

Юрий Ткачёв

ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИИ ШИФРОВКИ ИМЁН В РУССКИХ АКРОСТИХАХ БАРОЧНОЙ ЭПОХИ

Наша статья посвящена одной из древнейших и интереснейших традиций в истории не только русской, но и всей мировой литературы, – традиции шифровки тех или иных имён в художественном тексте. Эта традиция, проявляющаяся в самых различных вариантах и формах, самыми различными способами и художественными средствами, в произведениях разных жанров и видов, в разные исторические эпохи, имеющая под собой различные цели и задачи и раскрывающая особую, «скрытую» связь имени со структурой того или иного произведения, существует и развивается до сих пор, хотя и не так интенсивно, как два-три века назад. В статье мы рассматриваем данную традицию в рамках одной из очень важных для литературоведения, но, несмотря на это, по-прежнему недостаточно изученных тем, касающихся таких компонентов русской барочной поэтики, как акrostих и родственные ему поэтические и поэтико-изобразительные приёмы (суспензия, «разделённый язык», лабиринт, многоцветное письмо, анаграмма и другие). Акrostих был одним из важнейших элементов и русской, и в целом европейской поэтики в эпоху барокко. Мы ставим своей целью подробное раскрытие в рамках нашей статьи основных особенностей традиции шифровки имён в русских барочных акrostихах, а также рассмотрение таких важных вопросов, как различные системы шифровки имён в русской литературе барочного времени, различные способы расшифровки имён и цели «сокрытия» имён авторов и других людей в барочных стихах.

Термин «акrostих» происходит от греческих слов «ἄκρος» («край») и «στίχος» (стих, строка). Под этим словом обычно понимается стихотворение, начальные буквы которого составляют имя (данный вид акrostиха называется именованным), слово или же целую фразу (то есть это содержательный акrostих), а также азбуку (такой акrostих называют алфавитным). Содержательный акrostих может предоставить нам сведения о том, что автор открытым текстом не мог или не хотел сказать. Очень часто это может быть его собственное имя. Существует несколько разновидностей акrostиха, связанных с его расположением в тексте. Так, слово или фразу в них может составлять не каждая первая, а каждая вторая буква строки. Существуют и «зеркальные» акrostихи – те, в которых объединяющая

фраза прочитывается не от первой строки к последней, а от последней - к первой. Другими разновидностями акrostиха являются телестих (стихотворение, где объединяющая фраза прочитывается по последним буквам строк, а не по первым) и мезостих (где нужно читать середины строк).

В мировой поэзии такая форма, как акrostих, известна издавна. Истоки акrostихной техники мы находим в старейших письменных культурах Ближнего Востока. Так, уже в Библии встречаются не только алфавитные формы акrostихов, но и именной акrostих. Встречаются обе этих формы и в ранних древнегреческих текстах. Так, например, фрагменты акrostиха наблюдаются уже в гомеровских эпосах. В более поздние периоды акrostихи можно найти и в древнеирландской поэзии, и в классической японской поэзии (начиная с IX века), и в латинизированной поэзии средневековой Европы, и в византийской гимнографии, и в произведениях ряда других национальных литератур ещё на начальных или ранних этапах их развития.

В поэзии прошлых веков, начиная с её письменных истоков и вплоть до середины XIX века, акrostих занимал высокое и почётное место и характеризовался богатством форм и разнообразием функций и областей применения. В греко-византийской поэтике для обозначения акrostиха применялись, помимо самого этого термина, также термины «акротелевкон» и «ипакон», а в древнерусской практике он обозначался как «краестишие», «краегранесие», «краестрочие», а иногда и просто как «грana» или «грaneсия».

Следует подчеркнуть, что акrostих, выделяя построчно-стиховое или какое-либо другое построение текста, особенности его композиции, представляет собой также его второе смысловое поле, второй уровень семантической связи элементов его структуры. Благодаря этому можно говорить о неоднородности пространства художественного текста. В нём появляется дополнительная внутренняя связь элементов, что некоторым образом меняет структуру произведения, вносит в неё новые отношения между составными частями. Акrostих часто помогает решить и ряд конкретных задач текстологии и исторической поэтики, а также таких «вечных» вопросов истории литературы, как вопросы о том, кто, когда и где создал то или иное произведение; иногда он представляет собой по сути единственный источник сведений о времени и месте создания первоначального текста и о том, кто является его автором.

С древнейших времён акrostих считался не только формальным приёмом, но и своеобразной эстетической и даже онтологической категорией, он был для многих авторов и читателей квинтэссенцией истины и гармонии. Андрей Критский, византийский писатель, живший в VII-VIII веках н.э., не случайно образно уподобил акrostиху в своём «Слове на Рождество Богородицы» саму Матерь Божью, написав: «Радуйся, посредница

закона и благодати, запечатление Ветхого и Нового Заветов, яснейшее исполнение всякого пророчества, краестишие Богодухновенной истины Писаний, Бога и Слова одушевлённый и чистейший свиток...» (Избранные слова 1869, 57). Таким образом, акростих рассматривался как выражение сокровенной сущности текста. В более поздние времена (до периода барокко включительно) такое понимание также сохранялось. Оно было прежде всего характерным для произведений духовного содержания, например, церковных гимнов, проповедей («слов»), религиозных трактатов. Акростих был типическим для средневековой европейской письменной культуры приёмом организации поэтического текста.

Каковы же причины очень широкого распространения идеи акростиха в поэтике средневековья? Эта идея являлась по сути выражением принципа первобуквия, первоначалия, первословия, основанного на мировоззренческой позиции, согласно которой слово воспринимается как логос, разум, как идея всемирной гармонии и порядка. Он противостоит довременному хаосу, является организующим началом и стоит в начале формы и сущности. Здесь можно вспомнить фразу, с которой начинается Евангелие от Иоанна: «В начале было слово...». Акростих является именно тем словом, которое в буквальном смысле стоит «вначале» (то есть кроется в начальных буквах строк). При этом оно вносит в хаос словесного материала порядок, систематизирует его, организует семантически и графически, а также придаёт тексту устойчивость и неразрушимость. Помимо этого, акростих часто выступает в роли определённой идейно-художественной и конструктивной программы. Он может выражать как явный, так и тайный замысел автора (Сперанский 1929, 132).

В связи с библейским выражением «В начале было слово» для очень многих стихотворений, содержащих акростихи, характерно также повторение слова, с которого начинается текст, в акростихе. Таким образом, первое слово «открытого» текста читается и в «прикровенном» тексте. (Есть, правда, случаи, когда акростих повторяется в «прямом» тексте не в первой, а в последней строке; например, в «Гномологии» Григория Назианзина (Graf 1893, 1204)). Эта деталь весьма характерна для акростишной техники. Она встречается, к примеру, и у Тита Макция Плавта (III-II века до н. э.), и у других античных авторов. Позднее, в средние века, то есть уже в текстах христианского содержания, такое построение приобретает дополнительное сакральное значение, а в эпоху барокко угловой акростих (как его принято именовать) получает широчайшее распространение также и как элемент поэзии в виде определённых фигур или букв (о чём подробнее будет сказано ниже).

Уже с самого начала развития акростишной традиции одной из функций акростиха была фиксация имени автора в тексте. Для писателя это было своеобразной защитой его «авторских прав». В Древней Греции одним из

самых древних примеров такого акростиха является краестишие в «Записках» Эразма Сиракузского (около 550 – 460 годов до н. э.), известного драматурга, философа и врача. В большую часть своих записок о природе, знании и врачевании он «вшил» путём создания краестиший своё имя (Диоген Лаэртский 1995, 354). Ещё один пример именного авторского акростиха в древнегреческой литературе – это акростишная фраза «Εὐδότης τέχνη» («Евдохий создал») в тексте, относящемся к 193-190 годам до н. э. (там же, 355).

По мнению К. Крумбахера (Krumbacher 1897, 160), возникновение акростиха связано с древнеегипетскими текстами сакрального содержания (правда, многие учёные с этим мнением не согласны). Только по прошествии нескольких веков текстовый акростих, содержащий имя автора, стал применяться в качестве своеобразной тайнописи, которая скрывала или дополнительно удостоверяла авторство произведения.

Не только алфавитные формы акростихов, но и именного акростих очень часто встречаются и в древнееврейской литературе. Согласно талмудическому трактату «Песикта Раббати» первый стих 92-го псалма образует акростих имени «Моисей» (Абрагамс 1906, 656). По мнению многих еврейских мудрецов, в книге Есфирь, где, как известно, ни разу не упоминается ни одно из имён Бога, обязательно должно быть зашифровано в акростихе Божественное имя, только его до сих пор не нашли. В еврейской литературе периода создания Талмуда (I-V века н. э.) как алфавитные, так и именные акростихи, а также акростихи на библейские цитаты создавали очень многие авторы. Часто письма различных мудрецов (гаонов) начинались акростихами имени автора. Позднее то же самое происходит и в предисловиях к трактатам. Иногда при помощи акростиха в молитву вводились имена патриархов (например, в молитве «שְׁלֵשׁ» - «Да будет восхваляемо» - имя Авраама). Еврейские средневековые поэты (Иегуда Галеви, Авраам ибн Эзра и другие) также часто использовали именные акростихи (см.: Джгамая, Коган, Никифорова, Турилов 2008, 404). Самый большой из них, в гимне, написанном на арамейском языке Меиром Негораем, состоит из 90 букв и содержит не только имя автора и имя его отца, но и добрые пожелания автору в изучении Торы и в добрых делах.

По-видимому, под влиянием древнееврейской акростишной традиции, краегранесий в Библии (или уверенности в их присутствии в ней), появляются первые текстовые акростихи христианского содержания. Один из древнейших текстовых акростихов такого содержания содержится в анонимных «Сивиллиных оракулах» (написанных предположительно в 160 году): «Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель, Крест» (Soll 1988, 320). Причём начальные буквы этого акростиха образуют в свою очередь акростих «Ιχθυϛ», то есть «рыба»: символ избавления, прихода Мессии в

еврейской традиции и один из символов Христа, Спасителя, – в христианской.

Чаще всего именной акrostих был расположен в начале и в конце произведения. Например, живший во времена Нерона древнеримский поэт и переводчик Сильвий Италик в своём переводе «Илиады» применил акrostих дважды: в начале текста – в виде формулы «Italicus scripsit», а в конце – указав в акrostихе своё прозвище «Italicus» (Graf, 1205).

Традиция именного авторского акrostиха сохранилась и в средние века, и в эпоху Возрождения. И в написанных в эти периоды по-латыни стихах в Западной и Центральной Европе, и в византийских церковных и светских литературных памятниках можно часто встретить такой тип акrostиха. Одним из ярких примеров является весьма объёмный (из 85 букв) акrostих в стихотворном прологе к знаменитой испанской трагикомедии «Селестина» Фернандо де Рохаса (XV-XVI века), в котором автор сообщает не только своё имя, но и место своего рождения. Именной акrostих просуществовал дольше других видов акrostиха. Иногда он встречается и наше время. Его нередко применяют и в сатирических целях, стремясь скрыть в стихотворении определённые критические, насмешливые высказывания.

В византийской гимнографии был очень распространённым явлением как именной авторский, так и посвятительный акrostих. Фактически только благодаря акrostихам, включённым в церковные гимны, мы знаем имена многих византийских и сирийских поэтов-гимнографов, например, Климента Александрийского (III век), Иоанна Дамаскина (VII-VIII века), Романа Сладкопевца (V-VI века) и других. Так, у Романа Сладкопевца читаем краестишие «Это спето Романом» (Аверинцев 1977, 121). В первую очередь именно с гимнографией связано создание акrostихов в византийской литературе. Очень часто используемый в ней как алфавитный, так и текстовый акrostих мог иметь как прямой, так и обратный порядок. В канонах Иоанна Дамаскина, Иосифа Песнописца, Космы Манумского и других есть много разных по объёму и содержанию текстовых акrostихов. В каноне Фёдору Сикеоту имеется не только акrostих с фразой «Сокровище пою чудес тв преблажение» (мы привели её здесь в старославянском переводе), но и имя автора: «Георгий». Этот же поэт в другом своём богослужебном тексте создал акrostих «В честь Златоуста [творение поэта] Георгия» (Hannick 1973, 159). Встречаются акrostихи с указанием автора и в кондаках Кириака и Анастасия (V-VI века).

