

АВТОРСКИЙ КОММЕНТАРИЙ В ПРОСТРАНСТВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Информация об авторе: Лидия Ивановна Сазонова, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-7457-3926>

E-mail: lsazonova@mail.ru

Аннотация: В статье впервые изучается такой феномен как авторский комментарий, существующий в словесности риторического типа XVII–XVIII вв. внутри самого произведения как его органическая часть. В его функционировании важная роль принадлежит литературной теории. Поэт и писатель руководствуются детально разработанной в риториках и поэтиках системой приемов и правил, рекомендаций и материалов, подчиняя риторические принципы художественным задачам. Процесс синтеза элементов, составляющих произведение на всех его уровнях — языковом, жанрово-стилистическом, семантическом, — тесно соприкасался с аналитическим подходом, который и в Средние века, и в барокко, а затем и в XVIII в. являлся необходимым условием творчества. Для писателя барокко собственный текст — не только результат творчества, но и объект анализа, рефлексии. Авторская мотивировка становится неотъемлемой частью содержания композиции и эстетики сочинения. Роль и значение авторского комментария в построении произведения предопределены также осознанием писателями и теоретиками литературы своей деятельности как миссии в качестве творцов, наделенных совершенным, почти абсолютным знанием мира, что нашло выражение в чрезвычайно популярном понятии в эпоху гуманизма и барокко понятии «poeta doctus» («ученый поэт»), «artifex doctus» («ученый мастер», «ученый творец»), «poesia docta» («ученая поэзия»), «poeta-inventor» («поэт-изобретатель»). Авторский комментарий участвует в создании семантической структуры текста и общего значения произведения, в установлении глубинных соответствий между искусством и жизнью. Разрыв между знанием элитарным и профанным преодолевается путем введения в горизонт читательского восприятия важных категорий барочной поэтики и разнообразных формальных приемов, служащих выдвиганию на первый план содержания произведения, предоставления информации о выборе названия произведения, его цели и намерениях автора, о жанровой форме и композиции текста, способах его прочтения и понимания. Автор, как наставник, посвящает читателя в правила чтения-дешифровки объемного, замысловатого, сложно устроенного текста. Такая интерпретация — своего рода трактат по поэтике как необходимое условие подготовки читателя к наиболее полному его восприятию. Авторское комментирование выходит за рамки предисловий и проникает в художественное пространство, участвуя в синтезе элементов, организующих содержание и форму произведений.

Ключевые слова: автор, комментарий, риторика, барокко, жанры, «ученый поэт», «ученая поэзия», знание сокровенное, элитарное и профанное, произведение-свод, указатель.

THE AUTHOR'S COMMENTARY IN THE SPACE OF TEXT

Information about the author: Lidiia I. Sazonova, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-7457-3926>

E-mail: lsazonova@mail.ru

Abstract: The article is the first attempt to examine the phenomenon of authorial commentary in 17th and 18th century rhetorical literature, that considers it as an integral part of the book. An important role in its functioning belongs to literary theory. Poets and writers follow a system of rules and patterns, recommendations and materials elaborated in rhetoric and poetic, subjecting the rhetorical principles to literary purposes. The process of synthesizing elements that compose a literary work at all levels (language, genre, stylistic, semantic) is closely related to the analytic approach that was the necessary criterion of art in the Middle Ages and later in the era of baroque and in the 18th century. For a baroque writer, his own text is not only a product of his creativity but also an object of analysis and reflection. The author's reasoning becomes an integral part of the composition and aesthetic content of the texts. The role and meaning of authorial commentaries in the composition of a literary work are also predetermined by the fact that writers and theorists see their activity as the mission of creators owning an almost absolute knowledge of the world, an awareness that is reflected in some concepts that were very popular in the era of baroque and humanism (*poeta doctus, artifex doctus, poesia docta, poeta-inventor*). Authorial commentaries collaborates in the creation of the semantic text structure and general meaning of the work, and in setting up correspondences between life and art. The gap between elite and profane knowledge is filled by introducing into the scope of the reader's reception important categories of the baroque poetic and formal techniques that allow the content coming to the forefront, and also by means of providing information about the title of the work, its purpose and the author's intentions, its genre and composition, the possible ways to read and understand it. The author, like a tutor, lets his reader into the rules that are necessary to decipher and read a large, intricate, and complicated text. This kind of interpretation is a sort of poetic treatise and a necessary condition for a most complete understanding. The authorial commenting grows out of prefaces and gets into the literary work itself, and collaborate in synthesizing elements that organize its content and form.

Keywords: author, commentary, rhetoric, baroque, genres, *poeta doctus*, *poesia docta*, inmost, elite and popular knowledge, code, index.

