю аллегорическую и витийственную, выдержанную в духе моралите церемонию небесного «слушания» земных дел баронессы Соответственно строки из финальной главы поэмы «И так всем вшедшим, врата быша затворенны, / Лествица ж с фундаментом стали сокровенны» (2 97) могут быть расценены в качестве своеобразного эквивалента драматической ремарки³¹ Нужно подчеркнуть типичность элементов сценического декора в фантазиях на тему вышнего суда « все дела и мысли человека { } будучи вызваны из памяти его, являются как бы прочитанные по книге, а при рассмотрении духа при небесном свете — как бы изображаемые в лицах»³²

³¹ Театр выполнял «одну из основных задач искусства барокко — задачу синтеза искусств { } { } Театральная эстетика зачастую овладевала поэзией, прозой, живописью» (Рогов А И Указ соч С 6)

³² Сведенборг Э Указ соч С 401

Барочное тяготение к парадоксальному утверждению иллюзорности, зримого в противовес истинности сокрытого, актуализировало медиативную функцию поэзии и способы маркировки этой функции. Природа медиаторства традиционно осознавалась как пограничная, амбивалентная и соответственно находила выражение в асимметричных и диспропорциональных образах как в фольклоре,³³ так и в литературе.³⁴ Поэтому эстетика барокко «утверждает принципы асимметрии и диспропорциональности. (...) Смещения пропорций микро- и макрокосма влекли за собой отождествление масштабов человеческого тела с масштабами вселенной и вообще преувеличение либо преуменьшение всевозможных физических объектов, попадавших в поле зрения литературы».³⁵ У Буслаева диспропорциональность проявляется, например, на уровне семантики: «Пролили свирепья горчайших слез волны» (1 : 69), асимметрия — в форме синтетических тропов: «Сказала смело, светом от сердца дохнувши» (2 : 33), «В свет очам ненасытный оболчен был красно, / Сладко было на нь зрети, с радостью ужасно» (1 : 10); в виде оппозиции, одна из частей которой опущена: «Имущи зрак души в чистоте тончайши, // Зрели разсуждением о Марии явно» (27 : 1—2) (здесь подразумевается, но не сообщается, что «слеп был зрак телесной») и т. п. Принцип асимметрии вторгается также в область метрики: «Воскликнули силы: „Пришла небесна царица!“» (1 : 16) (четыренадцать слогов вместо тринадцати) и строфики: «Памятью о Марии сердце сокровенно // Паче мирры и желчи всяк час огорчалось» (1 : 97—98) (пример нарушения единства стихотворной единицы — двустихия — посредством смыслового переноса, из-за которого стихотворная единица не совпадает с синтаксической и смысловой).³⁶ Вторжение асимметрии в симметрию обнаруживается и на схеме Топорова,³⁷ где показано, что в первой части поэмы минимальное количество стихов содержится в первой и последней (9-й) главах, а максимальное — в центральной (5-й). Асимметрия проявляется, во-первых, в том, что в первой и девятой главах количество стихов неравное (8 и 6), и, во-вторых, в том, что вторая часть поэмы

³³ См. хотя бы характеристики бабы-яги: *Пропи В Я* Исторические корни волшебной сказки // *Пропи В Я* Морфология (волшебной) сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 163

³⁴ См., например, анализ фигуры Петровича из гоголевской «Шинели». *Вайскопф М* Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 344—335.

³⁵ *Смирнов И П* Указ. соч. С. 342—343.

³⁶ Асимметрия, разумеется, дает себя знать на фоне симметрии как ее нарушение, тогда как в других местах главенство принципа симметрии, или равновесия, маркировано. Например, об аллегорической фигуре *чистой совести* сказано. «Ея состояние сквозь зримо казалось, // (. .) / Очи ж ея по взгляду все видели всюдь» (2 . 30—31)

³⁷ *Топоров V N* Op. cit. S. 69.

имеет уже совершенно иное строение (две группы глав, и внутри каждой группы каждая последующая глава уступает в объеме предыдущей). Скрытое присутствие в «Умозрителстве душевном» этих количественных принципов на более глубинном уровне отвечает тому же требованию барочной поэтики, что и равное число стихов и глав в обеих частях поэмы или немаркированные реминисценции из Священного Писания,³⁸ — требованию присутствия тайны в книге. По мысли А. В. Михайлова, подобное требование обусловлено тем, что барокко завершает ту эпоху в истории знания, когда непознанное отождествлялось с непознаваемым, а книга, в качестве свода знаний, стремилась отождествиться со знанием как таковым, не столько проникнуть в тайну, сколько вобрать ее в себя. Поэтому книга не только оповещала читателя о наличествующих в мире тайнах, но и включала в себя тайны, чья таинственная сущность состояла прежде всего в их неявленности читателю. При этом литературная конвенция, предлагавшая читателю обнаружить сокрытую в тексте тайну, опиралась на то обстоятельство, что отсутствие тайн или их исчерпанность недоказуемы ни для какого текста.³⁹