В латиноязычной литературе средневековья создавались порою очень обширные акrostихи, которые указывали не только на авторство произведения. Например, живший в VII-м - начале VIII-го века Альдхельм Малмсберийский применил телестих «Aldhelmus cecinit millenis versibus odas» («Альдхельм пропел песни из тысячи строк»), а поэт Фортунат создал символизирующее годы жизни Иисуса Христа стихотворное послание из

33 строк, в котором один акrostих читается по краям текста, а другой – по диагонали. Оба этих акrostиха имеют религиозно-нравоучительное содержание, причём первый содержит два имени: автора (Фортуната) и адресата (Сиагрия). Данное стихотворение является ярким образцом фигурной поэзии, к созданию которой привело развитие игрового мотива (Джгамая, Коган, Никифорова, Турилов 2008, 405).

Отметим также, что надгробные надписи, эпитафии, как особый жанр словесности, и в средние века, и позднее, уже в Новое время (особенно в раннее Новое время – в период барокко), также очень часто содержали в себе акrostихи. Чаще всего это были акrostихи с именем покойного, но встречались здесь и имена составителей этих надписей, и тех, кто ставил надгробие. Именно в эпитафиях в Европе впервые встречается акrostих, составленный не по единичным начальным буквам, а по начальным слогам строк (кстати, в японской и китайской поэзии акrostих обычно составляется именно по начальным слогам, так как у этих народов слоговое письмо). В средневековых эпитафиях также впервые в акrostихе повторяется первое слово текста или строфы (что, кстати, как писал акад. Н. Конрад, также характерно для японских стихотворений с акrostихами).

В связи с тем, что в церковных песнопениях акrostих приобретал особое значение, ибо имя, «скрытое» в нём, произносилось каждый раз во время чтения молитвы и, таким образом, вплетаясь в религиозный текст, в какой-то степени становилось элементом общения человека с Богом, многие определения акrostиха в старых книгах (вплоть до начала XX века) касались использования этого приёма именно в церковной гимнографии. Так, Максим Грек (Триволис) (XVI век) подчёркивал, при объяснении одному монаху, что такое «акrostихида», что она «еже есть по русски краестрочие или началострочие или началограние или краеграние» и «являет силу всего канона» (Иванов 1969, 102-103). А в 1901 году К. Никольский в своей статье об акrostихе писал: «Краегранесие, краестрочие, иначе акrostих, есть начальные буква в песнопениях, из которых букв составлено одно или многие речения...» (Никольский 1901, 18). Далее он привёл примеры именного акrostиха в каноне мясопустной недели («недостойного Фёдора») и акrostиха-посвящения в каноне св. Дмитрию Царевичу («Хвалу славу Царевича Дмитрия»).

Расцвет русского акrostиха пришёлся на период барокко и был прежде всего связан с усиливавшимся в XVII и в начале XVIII века влиянием на русскую (московскую) культуру польско-украинской и западноевропейской культуры, с появлением в Московском государстве общеевропейского стиля в искусстве и литературе и с началом периода раннего Нового времени. Однако в значительной степени он был обусловлен также самостоятельной древнерусской традицией создания акrostихов.

Наполненный содержанием акrostих пришёл на Русь из Византийской империи и был широко распространён в восточнославянских землях гораздо раньше появления здесь барочной силлабической поэзии. А. Панченко подчёркивал этот факт, упоминая об акrostихе при анализе истоков творчества барочных поэтов «приказной школы» и «Нового Иерусалима» (Панченко 1973, 66). В арсенал художественно-изобразительных средств древнерусских авторов акrostих входил уже с конца XI века. Но пору своего наивысшего подъёма он пережил всё же именно в эпоху барокко. Разнообразные «краегранесии» создавались монахом Германом, справщиком Савватием, Симеоном Полоцким, Карионом Истоминым, Алексеем Романчуковым, Михаилом Собакиным и многими другими стихотворцами XVII – начала XVIII века. Акrostихи, связанные с тем или иным именем, стали чрезвычайно популярным в XVII веке в России не только художественным приёмом, но и целым литературным жанром.

Создание очень многих русских акrostихов тесно связано с традицией «сокрытия», шифровки имени автора или заказчика поэтического произведения, а также имени того, в чью честь оно было написано. Здесь следует указать, что в средние века (а в восточнославянской истории и культуре период средневековья длился несколько дольше, чем в Западной и Центральной Европе, ибо, как писал Д. Лихачёв, на восточнославянских землях не было своего Ренессанса) подавляющее большинство произведений и в Киевской, и позже в Московской Руси существовало без указания их авторов. Не было тогда ещё таких понятий, как авторское право, авторская мысль, плагиат, также не было принято раскрывать в произведении свою авторскую индивидуальность (фактически только во второй половине XVI века авторское начало стало активно проявляться в русской литературе, но далеко не у всех авторов).

Считалось нескромным и даже в некотором смысле греховным указание в начале либо в конце произведения собственного имени, по меньшей мере упоминание его прямым текстом и без подобающих в этом случае, согласно тогдашнему «литературному этикету» (термин Д. Лихачёва), «самоуничижительных» эпитетов: «многогрешный», «ничтожный», «неразумный» и так далее. При этом тот или иной автор без тени смущения мог вставить в своё произведение целые тексты, написанные до него совсем другим автором, без ссылки на него, и это не считалось чем-то зазорным: донесение до читателя определённых мыслей, идей, воздействие на его душу – с конечной целью её спасения, очищения от грехов – было для авторов средневековых текстов гораздо важнее, чем то, насколько все эти мысли и идеи индивидуальны, в какой степени они рождены именно этими авторами, да и чем то, чьему перу вообще принадлежат те или иные произведения. Исключение составляли, причём не всегда, лишь произведения тех авторов, которые занимали очень высокое или просто высокое положе-

ние в тогдашнем обществе, а именно царей, князей, митрополитов, архиепископов и других. Хотя и в этом случае в произведениях нередко указывался «псевдоним» автора (например, «Ангел грозный» в церковных гимнах, написанных царём Иваном IV). Тем не менее, желание сохранить своё имя для потомков было у многих средневековых писателей. Поэтому многие из них и прибегали к таким приёмам, как иносказание, шифровка, недосказанность имени (опущение в нём некоторых букв) и так далее. Не последнюю роль в этом процессе играл и содержательный акrostих.

Появление акrostиха в древнерусской литературе напрямую связано с его появлением и усвоением в древнеболгарской литературе, ведь первые книги, появившиеся на Руси вскоре после начала процесса крещения в конце X века, были книгами именно на древнеболгарском языке (позднее получившим на восточнославянских землях наименование «старославянский»). Первые староболгарские книжники очень хорошо разбирались в художественных особенностях византийской литературы. Ко второй половине IX века акrostих достигает у болгар высшей формы развития и воспринимается как изысканная форма церковно-поэтического творчества (Попов 1982, 5). Благодаря акrostиху в составе службы св. Мефодию («Добро, Методи, тя пою, Константин») можно точно установить, что эта служба была написана Константином Преславским, автором «Учительного Евангелия», хорошо известного на Руси уже в начале XI века. Константин Преславский является также создателем огромного акrostиха, состоящего из 441 буквы и представляющего собой отдельное произведение. В отличие от него, Климент Охридский, один из учеников и активных продолжателей дела Кирилла и Мефодия, а также вероятный автор кириллической азбуки в её первоначальном, максимально приближенном к греческому алфавиту, варианте, в своих акrostихах ограничивался лишь авторской «подписью»: «Климент» или «Клим» (Кожухаров 1984, 14).

Между появлением старославянской письменности и появлением в ней акrostиха практически не было никакого промежутка, ведь уже в начале древнейшего памятника славянской агиографии – «Житии Константина (Кирилла)», которое было создано в 60-70-е годы IX века, содержится акrostих «Исоусъ» (приводим его также в старославянском переводе). Обратим внимание на то, что это имя в акrostихе – во вставленной в житие молитве Константина св. Григорию Богослову – стоит в форме вокатива, то есть это обращение к Иисусу. Данная молитва была записана «в строку», то есть сплошным текстом, не разделённым на строки, поэтому этот акrostих было очень нелегко выявить (см.: Попов 1982, 4). Такой способ написания средневековых западноевропейских, византийских и древнерусских стихотворных памятников был обстоятельно проанализирован А. Панченко (Панченко 1964, 259).

Один из древнейших именных акrostихов в древнерусской литературе – это акrostих «Христопоре» (звательная форма имени автора – Христофора) в начале Галицко-Волынской летописи (XII век). В «Летописце Даниила Галицкого» содержится «Похвала Роману», написанная, очевидно, тем же Христофором; в ней мы находим акrostих «Пою это Христофор поп», который сначала складывается из букв (Х-Р-И-С), а потом – из слогов (То-По-Ре), а также «зеркальный» акrostих «Иисусу» (см.: Былинин 1985а, 210). Эта «Похвала» датируется XII-м веком, и в ней в акrostихе представлены сразу два имени: Христофор и «Данелия» (Даниил). Акrostих этот звучит так: «Поиу си Христопор поп вам одои о Данелии о првое», то есть «Пою это Христофор поп вам одой о Данииле о первых (днях)», и при этом имя Данелия скрыто не в буквенном, а в слоговом (составленном по начальным слогам строк) акrostихе: «Да-не-ли-и» (Гогешвили 1991, 69). Что же касается русской гимнографии, то здесь самый древний пример акrostиха (восходящий к рубежу XI-XII веков) мы встречаем в цикле канонов на перенесение мощей Николая Чудотворца: «П(р)енесение мощи твоих» (см.: Джгамая, Коган, Никифорова, Турилов 2008, 406).

По мнению В. Былинина (Былинин 1985а, 209-210), существует ещё более древний акrostих, созданный на восточнославянской почве: это скрытый под написанным «в строку» текстом акrostих в «Повести временных лет»: в содержащемся в ней сообщении о смерти княгини Ольги: «Сиаи сиане сие мрна сиаи сине», то есть «Сияй, сиянье сие мирно, сияй, Сыне» (под словом «Сыне» имеется в виду Иисус Христос). Былинин считает, что автором этого акrostиха может быть митрополит Иларий (XI век).

Позднее, с конца XII вплоть до XV века, акrostихи на восточнославянских землях встречались очень редко. Но во многом благодаря сербскому книжнику Пахомию Сербу (Логофету), приехавшему в Московскую Русь в XV веке, текстовой акrostих здесь вновь получил известность. Пахомий помещал акrostих в большинстве канонов русским святым, которые он писал (например, в каноне «Службы св. Стефану Пермскому»). При этом он ориентировался на акrostихную традицию, сложившуюся в южнославянской гимнографии в XIII-XV веках (Турилов 1994, 105). Среди создававших в те века акrostихи южнославянских поэтов, творчество которых повлияло на Пахомию, был и живший в конце XIV – начале XV века Григорий Цамблак (заметим, что он долгое время жил в Киеве, будучи митрополитом Киевским, и писал как на церковнославянском, так и на старорусском языке, так что его творчество в полной мере относится и к восточнославянской литературе).

Следует указать, что к акrostиху близки два принципа: принцип суспензии, то есть замены полного написания слова единственной начальной буквой – сиглой (этот принцип применялся уже в античной письменности)

и принцип контракции, то есть сжимания изображаемого слова путём выбрасывания его внутренних компонентов, чаще всего гласных букв (этот принцип получил развитие как в западноевропейской средневековой, так и в древнерусской письменности путём титлования наиболее часто встречающихся в текстах и широко известных слов и выражений). На Руси чаще всего титловались такие слова, как: Господа - Гда (с надстрочным знаком - титлом – над всем словом), Христа – Хрта, Бога – Бга, Богородица - Бца, и т. п. Причиной этого приёма была не экономия труда и материала, а мистический смысл «скрытия». В этой связи можно вспомнить и о древней еврейской традиции, согласно которой слова «Бог» («Адонай»), «Господь» («Элогим»), «Бог наш» («Элогейну») и другие наименования Всевышнего не принято писать в каком-либо тексте (если только это не текст Торы в широком смысле этого понятия) полностью, одним словом, чтобы даже случайно не нарушить заповедь, запрещающую упоминать имя Бога всуе: эти слова обычно сокращаются путём опущения гласной буквы в корне (Б-г, Г-сподь) или путём «разрывания» слова (Адо-най, Эло-гим). Возможно, существовало определённое влияние этой традиции на средневековую русскую культуру, особенно если мы говорим о гимнографии, о молитвословии, в котором чрезвычайно важен духовный аспект каждого произносимого слова.

Контракция была особенно характерна для русского акростиха XVI века, то есть для литературы периода, иногда называемого в научных текстах периодом «предбарокко». Примером может служить акростих «Пркп» – «Прокоп» – в каноне князьям Василию и Константину Ярославским (Былинин 1985а, 230). Заметим, что здесь в акростихе, содержащем имя автора канона, выброшены только гласные. С подобным явлением встречаемся и в акростихах, созданных гимнографом XVI века Маркелом Безбородым. В обоих написанных им в 60-е годы этого века канонах службы Никите Новгородскому читается акростишная подпись: «Мркл», то есть «Маркел». На этом основании Ф. Спасский выдвинул гипотезу о том, что Маркел был автором всей (полной) службы (Спасский 1949, 136). Во втором каноне, написанном Маркелом, Спасский прочёл также большой акростих следующего содержания: «ПеНиЕ МоЛеБНо ПриНоШу В ПеСНеХ ПреДиВНоМу ОтЦу НиКиТе. МаРКелЛ» (маленькими буквами мы указали здесь пропущенные в акростихе буквы – в основном это тоже гласные буквы).

В XVII веке, в период расцвета литературы русского барокко, были популярны очень многие акростишные фигуры. Такая фигура, как угловой акростих (о котором уже упоминалось выше), использовалась барочными авторами особенно часто. Так, в своём стихотворном послании её применяет русский поэт Алексей Романчуков (на творчество которого, кстати, оказал большое влияние немецкий поэт Пауль Флеминг, путешествовавший по России). Стихотворение Романчукова начинается словами: «Не

дивно [курсив мой. – Ю. Т.] во благополучии возгоржение, / едина добродетель – всех благих совершение...». При этом слова «Не дивно» повторяются и в акrostихе. Графически этот акrostих, состоящий из первых слов в первой строке, образует с ними прямой угол. Но для барочных авторов в Московской Руси это был не просто прямой угол: это была буква «Г», приобретавшая в данном случае сакральный смысл, так как была началом слова «Господь». Ещё один яркий пример углового акrostиха в эпоху барокко – это «Послание Михаила Юрьевича Татищева царю» (конец XVII века). Здесь акrostих «пощади» почти повторяет первое слово одной из внутренних строк текста («щадит»), причём это слово стоит в начале нового предложения и начинает новую важную мысль, поэтому здесь также образуется буква «Г». Мысль же эта такова: «Щадит же многия враги своя везде повинны, / аще неции являются и смерти достойны...» (Буш 1918, 48).

Для барочных авторов буква «Г» в угловом акrostихе была также важной фигурой, рассматриваемой в рамках идеи слияния и взаимодействия слова и изображения. В связи с акrostихом применялась иногда и фигура креста (правда, в русском барокко – значительно реже, чем в западноевропейском). Для создания этой фигуры барочные авторы составляли мезостих – форму парастиха, состоящего из литературных элементов, расположенных внутри строки, например, на границе цезуры. При этом этот мезостих полностью повторял одну из строк внутри стихотворения (обычно в первой его части). Таким образом получался крест, составленный из перекрещенных одинаковых слов или фраз. В эпоху, когда авторы стремились к яркой наглядности, визуальности своих стихов, к соединению, слиянию словесного материала и изображения, картинке, символа, – такие буквенные кресты, как наглядные символы и в то же время как элементы, как бы «освящающие» стихотворение, придающие ему дополнительный духовный смысл, были очень характерны для поэтических произведений.

Важно отметить, что в эпоху барокко русские переводчики византийских, латинских и других церковных гимнов стремились, в отличие от переводчиков, живших в более ранние исторические периоды, к максимально точному отображению смысла оригинального текста при его переводе, и это касалось также создания акrostихов, если они присутствовали в оригинале. Так, во многих существовавших на Руси ранних переводах на старославянский язык византийских гимнов, первоначально имевших акrostихи, эти акrostихи уже отсутствовали. Однако уже такие переводчики, как, например, Николай Спафарий (Милеску), работавший в Москве в Посольском приказе при царском дворе с 1671 по 1708 год, старались воспроизвести и акrostихи, если таковые имелись в оригинальных текстах, поскольку отчётливо понимали их важность для раскрытия «второго плана» произведения, его дополнительного, «прикрытого» смысла, и для ото-

бражения всего творческого замысла автора. При переводе стихотворного пророчества эритрейской свивиллы, цитировавшемся и известным богословом Евсевием (III-IV века), и блаженным Августином (IV-V века), Спафарий воспроизводит часть содержащегося в нём акростиха: «Исусе Христос» (весь акростих ему воспроизвести, к сожалению, не удалось) (Лавровский 1870, 51; см. также: Спафарий 1978, 5). В барочную эпоху была попытка воспроизведения на старославянском языке акростиха и при переводе латинского стихотворения «Inter cuncta micans». Акростих в нём был особенный: имя Иисуса было трижды воспроизведено здесь в акро-, мезо- и телестихе, а также повторяется открытым текстом в середине центральной строки. Таким образом образуется фигура креста – яркий пример концентрированного выражения идеи сакрального парастиха (Лавровский 1870, 53).

Хотя содержательный акростих и давал нам нередко те сведения, которые автор по той или иной причине не мог или не хотел выразить открыто (к примеру, своё собственное имя), акростих часто декларировался в названии, а не скрывался, так как во многих литературах он не рассматривался как способ тайнописи, заслуживающий особого доверия. Подобное явление нередко происходило и в литературе русского барокко, особенно в стихотворных посвящениях русским царям или в стихотворениях, чьи названия содержали афористические или дидактические изречения, авторские сентенции или молитвенные обращения: «Похвалу пою...», «Спаси Гди...» (с титулом над «Гди», то есть «Господи») и так далее. В барочную эпоху повторение таких фраз и в акростихах было таким же типичным их наполнением, как и указание имени автора или адресата, но акростихи, содержащие определённые имена, не указываемые прямым текстом, создавались в то время всё же чаще.

И в средние века, и в эпоху барокко одним из излюбленных наполнений именного акростиха было также Божественное имя (*nomen sacer*). То, что Божественное имя именно «скрывалось» в акростихе, говорит как о стремлении придать сакральному тексту как бы дополнительную, «скрытую» святость, сделать возможным звучание имени Бога даже без его прямого называния. Также возможно здесь и определённое влияние уже упоминавшегося выше традиционного у евреев запрета писать прямым текстом имя Бога (этот запрет является следствием библейского запрета упоминать имя Бога *всуе*, то есть без надобности). Четырёхбуквенное имя Бога – יהוה – у евреев строго запрещено произносить, а в текстах (в том числе молитвах) оно обычно заменяется словом «Адонай» (см.: Freedman 1972, 389). В русских барочных стихах Божественные имена (то есть слова «Бог», «Господь», «Всевышний» и другие, а также слова «Иисус Христос», «Богоматерь») тоже часто не произносятся и не пишутся в прямом тексте, а лишь прочитываются по первым буквам строк.

В. Былинин указывает, что старорусские акrostихи «отличались весьма неустойчивой структурой, сложной архитектурной», могли «включать для прочтения сразу несколько букв в горизонтальной строке, а не одну первую... и даже целое слово» (Былинин 1985а, 212-213). Это замечание касается прежде всего акrostихов эпохи русского барокко и предбарочного периода (XVI век). В литературе этих периодов часто можно встретить и «стихословное перворечие», то есть акrostих, составленный не по первым буквам, а по первым словам. Ярким примером неустойчивой структуры акrostиха является краегранесие из «Службы преподобному Михаилу Клопскому» (70-е годы XVI века). Она начинается словами «*Михаилу* великому архистратигу... / *Клокот* демонский крестным знаменем безвести сътвори <...>» [курсив мой. – Ю. Т.] (Срезневский 1871, 28). Имя «Михаилу» названо здесь, как видим, прямым текстом, а не читается в акrostихе по первым буквам строк, но далее слово «Клопскому» представлено в таком акrostихе («Кло-п-ск-омоу»), который составлен даже не из слогов, а большей частью из различных по количеству букв буквосочетаний. Заметим, что такая сложная, противоречивая структура акrostиха-посвящения, его скомпонованность из начальных элементов различного объёма вполне отвечала противоречивому характеру барочной культуры.

Далее Былинин отмечает, что «к началу XVIII столетия эта манера включать в вертикальную структуру акrostиха целые слова из горизонтально расположенных строк дифференцируется в самостоятельный художественный приём, приём составления «стихословных перворечий»» (Былинин 1985а, 213). Таким образом, сама эта манера – уже не как спонтанное явление, а как обдуманное, отработанное поэтическое приём – появляется в России именно в эпоху барокко. Пример, который приводит далее Былинин, – это акrostих в каноне службы великому князю А. Ю. Боголюбскому (вторая четверть XVIII века), составленный из первых слов каждой строфы. Кстати, словосочетание «стихословное перворечие» – это не предложенный исследователем термин, а существовавшее уже в XVIII веке понятие, поскольку оно указывается в самой рукописи, содержащей этот канон.

В XVI веке – в период, предшествовавший появлению в Московии стиля барокко и характеризовавшийся интенсивным развитием беллетристичности, занимательности литературы, проявлением многими авторами индивидуальной художественной манеры, а также появлением в культуре некоторых черт, весьма близких к барочным (мы называем их «предбарочными явлениями»), – акrostихная традиция на русских землях укрепляется, при этом создаются самые разные типы акrostихов. Одним из авторов, широко использовавших их в это время в своём творчестве, был Пахомий Серб (Логофет), о котором мы уже вкратце сказали. Он не только включал в состав акrostихного чтения целые слова, но и создавал разные

комбинации букв, слогов и слов как акростишных компонентов. Подобная техника составления акростихов применялась в XVI веке и московским справщиком Михаилом Роговым, и некоторыми другими авторами.

Акростих у Пахомия Логофета, как писал Г. Прохоров в «Словаре книжников и книжности...», мог тянуться по краю строк произведения от его начала и до конца, но мог и охватывать только какую-то его часть, например, 7-ю, 8-ю и 9-ю песни канона (Словарь книжников 1989, 169). В написанной Пахомием «Службе Антонию Печерскому» первые слова и слоги в тропарях составляют обширную фразу, содержащую сразу три имени: «Повелением святейшаго архиепископа Великаго Новаграда владыки Ноны благодарное сие пение принесеса Антонию Печерскаму рукою многогрешнаго Пахомия иже от Святыя горы» (Спасский 1949, 145). (Обратим внимание на то, что, в соответствии с установившейся в средние века традицией, автор здесь называет себя «многогрешным», уничижая себя, подчёркивая свою греховность и, таким образом, показывая своё смирение перед Богом, богопочитание и глубокое почитание святого, о котором он пишет.) Что же касается упомянутого уже нами пространного акростиха Пахомия Серба в «Каноне Стефану Пермскому», то в нём можно прочесть два имени: епископа Фотия (заказчика этого произведения) и самого Пахомия, причём здесь традиционное самоуничижение автора наполняется повышенной экспрессией и уже звучит почти так, как в памятниках барочного времени, где контраст возвышения образа воспеваемого святого или заказчика произведения, с одной стороны, и «снижение» образа автора, подчёркивание его «ничтожности», с другой, многократно усиливается, порою доходя до гипертрофированного «самоуничтожения», сквозь которое, однако, проглядывает совершенно иная - уже достаточно высокая, но «прикрытая» традиционной формулой самооценка.