В заключение следует коснуться того литературного контекста, в котором создавалось «Умозрителство душевное», и перспектив соотношения поэмы с этим контекстом. Магистральная для русского классицизма просветительская программа была сонаправлена тенденциям предыдущей эстетической эпохи — барокко, чья риторичность обнаруживала стремление поучать и просвещать читательскую аудиторию, а потому барокко (не только в России, но и, к примеру, — столетием раньше — в протестантском мире⁴⁰) часто служило «проводником» для просветительской идеологии.⁴¹ Но и помимо этой смежности, барокко и классицизм в России не поддаются строгому разграничению ввиду того, что в русской барочной традиции доминировала придворная функция поэзии, характерная для классицизма.⁴² Вместе с тем основной корпус поэзии русского барокко имеет сравнительно четкие границы, приходясь на силлабический период в истории русского

³⁸ Их немаркированность особенно значима по контрасту с аналогичными реминисценциями, прокомментированными Буслаевым: «Давиду следуя писано, иже в печалех своих пишет: Слезы моя мне хлеб день и ночь, и паки: Питие мое с плачем разтворях» (комментарий к стихам 96—97 части первой «Умозрителства душевного»).

³⁹ Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 118—119.

⁴⁰ См. об этом в кн.: Yates F. A. The Rosicrucian Enlightenment. London; New York, 1972.

⁴¹ Рогов А. И. Указ. соч. С. 8, 11.

⁴² См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973. С. 207.

стихосложения последние «беспримесно» барочные произведения принадлежат к числу поздних образцов русской силлабики⁴³ Этим обстоятельством отчасти заостряется слабо выраженный конфликт между барокко и классицизмом в русской поэзии 1730-х гг Проявляясь на уровне метрики, антагонизм двух эстетических систем мог быть намечен внутри творчества одного и того же автора Характерное свидетельство подобного столкновения — автопереработка ранних произведений, предпринятая Третьяковским и Кантемиром Теоретик тонической реформы Третьяковский добрый десяток лет работал в силлабической системе, позже подвергнув свои ранние детища «порезформенной» редакции В то же время Третьяковский не порывал с силлабической традицией,⁴⁴ настаивая в своем «Новом и кратком способе» на сохранении основных параметров традиционного стиха (тринадцатисложник с женским окончанием как предпочтительный размер), а впоследствии неоднократно возвращался на практике к силлабическому стиху⁴⁵ Между прочим, Третьяковский, высоко оценивший поэму Буслаева в трактате «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755), сожалел об отсутствии в ней тонического принципа как единственном обстоятельстве, мешающем назвать ее совершенной «Если б в сих стихах падение было стоп, возвышающихся по определенным расстояниям, то что сих Буслаевых стихов могло б быть и глаже, и плавнее?»⁴⁶ Под влиянием Третьяковского Кантемир тонизировал традиционный тринадцатисложник с фиксированным ударением на предпоследнем слоге (введя дополнительное фиксированное ударение на седьмом или пятом слоге перед цезурой) и в соответствии с этим новшеством переписал свои сатиры Будучи последовательным классицистом, развившимся в оригинального поэта из переводчика Буало,⁴⁷

⁴³ О дальнейшей непопулярности силлабического стиха по контрасту с возрождением стиха раешного см *Илюшин А А Силлабическая система в истории русского стиха // Славянское барокко Историко-культурные проблемы эпохи М, 1979 С 316—319* О позднейших примерах возврата к силлабике см также *Čiževskij D* *Op cit* P 414

⁴⁴ О барочных характеристиках поэзии Третьяковского см *Шшишкин А Б В К Третьяковский и традиции барокко в русской литературе XVIII века // Барокко в славянских культурах М, 1982 С 239—254*

⁴⁵ См *Клейн Й Реформа стиха Третьяковского в культурно-историческом контексте // XVIII век Сб 19 СПб, 1995 С 33—37*

⁴⁶ Цит по *Торопов V N Op cit* S 60

⁴⁷ «Тематика и жанровый ореол, заимствованные из Франции, приводят к завершению семантического обновления старого стиха — русская силлабика окончательно теряет свою одиозность как реликт пережитой эпохи и может восприниматься теперь как равноценный эквивалент французской силлабики < > Это меняется только тогда, когда русская поэзия стала восприниматься с позиций не французской силлабики, а немецкой силлабо-тоники» (там же, с 19)

Кантемир, однако, реформировал силлабический стих в охранительных целях, в порядке своего рода «прививки» от «Нового и краткого способа» Третьяковского, с которым он полемизировал в своем «Письме Харитона Макентина к приятелю». Вписанность тонической реформы в контекст освоения русской поэзией классицистской эстетики обусловлена тем, что «силлабо-тонический стих отвечал классицистическому пристрастию к единообразной форме и сглаженности. В этом отношении Кантемир со своей склонностью к менее регулярному стиху — представитель другой эстетики, барочной».⁴⁸ Таким образом, смена эстетической ориентации, в конечном итоге выразившаяся и в смене системы стихосложения, на уровне отдельных личностей принимала противоречивые формы. Этот подвижный контекст переходного периода сообщает особую значимость литературным явлениям того же времени, которые не были напрямую затронуты этими преобразованиями. Еще всецело принадлежа искусства барокко, такие явления могут показать степень и формы отхода других синхронных им явлений от принципов барочной эстетики. В ряду таких явлений позднего барокко прежде всего должно быть названо произведение Петра Буслаева.

⁴⁸ Там же.