Устойчивая акростишная традиция в XVI–XVII веках в Московской Руси присутствовала в литературе многих регионов этого «собранного» из русских земель государства. Так, следует отметить частое применение акростихов в псковской письменности. Пресвитер Елеазаровского монастыря Филофей (I-я половина – середина XVI века), создавая каноны, вставлял в них составленные из большого количества слов акростихи. В этих акростихах, представлявших собой обширные обращения к Богу или Богородице, встречались и имена (обычно присутствующие и в названиях канонов); например, в краестрочии в каноне Филофея на перенесение мощей Всеволода-Гавриила – имя этого блаженного князя (см.: Гогешвили 1991, 130).

Другой тип акростиха, ставший популярным в XVI веке в Московской Руси, – «зеркально-симметричный» – мог быть как алфавитным, так и именным. Маркел Безбородый, игумен Новгородского Хутынского монастыря, о котором мы уже говорили, создавал акростихи именно такой

структуры: М-Р-К-Л – Л-К-Р-М (восстановив опущенные гласные, читаем: Маркел – Маркел) (см.: Былинин 1985а, 224-225).

Ещё один тип акrostиха – «хулительный», обличительный или сатирический – появился в Московии только в XVII веке. Это произошло в связи с влиянием (через украинское посредство) на русскую культуру того времени польской барочной поэзии, в которой уже в начале XVII века часто встречался акrostих остросатирического содержания. Один из примеров такого акrostиха уже на русской почве – в «Предисловии на еретики» (30-е годы XVII века) приведён В. Былининым (см.: Былинин 1983, 31).

Множество акrostихов можно встретить в стихотворных предисловиях и послесловиях к рукописным и печатным книгам барочного времени; например, у Ивана Наседки, у Тихона Макарьевского. В русской гимнографии барочного времени акrostих часто встречается, например, у Сергея Шелонина, который включил в канон Логгину Яренгскому обратное краегранесие: «краегранесие... вспятословно по азбуце». Что же касается более сложных акrostихов, то их нередко создавали духовные песнописцы «новоиерусалимской школы» (школы, сформированной при Ново-Иерусалимском монастыре) из окружения патриарха Никона – Герман и Иоанникий (см.: Лавровский 1870, 29-31). Среди других представителей этой школы можно назвать Никанора, Герасима Парфеновича, Дамаскина и Тихона Макарьевского. Их имена мы в основном знаем именно благодаря акrostихам. Так, в ряде рукописей Тихона читается акrostих «Трудился о сем монах Тихон Макарьевский» (Словарь книжников и книжности 2004, 38).

Акrostих в «грамотке» первой половины XVII века «Послание Фоме Стефановичу», написанной московским дьяком Петром Самсоновым – одним из поэтов «приказной школы», среди которых широко культивировался акrostих (А. Панченко относит к поэтам этой школы также справщика Савватия, Нафанаила, Мартирия, Мардария, Алексея Романчукова, Стефана Горчака, Михаила Юрьевича Татищева, Лариона и Феоктиста (Панченко 1973, 59)), является ярким примером одного из важнейших качеств литературы барокко: внутренней противоречивости, контрастности элементов повествования. В произведении Самсонова почтительный по тону акrostих резко дисsonирует с содержанием текста, то есть содержание «грамотки» и акrostих в ней находятся в явном противоречии друг с другом.

Следует заметить, что в акrostихах, составленных Петром Самсоновым, не раз встречаются грамматически неправильные предложения (к примеру: «Петрушка Самсонов челом бью» – где правильно было бы написать «бьёт»). Они построены так потому, что автор функционально сближает своё имя с местоимением первого лица: «аз» или «я». Вообще поэты барокко осознавали тождество «моё имя – моё я» (Илюшин 1982, 225),

поэтому подобные «неправильные» конструкции можно встретить и у Германа, и у других поэтов этой эпохи.

Монах Герман (Воскресенский), один из самых плодовитых русских поэтов-гимнографов XVII века и наиболее заметная фигура среди «новоиерусалимских» поэтов, в одном из своих акrostихов (в которых он очень часто указывал своё имя, используя их для защиты своих «авторских прав») сознательно употребил грамматически неверную форму глагола и ради рифмы: «Герман монах моляся писах» (вместо «писа») (см. там же). Если же он не стремился, чтобы и акrostих был рифмованным, то грамматически (для языка того времени) фраза была правильной. Так, в эпитафии на надгробии патриарха Никона отмечен именной акrostих «Герман писа», принадлежащий, по мнению А. Панченко, по всей вероятности, Герману (Панченко 1973, 111). В конце другого его произведения – «Ангельскую днесь вси радость...» – в акrostихе содержится подобный фразеологический оборот: «Герман сие написа» (Позднеев 1958, 368).

Монах Герман нередко использовал в своих акrostихах также слово «спаси» или словесный оборот с ним. В гимне «Ангельскую днесь вси радость...» вместе с этой акrostишной формулой мы видим и прерывающую цепочку букв, составляющих краестрочие, фразу «ныне же крестом спасённый» – уже как элемент «прямого» текста. Следует сказать, что акrostих со словом «спаси» («спастись», «спасённый» и т. д.) встречается на Руси уже в ранних текстах религиозного характера (XI–XIII века), но в барочное время это слово в урковном гимне, стихотворении или поэтическом отрывке авторы начинают часто дублировать: указывать прямо в самом тексте и «прятать» в акrostихе. При этом данное слово появляется обычно в тексте приблизительно в середине прочтения акrostиха. У Германа это выглядит так: первая строка отрывка из его гимна начинается с буквы «С» («Сей святой...»), вторая – с «П» («Прежде лестно...»), но затем мы читаем фразу со словом «спасённый» первая буква которой в структуре акrostиха не включена. После этой фразы акrostишный ряд продолжается: «А» («Аллилуйя...»), «С» («Сына...») и «И» («И святому...») (см.: Позднеев 1969, 155).

Понятно, что такой приём применяется не случайно: прерывающая акrostих фразу является выражением глубокой веры в то, что мольба о спасении обязательно будет услышана на небесах. Кроме этого, из букв здесь – при записи не «в строку» – явно формируется фигура креста; для её создания строка «Ныне же крестом спасённый» мысленно сдвигается влево, так, чтобы акrostишная цепочка букв как бы проходила сквозь неё. На наличие (или возможность создания) этой фигуры читателю намекает и слово «крест» в этой строке. Такая «живопись словом», тесное взаимодействие написания слова и изображения фигуры: например, креста, сердца, круга, звезды – одна из характернейших особенностей литературы

барокко (вспомним, в этой связи, составленные из слов различные фигуры у Симеона Полоцкого, самого плодovitого русского поэта XVII века).

Монах Герман владел техникой акrostиха замечательно. В одно произведение он вводил по два или даже по три акrostиха. Часто его тексты записывались «в строку», то есть сплошным, не разделённым на поэтические строки, текстом. Но и в этом случае акrostихи в них можно было легко обнаружить благодаря выделенным кинoварью начальным буквам предполагаемых строк. Некоторые из акrostихов Германа, как отмечал А. Позднеев, сами являются стихотворениями. Поэт создавал не только акrostихи, содержащие различные дидактические высказывания, сентенции или молитвенные обращения, но и зашифрованные в акrostихах посвящения тем или иным лицам, и предложения с собственным именем. Однажды Герман создал сложную стихотворную конструкцию, представляющую собой пример слияния двух форм: акrostиха и лабиринта. Богородичный гимн «Радуйся, Благодатная!» он записал в восемь столбцов, семь из которых «скрывают» в себе акrostих с этой ключевой фразой, причём слова «радуйся, благодатная» читаются в нём в разных направлениях. Читая первую строку в линейной последовательности, мы находим акrostих «Радуйся», который в соединении с первыми буквами последнего столбца образует фразу «Радуйся, Благодатная!». Буквы акrostиха формируют «горизонтальную» и «вертикальную» структуру песнопения. Она в то же время является и лабиринтом, благодаря чему данное восклицание может много раз читаться и зигзагом (см.: Сазонова 2006, 249).

Ещё более сложная конструкция, созданная Германом, стоит уже из тринадцати параллельных столбцов. В каждом из них – по восемнадцать строк. Здесь автор зашифровывает в акrostихе и вместе с тем скрывает в лабиринте более длинное восклицание: «Радуйся, Благодатная, Господь с тобою» (см. там же, 250). Наконец, в одной из рукописей этот гимн был записан в виде текста, скрывающего сразу два акrostиха: основной («Радуйся, благодатная»), читающийся по вертикали, а также многократно в лабиринте, и дополнительный, расположенный под главным, читающийся по горизонтали и содержащий в себе уже и имя поэта («Господ(ь) с тобою Герман пою») (см. там же, 760-761). Способ прочтения этого дополнительного акrostиха, отличный от способа прочтения основного, усложнял его обнаружение, и, видимо, в связи с этим автор скрыл своё имя именно в нём. Как и многие другие барочные авторы, Герман стремился увековечить своё имя, неразрывно сплетя его с литургическим текстом, чтобы при каждом исполнении песнопения к Всевышнему незримо и неслышно вознеслось и его имя. Но это имя должно было быть именно «скрытым», «затаённым», его вознесение к Богу должно было происходить как некое таинство или же как нечто, заключающее в себе важную тайну.

Герман (Воскресенский) создал много акrostихов, образующих большие фразы с внутренней рифмовкой. Вот некоторые яркие примеры таких фраз: «Плавая водою / омиваема тою / зря ту умерша / писаше вирша / Герман ридая / поа и вздыхая»; «Ден(ь) праздниства велия торжества праздниа писаше Герман ликоваше»; «Благодатная Господ(ь) с тобою Герман вопио». А в одном из своих стихотворений поэт повторил слово «радуйся» в акrostихе целых семь раз. Акrostихи на имя, очень популярные в XVIII веке, у Германа получались очень пространные. Так, один из них, основанный на мотиве тезоменитства святого Фёдора Стратилата и царя Фёдора Алексеевича и входивший в песнопение «Фёдор, славный воевода», охватывал 84 строки (Позднеев 1958, 366). Составляющие его буквы, слоги и слова были выделены киноварью.

Акrostихи на имя, представляющие собой целые фразы, можно встретить в русской литературе XVII века и в произведениях ряда других монашествующих книжников и служителей церкви (краткий анализ некоторых из них дан в одной из статей Д. Чижевского (см.: Чижевский 1970, 102-104)). Так, например, ключарь Благовещенского собора Иоанн адресовал членам княжеской семьи стихи на Рождество, содержавшие в себе три краегранесия с их именами: «Князю Михаилу Иаковлевичу вирша», «Княгине Марфе Иаковлевне вирш» и «Князем Петру и Алексею Михайловичам вирша».

Обратим внимание и на некоторые другие, по своему предназначению близкие к акrostиху, поэтические приёмы, используемые в русской литературе барокко. При помощи этих приёмов поэты также скрывали, шифровали или просто особо выделяли те или иные слова и фразы. Одним из таких приёмов является так называемый «разделённый язык». Он представлен, к примеру, в написанном в первой половине XVIII века поэтом Михаилом Собакиным стихотворении, которое было адресовано императрице Анне Иоанновне. Иногда «разделённый язык» встречается в древнерусской литературе уже в произведениях XI-XII веков, но настоящий его расцвет приходится всё же на период русского барокко. Данное стихотворение Собакина было напечатано в сборнике «Вирши...» (Вирши 1935), и в нём средствами «разделённого языка» прочитываются слова «Крым», «Хан», «Азов», «Тысяща», «Семсот», «Тритцат» и «Семой» (то есть 1737-й год), а также – в другом отрывке – слова «Россия» и «Анна» (то есть императрица Анна Иоанновна). В тексте части слов и слоги, образующие эти слова, были напечатаны большими буквами (а в рукописи – также выделены и иной краской): «Выслушай мой вопРОС, СИЯюща в свете: / Кто тя толь украсил, яко розу в лете? / Во истину скажешь, что мудрый владетель, / глава увенчАННА, чему всяк свидетель...». П. Берков (в примечаниях к названному сборнику) проанализировал этот приём в данном стихотворении и отметил, что оно «примыкает к старой традиции и тем, что внутри

отдельных стихов слова подобраны так, что некоторые, набранные прописными буквами, слоги образуют *новые слова*, имеющие злободневный политический смысл, представляя собой отклики на события 1735-1736 гг.» (Вирши 1935, 256).

Ещё один встречающийся в эпоху барокко приём, близкий к акrostиху, – это чтение начальной буквы по её азбучному названию. Так, например, в стихотворении-двустии XVII века «Съ Богомъ *sde* пребывати въ свѣтъ / *ноп* насъ хранить всехъ отъ сети» слова «sде» и «ноп» нужно читать следующим образом: «sде» - s - sѣло, д - добро, е - есть; «ноп» - н - нашъ, о - онъ, п - покой. Таким образом, в полном, «расшифрованном» виде стихотворение звучит так: «Съ Богомъ sѣло добро есть пребывати въ свѣтъ / нашъ онъ покой насъ хранить всехъ отъ сети» (Вирши 1935, 274).

Нельзя не упомянуть и о таком тесно связанном с акrostихами приёме, как шифровка слова или фразы в графической фигуре под названием «магический квадрат» (Симеон Полоцкий называл эту фигуру «скрижалью многопутной»). Благодаря этому приёму та или иная фраза (или определённое слово) может прочитываться очень много раз, поскольку оно проходит через «лабиринты». При этом такая постоянно повторяющаяся фраза начинает очень сильно воздействовать на эмоции и чувства читателя. В лабиринте первая буква фразы может находиться в различных местах: и в центре, и в середине верхней линии, и в верхнем левом углу. При разном её месторасположении и зрительное восприятие её читателем бывает разным. К примеру, в стихотворении Симеона Полоцкого «Благоприветствие на рождение царевича Симеона» имеется лабиринт, который состоит из вертикальных и горизонтальных строк. В каждой из них – по семнадцать букв. В лабиринте скрыто пожелание царевичу – «Царствуй многая лета», - первая буква которого намного крупнее, чем другие буквы. Кроме того, перед лабиринтом автор даёт читателю краткий «ключ» в стихах, в котором разъясняется, как нужно читать скрытое высказывание и каков его основной смысл.

Пожелание это можно прочесть в различных направлениях, ибо в лабиринте существует много комбинаций, причём их число должно соответствовать числу лет будущего правления царевича. В «Благоприветствии» создан и ещё один лабиринт, содержащий фразу «Многа лета Симеону», то есть здесь содержится уже и имя адресата. Эта фраза начинается в середине верхней линии, а заканчивается внизу (см.: Сазонова 2006, 84). Симеон Полоцкий скрывал в лабиринтах, входящих в его произведения, и многие другие фразы: так, в поэме на смерть царя «Глас последний» (1676) он запрятал фразу «Царю Алексею Михайловичу вечная память», а во «Френах» на смерть царицы Марии Ильиничны – фразу «Царице Марии вечная память». Создавал Симеон Полоцкий и лабиринты, содержащие не имена царствующих особ, а различные нравоучительные высказывания; к

примеру, в своей «Псалтири рифмотворной» в лабиринте он зашифровал призыв ко всем читателям «Псалмы пойте Богу нашему».

Осмысление человека в эпоху барокко нередко сводилось к осмыслению его имени. Так, Сильвестр Медведев, обращаясь к царевне Софье, утверждал: «Слично Софии выну мудрой жити, / Да вещь с именем точна может быти» (Русская силлабическая поэзия 1970, 193). (Имя Софья здесь осмысливается в связи с его этимологией: «мудрая».) Знак, изображение, эмблема играли в эстетике барокко и в мировоззрении барочных авторов особую роль, а имя воспринималось именно как знак: личный знак человека. Вопрос о личном знаке человека в эпоху барокко был хорошо освещён И. Смирновым (см.: Смирнов 1991, 163). Он писал, что «мотивация связи между именем и его владельцем – одна из версий такого подхода к человеку, при котором содержание личности совпадает с формой, в какой она выражает себя» (Смирнов 1979, 356). Если же такого совпадения не происходило, то человек начинал свой истинный облик скрывать под маской. Такое сокрытие своего «я» тоже могло становиться причиной появления многих акростихов в ту эпоху. Барочные авторы любили также намекать при помощи учёного или экзотического слова на некие утаённые сведения, на определённые обстоятельства, которые были известны лишь немногим людям. Сочетая в себе противоречивые тенденции, такое слово стремилось преобразоваться в знак, который терял связь с предметом обозначения, и это был личный знак человека – его собственное имя. Примером здесь может служить одно из стихотворений Ивана (Иоанна) Величковского, украинского поэта XVII века, фактически представляющее собой перечисление семидесяти двух собственных имён (Величковский 1972, 56).

Этимологическое обыгрывание значения имени адресата в эпоху барокко было обязательной принадлежностью панегирического жанра. М. К. Сарбевский писал об этом приёме как об одном из способов изобретения остроумия, основанных на игре слов (см.: Sarbiewski 1958). На русской почве такой приём использовали в своём творчестве и Сильвестр Медведев, и Симеон Полоцкий, и Феофан Прокопович, и Семён Денисов, и другие барочные авторы. Один из примеров – обращение Сильвестра Медведева к царевне Софье – мы уже приводили. Вот ещё несколько примеров. Симеон Полоцкий, обращаясь к царю Алексею, напоминал, что он – «пособитель», а обращаясь к царю Фёдору, писал, что он – «дар Божий». Кроме этого, он много раз подчёркивал, что Пётр – это «камень», Ирина – это «мир», а Анна – это «благодать». Позднее, уже в XVIII веке, Феофан Прокопович применил тот же приём, риторически раскрыв этимологию имени «Станислав» в стихотворении «О станиславе Лещинском... по толку имени его...».

Рассматриваемый приём очень часто применялся в тексте произведений вместе с именным акростихом. Обыгрывание значения имени в литературе

барокко было связано, как писал И. Чернов, с разработыванием и теоретическим обоснованием «вопросов множественности реальностей в структуре художественного произведения» (Чернов 1976, 28). Акростих также был тесно связан с разработыванием этих вопросов, поскольку фактически представлял собою вторую – «прикрытую» – реальность. Две реальности, возникающие при литературном обыгрывании значения имени, – это, во-первых, сам человек, как личность и как правитель либо влиятельная персона, и это, во-вторых, то, что скрыто в его имени и что незаметно формирует его черты характера, его взгляды, определяет всю его жизнь.

Благодаря своей своеобразной многослойности барочный текст включал в себя несколько различных типов выражения авторской мысли. Этим объясняется то, что в литературе барокко часто возникали тексты внутри других текстов, дополнительные произведения, встроенные в основные. Для их обнаружения читателями авторы произведений нередко использовали многоцветное письмо, пользовались киноварью и золотом, а также писали определённые слова шрифтом, отличным от того, каким писался основной текст, для того чтобы выделить в тексте такие его значимые элементы, как, например, имена адресатов или самих авторов, буквы или сочетания букв, составляющие акростих, анаграммы и т. д. Вспомним, в этой связи, как протопоп Аввакум в своих рукописях «Жития...» применял киноварь для выделения отдельных слов, очерчивания тройной – символизирующей Троицу – рамки вокруг страниц с текстом и изображения такого же тройного круга вокруг названия своего произведения. В этом отношении Аввакум действовал так же, как и многие другие писатели барокко. Широко применял киноварь и Симеон Полоцкий: например, в своём раннем стихотворении-двустиишии из цикла «*Carmina artificiosa*» («Искусственные стихи») он значительно более крупным шрифтом написал ею те буквы, которые относились одновременно к обоим строкам этого двустиишия и образовывали имя «Мария». Ещё один интересный пример выделения определённых слов (прежде всего имён) киноварью или золотой краской в тексте – это поэма Кариона Истомина «Книга любви знак в честен брак» (Истомин 1989). В её рукописи автор применяет золото для того, чтобы выделить имена царя Петра Алексеевича и его невесты Евдокии Лопухиной, а также имена святых, которые благословляют новобрачных.

Значение различных имён очень много раз подчёркивалось Симеоном Полоцким, часто с использованием мотива тезоименитства. Так, в написанном им цикле двустиишных подписей к иконам с изображениями святых – патронов царской семьи («Подписания икон») – раскрывается значение имён этих святых. Первая подпись была дана к иконе Алексея человека Божия (покровителя царя и царевича), вторая и третья – к иконам покровителей царевичей Фёдора и Ивана, за ними следовали подписи к иконам тех святых, которые покровительствовали трём сёстрам царя и шести его

дочерям. Имена святых были здесь как бы зеркальными отражениями имён царя и членов его семьи. При этом каждое имя повторялось два раза: первый раз – «прямым» текстом, а второй раз – в скрытом виде внутри текста, но это второе написание легко прочитывается благодаря более крупному написанию букв, из которых оно состоит: «*Феодор – Дар Божий / Господь СаваоФ* Есть тО ДУОБР всѣх датель, / Дух Святый даров седми Излитель»; «*Иоанн – Благодать Господня / Источник вОд сих и свѣт свыше дАННый*, / Благодать Бога изъявляет на сны». Далее так же зашифрованы были и имена Ирина (... мИр оРужИЯ браНИ зТворяет...), Анна (рАдость На Небе Аггелом бывает...), Татьяна («Татиана»), София («София»), Екатерина и Мария (см.: Русская силлабическая поэзия 1970, 166-167, 376-377).

Мотив тезоименитства святых и царствующих особ, а также членов их семей, ярко представлен также в созданном Симоном Полоцким эпиграмматическом цикле «ЕЛЕНХОС, или Оглавление слов в книзѣ сей содержимых» (1675). Первое имя здесь – это, конечно, «Алексий»: имя царя Алексея Михайловича и в то же время Алексея человека Божия. Правда, акростихов или анаграмм здесь нет.

Имя собственное служит источником для порождения самых различных смыслов в таком панегирическом жанре поэзии барокко, как анаграмматические эпиграммы. В них происходит перестановка букв, при помощи которой из первоначального текста формируется новый текст, называемый анаграммой. (В этой связи следует подчеркнуть, что создатели барочной эстетической системы нередко рассматривали процесс порождения текста именно как перестановку заданных элементов: слов, строчек, букв и т. д.) Для большей наглядности анаграмма выделялась красным или другим ярким цветом или особым написанием. Об анаграммах писал ещё в XVII веке М. К. Сарбевский. Он отмечал, что этот жанр появился ещё в XVI столетии, но стал очень широко распространён в европейских литературах уже в XVII-м (Sarbiewski 1958, 16-20). Ярким примером анаграмм в русской литературе является панегирический цикл «Программа: Царь Алексей Михайлович», включённый в поэму «Орёл Российский». В этом цикле поэт причудливым образом переставляет буквы, получая при этом пять анаграмм: «Царь Алексей чай ловимых», «Царь Алексей, ловим их, чай», «Царь Алексей лов их, ми, чай», «Чай Алексей, лови их, а чим?» и «Царь Алексей очи хвалими» (Симеон 1915, 72-75).

В русской литературе XVII века данный жанр был настолько популярен, что встречается даже в произведениях, относящихся к высокому церковному искусству. Например, иеромонах Гедеон Одорский написал и преподнёс патриарху Адриану панегирик, который назывался «Тригласная жертва хваления, согласная со именем трисилявным Адриан». В конце этого панегирика автор создал похвальные стихи Адриану, имеющие три анаграммы на его имя (см.: Писарев 1991, 58-61). В этих стихах сначала

имя патриарха переделывается в определённое словосочетание, потом приводится цитата из Библии, а вслед за ней – и в связи с ней – стихами в ярких красках прославляется патриарх: «Толкование 1: Адриан – Рай дан. Нынѣ рай в Адрианѣ второй обрѣтаю, / Егда на торжественный вѣнец зриаю / Зрасных добродѣтельных цвѣтов Адриана <...> Расположише слова, аще ли не рай дан, / Рай разными себѣ цвѣты украшает <...>».

Таким образом, образ патриарха после данной анаграммы украшается «райскими» метафорами. Затем идёт «Толкование 2», с анаграммой «Я нард». Нард – ароматическое растение, упоминаемое в Песне Песней, цитата из которой приводится сразу после анаграммы: «Нард даст воню свою, мед и сот под языком твоим, и благовоние риз твоих, яко благоухание Ливана» (Песн. 4:11). Затем следует прославление патриарха, также связанное с темой райского цветения: «Именем и действием в тебѣ насажденный / Все видим рай, им же есть Восток украшенный, / В твоём имени рай дан, цвѣтет сей райский цвет / Я нард, им же услажден есть весь Российский цвѣт...». «Толкование 3»: «Адриан: на дары». Здесь опять сначала приводится цитата из Библии, а именно из Евангелия от Матфея: «И отверже сокровища своя принесоша Ему дары» (Мф 2:11). Как и упоминаемые поэтом три царя, ведомые Вифлеемской звездой к младенцу Христу и несущие Ему дары, Гедеон Одорский, тоже ведомый звёздами, приносит дары Адриану: подносит ему своё сердце и литературное произведение. К третьей анаграмме прилагается стихотворение, в котором есть такие слова: «Православно – Российской свѣтило Европы / Три з имени Адриан дары покладаю...» (цитир. по: Сазонова 2006, 223-224).

Заметим, что анаграмматическим способом создания барочного остроумия прекрасно владели и некоторые другие восточнославянские поэты эпохи барокко; например, Иван Величковский. В свою книгу «Млеко» он включил цикл из 26-и анаграмм, основой для которых было имя «Мария». Весь этот цикл был написан в честь Божией Матери и прославляет её имя. Вот один пример: МАРИЯ – А ИМЯ Р (с титулом: Р – буквенное обозначение числа «сто»). После этой анаграммы следует двустишие: «Марія дѣвѣй імя, а ИМЯ прекрасно, / Не Р раз, леч без числа паче солнца ясно» (Величковский 1972, 81). В анаграмме здесь остроумно обыгрывается числовое значение буквы «Р».

М. К. Сарбевский в своё время подчёркивал, что имя имеет не только зримое воплощение, но и числовое содержание. Среди способов создания остроумия (асумен), основанного на игре слов, он называл и «арифметический» (Sarbiewski 1958, 16-20). Симеон Полоцкий иногда обыгрывал имена в связи с числом букв, из которых они состоят. Например, в «Благоприветствовании», посвящённом царю Алексею Михайловичу (1665), имя царевича Фёдора так обыгрывается в связи с семью его буквами (Феодорь): «Дар Божий сие имя предложися, / От семи писмен в себѣ со-

ставися, / Дар Божий нам есть царевич реченный, / Седмию да будет дарми исполненный» (Симеон 1953, 56). Такой же приём применил позднее и Сильвестр Медведев в своём «Приветствии брачном» (1682) царю Фёдору Алексеевичу по случаю его женитьбы. Сильвестр также шифрует имя, указывая лишь количественный состав букв в нём. Это имя царевны Феодоры, которое тоже имеет семь букв.

Симеон Полоцкий в своих произведениях скрывал различными способами множество раз и своё собственное имя. Шифруя его, он, однако, часто давал читателю ключ для разгадки. Об одном из таких ключей мы уже упоминали. Приведём ещё один пример: так, в «Орле Российском» скрыв своё имя в криптограмме «оксибок» (от греческого слова «ὀξύς» - «острый»), поэт прилагает к тексту азбуку, из которой предлагает путём замысловатой комбинации букв и арифметических подсчётов выделить буквы, которые составили бы имя поэта: «С¹У²М³Е⁴Ш⁵Н⁶Ъ». Кроме этой азбуки, прилагается и краткая стихотворная подсказка – объяснение того, как можно выделить это имя (Симеон 1915, 78).

Но чаще всего Симеон шифровал своё имя и другие имена именно в акrostихах. Например, поздравляя царя Алексея Михайловича с рождением сына, он «рисует» при помощи стихотворных строк восьмиконечную звезду, а в основании её лучей создаёт акrostих с именем новорождённого царевича (совпадающим с его собственным именем): «С¹У²М³Е⁴Ш⁵Н⁶Ъ». Буквы, составляющие этот акrostих, были выделены не только киноварью, но и более крупным написанием: «С¹В²Ѣ³Т⁴Л⁵Я⁶ звѣзда иногда явися / С¹П²аситель егда мирови родися / У¹постась Слова от Отца рожденна / У²звoлением во плоть облеченна / М¹удрии волсви и цари познаша / М²ощь в ней Божию и послѣдоваша <...>» (Симеон 1953, 65). (Отметим, что каждая буква имени является здесь началом сразу двух стихотворных строк: это необходимо было для создания фигуры звезды, ведь от каждой буквы отходили в разные стороны две линии, то есть две строки.)

В. Былинин считает, что даже сама дата рождения Симеона Полоцкого является, возможно, своеобразным кодовым ключом к различным «тайным письмам», которые были очень характерны для этого писателя, являвшегося сторонником принципов барочной курьёзной поэтики. Былинин пишет о том, что Симеон полоцкий мог оставить свидетельство о своём дне рождения в своём раннем стихотворном цикле «Miesiące 12 następią» («Наступают 12 месяцев»), где под рубрикой «December» читаем такую календарную эпиграмму: «Listopad tuchy, a december biie / Przez Kozogóżca gospodarz utyie». В ней по начальным буквам и предложениям каждого слова можно прочесть мезостих «Litua december BJ / Przez koguty» («Литва, декабрь 12, до петухов», то есть рано утром). Исследователь обратил внимание также и на первые буквы последних четырёх слов этого стихотворения: P.K.G.U., которые очень напоминают

криптограмму (Былинин раскрывает её фразой «Polockij Kaluger Grzeszny Utworzon» – «Полоцкий Калугер Грешный Сотворён» (см.: Былинин 1985, 368-370)). В польской и новолатинской литературе XVII века криптограммы с подобным содержанием были обычным явлением.

В русской барочной литературе тоже очень часто встречались надписи, эпиграммы и различные девизы с криптограммами того или иного имени. Например, на гербе патриарха Никона (этот герб изображён в изданном в 1658-1659 годах сборнике «Рай мысленный») есть криптограмма его имени и титула: «НМБВГСМВВМБРП», которая расшифровывается как «Никон милостию Божию Великий Господин Светлейший архипастырь Московский всея Великия Малыя Белья России патриарх».

Говоря о числовом содержании имени и о шифровке имён при помощи буквенных значений чисел, хотелось бы привести ещё один очень яркий пример: стихотворение Евстратия (который был также автором «Повести о некоей брани»), написанное в 1613 году. В этом стихотворении он зашифровал своё имя особой тайнописью, дав читателю такой «ключ» для разгадки: «Аще восхощеша имя уведати писавшего сия, се ти поведаю: пятарица полководцев и под ними четыреста пещ, и двесте конник и оруженосцев триста, крепких же воин сто со единым сильным, и паки триста и пятнадцать оружников, и всего в сем имени девять писмьен» (Русская силлабическая поэзия 1970, 36-37). Если мы подставим по славянской азбуке буквенные значения чисел, то сможем расшифровать эту тайнопись: 5 – Е, 400 – У, 200 – С, 300 – Т, 100 – Р, 1 – А, 14 – ЕИ; получается имя «ЕУСТРАТЕИ» (то есть Евстратий). Не случайно автор использует здесь такую символику, которая имеет военный характер: полководцы, оруженосцы и т.д. Благодаря этому имя этого писателя-баталиста, ярко описавшего в своей повести сцены битвы, при его расшифровке предстаёт перед читателем в ореоле воинской доблести. По мнению А. Илюшина, это указывает и на этимологическую связь имени «Евстратий» с греческим словом «стратег» (военачальник) (Илюшин 1982, 228).

Хотелось бы ещё раз коснуться вопроса о фигурной поэзии, поскольку в эпоху барокко она была очень тесно связана с акростишной традицией. Фигурная запись текста существовала и в более ранние времена: ещё в средние века. Например, «Молитву за святых отцов наших» ещё в XIV-XV веках было принято писать непременно в форме креста, и такой записи придавалось сакральное значение (см.: Ягич 1896, 146). Но именно в эпоху барокко эта форма записи текстов стала очень распространённой, имея при этом глубокий символический смысл. Например, в книге украинского поэта Иоанникия Галятовского «Души людей умерлых» (Галятовский 1687) буквы слов «Иисус Христос» были составлены из изображений орудий пыток, что должно было символизировать идею страдания (см. об этом также: Украинские книги 1981, 274).

Как уже говорилось выше, фигурная поэзия ярко представлена и в творчестве Симеона Полоцкого. Он всегда стремился к синтезу зрелищной и смысловой частей художественного текста. При этом у него очень часто фигурное, контурное изображение стихотворения (стихотворение в виде сердца, яйца, креста, звезды и т.д.) соединяется а анаграммами, акростихами, с выделением отдельных букв, которые вместе составляют то или иное слово. Так, в раннем, написанном на польском языке, стихотворении Симеона, которое имеет форму креста, дополняющую и углубляющую религиозный смысл этого стихотворения, более крупным шрифтом и киноварью выделены буквы, из которых складывается имя «Мария». Весьма интересно ещё одно стихотворение Симеона Полоцкого: стихотворение в форме лучей. Посредине здесь находится большая буква М, от которой исходят «лучи» в виде фраз. При этом киноварью выделены буквы, из которых в каждой строке также складывается имя Богородицы: Мария.

Использование имён Марии (Пресвятой Богородицы) и Иисуса Христа в акростихах барочного времени было, как и в XVI веке, особенно частым и преисполнено было глубоким религиозным чувством авторов. Например, эти имена в составе акростихов включал в свои гимнологические молитвы Евфимий Чудовский. При этом он сам указывал на наличие акростиха в том или ином гимне. Евфимий последовательно выписывал рядом с текстом первые буквы каждой строки, которые образуют акростишную фразу. Акростихи Евфимия, так же, как и акростихи поэтов приказной школы, взаимодействуют с текстом произведений, и в этом заключается элемент литературной игры. Так, в его гимне «Иисусову сладкому имени» акростих-обращение «Иисусе» сочетается со словом «Христе», которое прописными буквами выделено в последней строке. А в гимне «Похвала Пресвятой Богородицы» последняя строка как бы продолжает акростих-восклицание «О Марие» и сливается с ним в единую фразу: «О Марие, едина в рождестве сущи непорочна» (см.: Сазонова 1991, 63).

Евфимий Чудовский создавал также много акростихов со своим собственным именем. Кроме этого, он в конце большинства своих стихотворений и гимнов называет своё имя «прямым» текстом: в добавленных к ним двустушиях или четверостишиях. Например, в конце вышеупомянутого стихотворного гимна «Иисусову сладкому имени» в конце было помещено такое двустушие: «Поюща Евѳвмиа, Христе мой, монаха / избави от вѣчнаго геенскаго страха». А в стихотворном гимне «Похвала Пресвятой Богородицы» в конце дано четверостишие, в котором два раза упоминается имя «Евфимий»: «Счленивша Евѳвмиа не даждь врагом в руки, / монаха, Дѣво, изми от вѣчныя муки. / Монах Евѳвмий Дѣвѣ приносит пѣние, / желая во искусѣх тому терпение» (см.: Горский, Невоструев 1859, 493, 596). Примечательно то, что, как правило, именно в тех стихах Евфимия, в которых созданный им акростих не содержал имя автора (а включал

в себя, например, имена Иисуса Христа или Марии) или же в которых вообще не было акrostиха, поэт указывал своё имя прямым текстом в конце произведения. Что же касается акrostихов с его именем, то во многих из них оно звучит по-разному: то «ЕVΘvMИИЙ» (где вторая буква «v» не начинает новую строку, а следует за «Θ»), то «ЕVΘvMИИОС» (на греческий лад).

Обратим внимание на ещё два весьма примечательных – по своему содержанию и по способу создания и размещения в тексте – акrostиха в произведениях Симеона Полоцкого. Первое из этих краегранесий находим в его «Стихах сложных и мѣротворных на благоденственное пришествие» (1660) (это произведение ещё называют «Иверскими декламациями») (см.: Birkfellner 1975, 167-170; см. также: Сазонова 2006, 709-713). Этот акrostих, составляющий фразу «В царский приход отроков глас», интересен, во-первых, тем, что в нём есть «подсказки» в стихах: «Мини сии два верхнии стихи, чти сей по краегранесию» и «Мини сии четыре стихи». Благодаря этим подсказкам данный акrostих можно легко обнаружить в тексте и прочесть. Но автор на этом не останавливается: он в конце произведения приводит всю содержащуюся в акrostихе фразу ещё раз, но уже прямым текстом, предварив его словом «краегранесие». Во-вторых, интересно то, что в «Иверских декламациях» содержится ещё один акrostих, который не так уж просто разглядеть. Дело в том, что этот акrostих образуется не при помощи первых букв каждой строки стихотворения, а из первых букв каждого из разделов, из которых состоит оно состоит. Так, «Пролюиог» (то есть пролог) начинается с буквы «П»: «Прииде и явися древле нам желанна <...>»; второй раздел, представляющий собой слова первого отрока и поэтому названный «Отрок 1», начинается с буквы «О»: «Обыими, Сионе, твоими зѣницы <...>»; третий раздел («Отрок 2») – с буквы «Х» («Хвалами Сирахов Иисус похваляет <...>»), и так далее. Весь акrostих, таким образом, звучит так: «Похвала царю словесная». Причём поэт в начале стихотворения прямо указывает: «Краегранесие: Похвала царю словесная», что заставляет читателя задуматься: а где же скрыто это краегранесие, которого, на первый взгляд, и нет вовсе? Вплоть до раздела «Отрок 6» акrostих здесь формируется из начальных букв (П-О-Х-В-А-Л-А), а в последних двух разделах («Отрок 7» и «Апилюиог», то есть эпилог) – из начальных слов (Царю – Словесная).

Заметим, что слово «мини», используемое для подсказки – как правильно прочесть акrostих, – Симеон Полоцкий иногда пишет не только прямым текстом (например: «мини сии... стихи»), но и шифрует. Так, в «Орле Российском» в дополнительном акrostихе была зашифрована сама подсказка (в виде слова «мини»): как правильно прочесть основной акrostих: «Море в дебрь малу мощнѣе вмѣстити / И дожда капли, и пѣсок числити, / Нежели славы величество Его, / Изрещи слова языка вашего...» (Симеон

1915, 75). Сам же этот основной акростих (названный в тексте: «Акрости-хис») был составлен из начальных букв первой (левый столбец) и второй (правый столбец) группы полустижий. Он представляет собой приветствие царю: «Царю Алексею Михайловичу подай, Господи, многая лета» (см.: Симеон 1915). Подчеркнём, в этой связи, что разделение стихов на полустижия было частым явлением в эпоху барокко. Благодаря созданию акростиха, составленного из начальных букв правого столбца, то есть вторых полустижий, и повторению этого акростиха «прямым» текстом в середине стихотворения получалось составленное из букв изображение креста, что для барочных авторов при создании стихов религиозного содержания было очень важным элементом, рассчитанным не только на зрительное восприятие, но и на то, что этим «крестом» можно будет как бы освящать всё произведение, освящать и благословлять его.

Следует упомянуть, в связи с нашей темой, и ещё об одном ярком представителе русского литературного барокко – Карионе Истомино. Его акростишные фразы складываются либо из имени автора, либо из имени адресата (с пожеланием ему благополучия), а иногда и адресат, и автор упоминаются в одном акростихе. Вот несколько примеров акростихов Кариона. Краегранесие «Царевна София, спасися и радуйся» читается по первым буквам двустижий. Образующие акростих прописные буквы автор выделял киноварью, причём в замечании сам обращал на это внимание читателя: «Кому приветство – красных писм извество» (Русская силлабическая поэзия 1970, 194). Точно так же Карион указывал и в стихотворении «Царице Прасковье Фёдоровне» перед акростихом, что «писмена красна строк читати, кому что писа дадят знати». Сам акростих в этом стихотворении звучал так: «Царица Параскевиа, спасися и радуйся. Карион се ношу» (здесь, как видим, упоминается и имя автора). В другом стихотворении из начальных букв каждого стиха Карион Истомин составил акростих «Алексеи царевич вечно живи», а в своём «Букваре» – акростих с именем составителя этого учебника (то есть со своим именем) (Истомин 1696, 78). Имя автора скрыто также в акростихе, который содержится в написанном Карионом произведении «Служба и житие святого Иоанна Воина» (Истомин 1695). В этом же произведении можно прочесть и криптограмму «Истомин ВССІВ», которая расшифровывается следующим образом: «Истомин воспел сию службу Иоанну Воину» (Зернова 1958, 129).

Хотя и Симеон Полоцкий, и Карион Истомин, и Евфимий Чудовский, и Герман Воскресенский часто создавали весьма сложные и длинные акростихи, самый протяжённый в русской литературе акростих был создан не ими, а неизвестным автором, написавшим «Стихи на предлежащий герб», посвящённые царю Петру I и содержащие подробное описание государственного герба России. Во включённом в это поэтическое произведение акростихе-«рекордсмене» фраза, в которой названы имя и титул царя,

состоит из 117 букв: «На честнии крест на государев герб до лица его царскаго пресветлаго величества царя и самодержца Петра Алексиевича всея России». Данными стихами открывается знаменитая «Арифметика» Леонтия Магницкого (Магницкий 1703, 1-5). В этом издании акrostих никак не был выделен, поэтому его долгое время не замечали. Что же касается авторства, то оно неизвестно: автором стихотворения и акrostиха в нём мог быть или сам Магницкий, или кто-то другой. Вполне возможно, что авторство принадлежит Фёдору Поликарпову, главе Печатного двора и поэту, который был справщиком – редактором данной книги. Кстати, в своём «Букваре» (1701) он поместил акrostих, в котором названо его имя («Правил Теодор Поликарпов»).

Как уже говорилось, появление и распространение новых форм и вариантов акrostихов на русской почве в барочную эпоху происходило во многом благодаря польскому и украинскому культурному влиянию. В конце XVII века в украинском сборнике «Зегарь цѣлый з полузегаркомь и Млеко», написанном Иваном Величковским, примеры из произведений которого мы уже приводили, встречается так называемый «силлабический» акrostих. В нём имя «МАРИЯ» прочитывается по слогам (МА-РИ-Я): «МАти блага РИза драга Яже нас крыет, / МАлодушных РИзонужных Якъ руно грѣет» (цитир. по: Сперанский 1929, 131-132). Похожие формы «силлабических» акrostихов можно обнаружить и в польской поэзии, что не удивительно, если учесть, что для польской поэзии (в связи с особенностями польского языка) характерна именно силлабика.

В основном под влиянием именно польской литературы и культуры (но не только в связи с этим и другим «западным» влиянием) на украинских землях, а затем и на великорусских, стиль барокко стал активно развиваться в творчестве значительного числа литераторов. Ярко представлен он и в творчестве белорусского поэта и просветителя рассматриваемой нами эпохи – Франциска Скорины. При написании религиозных текстов он часто использовал именные акrostихи. Например, в акафисте «Предтече Господнему» есть акrostишная подпись: «[Делал] доктор Скоринич Францискус». У Скорины акrostихи находим и в его «Малой подорожной книжке» (см.: Турилов 1981, 242-243).

И. Смирнов в одной из своих статей заметил, что эстетика барокко утверждает принципы ассиметрии и диспропорциональности (Смирнов 1979, 343). Об этом явлении он пишет: «Ассиметрия подчиняла себе формальные структуры текстов, Этим объясняется, между прочим, употребление «диссонирующих» созвучий в поэтике барокко («внуки» – «веки» у Ивана Хворостинина, «отвергоша» - «обругаша» у Тимофея Акундинова)». В связи с этим возникает и несовпадение границ акrostиха и границ текста у справщика Савватия, который писал по этому поводу: «И zde уже

акрости<хи> да стала, / А мысль наша в нас ещё не престала» (Шептаев 1965, 14-15).

Многие исследователи подчёркивали, что именно в XVII - XVIII века, то есть в эпоху расцвета стиля барокко на русских землях, именно авторский акростих стал обыденным явлением и в официозных сочинениях, и в частных эпистолиях. Д. Лихачёв в одной из своих книг приводит одну из таких эпистолий: «Море мысленное всегда волнуется, / И от волн его корабли сокрушаются. / Темность облачна закрывает свет сердечный <...>» (цитир. по: Лихачёв 1986, 389). В этом стихотворении представлен акростих с именем (стоящим в звательном падеже – вокативе): «МИТРОФА-НЕ». Лихачёв называет его любовным письмом и считает, что оно принадлежит жителю Немецкой слободы Фёдору Дею. Таким образом, имя в акростихе здесь – это имя заказчика стихотворения либо имя адресата. Но следует заметить, что в состав ряда русских эпистолий входит много акростихов с мужскими именами: «Нафанаил», «Мартирий», «Мардарий», и при этом содержание этих текстов не связано с любовной темой (см.: Панченко 1973, 242-243).

Стихи очень многих барочных авторов представляют, как видно из всего сказанного, возможность двойного или даже тройного прочтения текста. Поэтому в рамках барочной поэтики и создавались очень часто и акростихи, и стихи с анаграммами, в которых дополнительную информацию можно было получить из определённых частей текста, графически представленных иначе, чем остальной текст. Барочные авторы стремились к тому, чтобы читатель воспринял не только смысл текстов, но и в прямом смысле слова их форму, их «изображение». Как указывала Л. Софронова, мастера барокко почти всегда пытались подать материал не прямым, а косвенным, опосредованным способом. «Ещё не начав писать, он [автор – Ю.Т.] одно подавал через другое, находил то, что может, преломив в себе свойства выбранного им первоначально объекта, косвенно выразить, отразить его сущность. <...> Приём подстановки косвенной подачи можно обнаружить буквально на всех его уровнях» (Софронова 1982, 98). Одной из разновидностей такого приёма и был акростих, который косвенно, способом «шифровки», замещения прямого текста его скрытым вариантом (или прямо сказанного слова скрытым в краях строк), выражал то, что автору было важно подать в своём произведении именно так, а не иначе. Приведём ещё одну цитату: из статьи И. Смирнова, очень точно характеризующего особенности барочного мировоззрения и роль акростиха в культуре барокко (при сравнении этого направления с футуризмом): «Отрицательная реальность в пространственных моделях барокко и футуризма – это не только замкнутая площадка действия, но и пространство, в котором нельзя определить направление, это мир, уподобленный лабиринту» [курсив мой. – Ю. Т.] (Смирнов 1979, 344). (Вспомним, в этой связи, о поэти-

ческих лабиринтах в поэзии русского барокко.) Далее исследователь, касаясь уже непосредственно роли акrostиха в барочную эпоху, пишет: «Познание истины ассоциируется с умением выбирать правильное направление в пространстве. В тех ситуациях, когда тексты имеют, помимо явного, ещё и скрытый смысл, его расшифровка связана с переориентацией графической структуры произведений, как в акrostихах, которые сыграли жанровую роль в пору расцвета барокко» (там же). Отметим, что в культуре барокко такая переориентация графической структуры связана также с мотивами прикрития, о которых в своё время много писал Г. Вёльфлин (Вёльфлин 1913, 26).

Обобщая сказанное об использовании имени писателями барокко, следует особо подчеркнуть, что они в значительно большей степени, чем писатели других эпох, чувствовали, сколько возможностей может предоставить автору применение различных художественных приёмов, связанных с теми или иными именами. Для стиля барокко характерен префигурально-аллегорический взгляд на мир, поэтому барочные авторы видели в имени очень важный источник для различных символических объяснений. Имя могло применяться и в качестве аллегории, и в виде аргумента в споре, и как элемент поэтических приёмов, связанных с названием или художественным изображением чего-либо, при помощи имени могла разрабатываться та или иная поэтическая тема. В произведениях писателей барокко имя приобретало не только зримое воплощение, но нередко и числовое содержание. Кроме этого, имя могло также становиться элементом, лежащим в основе образования определённых жанров; в эпоху барокко ими являлись анаграмматическая эпиграмма, тезоименное приветствие, эпиграмма на герб, акrostих на имя.

В завершение нашей статьи обратим внимание на ещё одну важную особенность барочной литературы и барочного мировоззрения, напрямую связанную с распространением и чрезвычайной популярностью в эту эпоху традиции создания акrostиха. Эту особенность подчёркивал А. Панченко: в своей книге о русской стихотворной культуре XVII века он ярко раскрыл стремление барочных поэтов к «сведению бесконечного разнообразия мира к конечному и обозримому числу элементов – алфавиту», к «приравнению «письменно» буквы явлениям чувствительного и духовного мира», к «этически-назидательной интерпретации» всякой комбинации букв и цифр, а также к «зашифровке всякой вещи, любого события и поступка человека или отвлечённого понятия с помощью «письмен»» (Панченко 1973, 181).

Благодаря этому стремлению традиция шифровки имён в русских акrostихах очень активно развивалась на протяжении и всего XVII, и почти всего XVIII века, дополнялась новыми элементами, свойствами и сыграла весьма важную роль в истории русской барочной культуры в целом. Ещё

раз подчеркнём также ту особую роль, которую акrostих с определённым именем играл в гимнографических произведениях: его применяли прежде всего для того, чтобы каждый раз при произнесении церковного гимна ко Всевышнему возносилось бы и это имя. Таким образом, не только имя человека сохраняется на века, но и душа его даже после смерти оказывается освещаемой, ибо каждое произнесение молящимися в церкви имени автора (или заказчика) произведения или того, кому оно было посвящено, оказывает благо великое его душе.

Как уже говорилось выше, уже в эпоху, предшествовавшую эпохе барокко (то есть уже в конце XVI века) в русской литературе начало активно проявляться индивидуальное начало. Оно в ещё большей степени проявилось в барочную эпоху. Соединение старой акrostишной традиции с новыми, общими для всей европейской культуры, художественными и эстетическими явлениями привело к чрезвычайному распространению акrostиха. Никогда ранее акrostих не применялся столь часто и в столь разнообразных, порою совершенно неожиданных формах, как в эпоху барокко. Для этого стиля, со всеми его особенностями (двойственностью натуры автора, традиционным барочным «остроумием», повышенным эстетизмом авторского мышления, контрастным изображением чего-либо и одновременно установкой на снятие контрастов, «единством в противоречии и противоречием в единстве», наличием очень наглядных, зримых символов и эмблем, гармонией и взаимодействием слова и рисунка, повышенной метафоризацией и рядом других черт) акrostих был очень подходящим, «попадающим в точку» приёмом, наряду с другими характерными для барокко приёмами и художественными средствами. А одной из главных и самых значительных традиций в рамках этого приёма была именно традиция шифровки имён.

Л и т е р а т у р а

- Абрагамс Израиль 1906. Акrostихи, *Еврейская энциклопедия; Издание Общ-ва для научных еврейских изданий и изд-ва Брокгауз – Ефрон*. В 16 т. (1906-1913), т. 1, Санкт-Петербург, 656-658.
- Аверинцев Сергей 1977. *Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва.
- Буш Владимир 1918. *Памятники старинного русского воспитания*, Петроград.
- Былинин Виктор 1983. «Предисловия многообразна» в рукописях первой половины XVII века, *Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. Ленина*, 44, Москва, 5-38.

- 1985. О дате рождения Симеона Полоцкого, *Труды древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР*, XXXIX, Москва; Ленинград, 367-370.
- 1985а. Русские акrostихи старшей поры (до XVII в.), *Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития*, Москва, 209-243.
- Величковский Иван 1972. *Твори*, Київ.
- Вёльфлин Генрих 1913. *Ренессанс и барокко*, Санкт-Петербург.
- 1935. *Вирши. Силлабическая поэзия XVII – XVIII веков*, Ленинград.
- Галятковский Иоанникий 1687. *Души людей умерлых*, Чернигов.
- Гогешвили Арсен 1991. *Акrostих в «Слове о полку Игореве» и других памятниках русской письменности XI – XIII веков*, Москва.
- Горский Александр, Невоструев Капитон 1859. *Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки*. Отд. 2, ч. 2, Москва.
- Демкова Наталья, Дробленкова Надежда 1968. К изучению славянских азбучных стихов, *Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР*, XXIII, Москва; Ленинград, 27-61.
- Джгамая Лия, Коган Леонид, Никифорова Александра, Турилов Анатолий 2008. Акrostих, *Православная библиотека*. Под ред. патриарха Моск. и всея Руси Кирилла. Москва, 403-407.
- Диоген Лаэртский 1995. *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. Перевод М. Гаспарова, Москва.
- Живов Виктор, Злыднева Наталия, Софронова Людмила 1994. *История культуры и поэтика*, Москва.
- Зернова Антонина 1958. *Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI – XVII веках: Сводный каталог*, Москва.
- Иванов Алексей 1969. *Литературное наследие Максима Грека*, Ленинград.
- 1869. *Избранные слова святыхъ отцевъ въ честь и славу пресвятой Богородицы*, Санкт-Петербург.
- Илюшин Александр 1982. Проблемы барочной поэтической антропологии. Имя поэта и его литературная репутация, *Барокко в славянских культурах*, Москва, 220-238.
- Истомин Карион 1695. *Служба и житие святого Иоанна Воина*, Москва.
- 1696. *Букварь*, Москва.
- 1989. *Книга любви знак в честен брак*. Подгот. и вступ. ст. Л. Сазоновой, Москва.
- Кожухаров Стефан 1984. Песенното творчество на старобългарския книжавник, Наум Охридски, *Литературна история*. Кн. 12, София, 3-19.
- Кошемчук Татьяна 2006. *Русская поэзия в контексте православной культуры*, Санкт-Петербург.

- Лавровский Пётр 1870. Старорусское тайнописание, *Древности: Труды Московского археологического общества*. Т. 3, вып. 1, Москва, 29-55.
- Лихачёв Дмитрий 1986. Любовное письмо XVII в., Лихачёв Дмитрий. *Исследования по древнерусской литературе*, Ленинград, 387-390.
- Магницкий Леонтий 1703. *Арифметика*, Москва.
- Нагильский Константин 1901. *Руководство к изучению богослужения православной церкви*, Санкт-Петербург.
- Панченко Александр 1964. Перспективы исследования истории древнерусского стихотворства, *Труды Отдела древнерусской лит-ры Института русской лит-ры (Пушкинский Дом) АН СССР*, XX, Москва; Ленинград, 252-272.
- 1973. *Русская стихотворная культура XVII в.*, Ленинград.
- Писарев Николай 1991. *Домашний быт русских патриархов*, Москва.
- Позднеев Александр 1958. Песни-акrostихи Германа, *Труды Отдела древнерусской лит-ры Института русской лит-ры (Пушкинский Дом) АН СССР*, XIV, Москва; Ленинград, 364-370.
- 1969. Поэт XVII века Герман: Мастер акrostиха, *Československá Rusistika*, 4, Praha, 150-158.
- Попов Георги 1982. Новооткрити химнографски произведения на Климент Охридски и Константин Преславски, *Български език*. Кн. 1, София, 4-12.
- 1970. *Русская syllабическая поэзия XVII – XVIII вв.* Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. Панченко, Ленинград.
- Сазонова Лидия 1991. *Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.)*, Москва.
- 2006. *Литературная культура России. Ранне Новое время*, Москва.
- Симеон Полоцкий 1915. *Орёл Российский*. Сообщил Н. Смирнов. (*Общество любителей древней письменности*. Т. 133.) Петроград.
- 1953. *Избранные сочинения*. Подг. текста, статья и комментарии И. Ерёмкина. Москва; Ленинград, 1953.
- 1989. *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Под ред. Д. Лихачёва. Вып. 2: Вторая половина XIV – XVI в., ч. 2, Ленинград.
- 2004. *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Вып. 3: XVII в., ч. 4. Дополнения, Санкт-Петербург.
- Смирнов Игорь 1979. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века, *Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи*, Москва, 335-361.
- 1991. *О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории*. (*Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 28.) Wien; München.

- Софронова Людмила 1982. Принцип отражения в поэтике барокко, *Барокко в славянских культурах*, Москва, 78-101.
- Спаский Феодосий 1949. Акростики и надписания канонов русских Миней, *Православная мысль*, 7. Париж, 126-150.
- Спафарий Николай 1978. *Эстетические трактаты*. Подгот. текста и вступ. статья О. Белобровой, Ленинград.
- Сперанский Михаил 1929. Тайнопись в юго-славянских и русских памятниках письма, *Энциклопедия славянской филологии*, 4. Ленинград, 131-139.
- Срезневский Измаил 1871. Замечание о русском тайнописании, *Сборник Имп. Академии наук*. Т. VIII, Санкт-Петербург, 24-34.
- Сумаруков Георгий 1997. *Затаённое имя: Тайнопись в «Слове о полку Игореве»*, Москва.
- Турилов Анатолий 1981. Гимнографическое наследие Франциска Скорины в рукописной традиции, *Проблемы научного описания рукописей и факсимильного издания памятников письменности*, Ленинград, 241-247.
- Турилов Анатолий 1994. Малоизвестные системы восточнославянской книжной тайнописи, *Археологический ежегодник за 1992 год*, Москва, 101-108.
- 1981. *Украинские книги кирилловской печати XVI – XVIII вв.: Каталог изданий, хранящихся в Гос. библиотеке СССР им. В. Ленина*. Вып. 2, т. 1, Москва.
- Чернов Игорь 1976. *Из лекций по теоретическому литературоведению. 1. Барокко: литература / литературоведение*, Тарту.
- Чижевский Дмитрий 1970. Акростики Германа и старорусские акростики, *Československá Rusistika*, 3, Praha, 102-104.
- Чудасов Иван 2009. *Эволюция форм русской комбинаторной поэзии XX века*: Диссертация на соискание степени канд. филол. наук, Астрахань.
- Шептаев Леонид 1965. Стихи справщика Савватия, *Труды Отдела древнерусской лит-ры Института русской лит-ры (Пушкинский Дом) АН СССР*, XXI, Москва; Ленинград, 11-15.
- Ягич Игнатий 1896. *Рассуждения южнославянской и русской старины о церковно-славянском языке*, Санкт-Петербург.
- Birkfellner, Gerhard 1975. *Glagolitische und kyrillitische Handschriften in Österreich*, Wien.
- Brand, Ulrich 1992. Akrostichon, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd.1, 313-317.
- Freedman David Noel 1972. Acrostics and Metrics in Hebrew Poetry, *Harvard Theological Review*, Vol. 65, 366-392.
- Graf, Georg 1893. Akrostichis, *Paulys Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bd. 1, Stuttgart, 1200-1207.

- Hannick, Christian 1973. Die Akrostichis in der kirchenslavischen liturgischen Dichtung, *Wiener slavistisches Jahrbuch*, Bd. 18, Wien, 151-162.
- Knox Ronald Arbuthnott 1924. *A book of Acrostics*, London.
- Krumbacher, Karl 1897. *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München.
- Kuhn, Hugo 1980. Akrostichon, *Lexikon der Mittelalters*, No. 1, 255-257.
- Kuhs, Elisabeth 1982. *Buchstabendichtung: Zur gattungskonstituierenden Funktionen von Buchstabenformationen in der französischen Literatur vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg.
- Sarbiewski Maciej Kazimierz 1954. *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*, Wrocław.
- Sarbiewski Maciej Kazimierz 1958. *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*. Przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław; Kraków.
- Soll Will 1988. Babylonian and Biblical Acrostics, *Biblica*, 68, Rome, 305-323.
- Vogt, Ernst 1967. Das Akrostichon in der griechischen Literatur, *Antike und Abendland*, Bd. 13, 80-95.

E-Mail: ora-tka@ya.ru