Речь идет об авторском комментарии в литературе барокко, принадлежащей к словесности риторического типа. В создании произведения до рубежа XVIII–XIX вв. определяющая роль принадлежит литературной теории, она оказывала существенное влияние на литературную практику. Поэт и писатель руководствуются детально разработанной в риториках и поэтиках системой приемов и правил, рекомендаций и материалов, подчиняя риторические принципы худо-

жественным задачам. Процесс синтеза элементов, составляющих произведение на всех его уровнях — языковом, жанрово-стилистическом, семантическом — тесно соприкасался с аналитическим подходом, который и в Средние века, и в эпоху барокко, а затем и в XVIII в. являлся необходимым условием творчества. «Поэт и писатель XVII в. — одновременно и литературовед, он — *artifex doctus*. Его искусство — это одновременно, и точная наука о прекрасном, наука с определенной системой правил. Он должен был свободно ориентироваться в литературной технике своего времени, что предполагало обучение “тайнам ремесла” и упражнения в области версификации, метафорики, выборе и развитии тем <...> Создавая художественное произведение, мастер барокко выступал одновременно и как литературовед, теоретик литературы. Выполняя заданные поэтиками правила построения текста <...> поэт и писатель барокко должны были уметь анализировать уже созданный ими текст» [Софронова, 1975, с. 37].

Особенность произведения барокко состоит в том, что, выстраиваясь в высшую целостность, оно одновременно как бы распадается на составляющие его части. Такой тип построения текста обуславливался поэтикой искусства барокко. Поиск связности ведется от риторической диспозиции к художественной слитности, которой обладает *целое* поэтического высказывания. Соединению элементов, составляющих произведение, предшествует работа автора с семантическими структурами и формальными приемами. Автор не скрывает ее от читателя, напротив, посвящает его в тайны изобретения, открыто демонстрируя свою художественную технику и «искусственность» произведения, словно реализующего этимологическое значение понятия «поэзия» от греческого слова ποιέω — ‘делать’, ‘возводить’, ‘строить’, ‘составлять’. На аналитическом принципе основан в словесности риторического типа такой феномен, как авторский комментарий, существующий внутри самого произведения как его органическая часть.

Его роль и значение в построении произведения predeterminedены и другим важным историко-культурным фактором. Теоретики литературы XVII века и ее создатели осознавали свою деятельность как миссию творца, наделенного совершенным, почти абсолютным знанием мира. У теоретиков и поэтов XVII века чрезвычайной популярностью пользовались понятия «*poeta doctus*» («ученый поэт»), «*artifex doctus*» («ученый мастер», «ученый творец»), «*poesia docta*» («ученая поэзия»), «*poeta-inventor*» («поэт-изобретатель»)¹. Они характеризуют высокообразованного поэта и писателя, знающего классические языки (гре-

¹ См.: [Sarnowska-Temierusz, 1985, s. 556–569].

ческий, латинский), обладающего разносторонними интересами, знаниями полигистора, эрудита.

Термин «*poeta doctus*» изначально применялся к поэтам античности. *Poeta doctus* — идеал для писателей эпохи гуманизма. Гуманисты эпохи Возрождения провозгласили апофеоз человека прежде всего как художника-творца, равновеликого в своей способности творить Богу: «Подобна есть мощь человека мощи Бога» (Марсилио Фичино)². Вместе с новым взглядом на роль и место человека в мире гуманистическое мировоззрение способствовало формированию новой теории поэтического творчества. Ренессансные поэтики возвысили человека-творца до Бога. По мысли итало-французского теоретика позднего Возрождения Юлия Цезаря Скалигера, поэт — «второй Бог», ибо он способен к созданию явлений, более совершенных, чем природные. Французский поэт и теоретик «Плеяды» Дю Белле в своем манифесте «Защита и прославление французского языка» (1549) последовательно утверждает «принцип *doctus poeta* (ученого поэта, некогда провозглашенный греческим поэтом Пиндаром)» [Подгаецкая, 1984, с. 13]. Предложенная им программа воспитания «нового поэта» получила признание у деятелей Плеяды. Пелетье дю Манн повторил в своей поэтике («Французское поэтическое искусство», 1555): «Нет необходимости говорить, что нашим поэтам нужно знание астрологии, космографии, геометрии, физики...» [Там же, с. 12]. Тенденции ренессансной ученой поэзии прослеживаются у «польского Пиндара» — поэта и филолога Шимона Шимоновича (1553–1629). Репутацию *poeta doctus* получили выдающийся поэт эпохи Возрождения Ян Кохановский (1530–1584), предвестник польского барокко Миколай Сэмп Шажиньский (ок. 1550 — ок. 1581) и один из первых представителей этого литературного направления Даниэль Наборовский (1573–1640).

Теория барокко актуализировала древнюю, идущую от Платона, идею божественного происхождения поэзии. В основании апологии поэтического искусства у видного польского ученого и поэта Мацея Казимежа Сарбевского, теоретика литературного барокко, автора поэтики, лежит тот же тезис: «только поэзия в своих функциях более всего сближается с совершеннейшим из всех актов — актом творения, которое, собственно, и есть Бог» [Sarbiewski, 1954, s. 12]. Сарбевский неоднократно приравнивал поэтическую деятельность к божественной. Поэт у него подобен Богу, он творит из ничего, мощью своего вымысла и слова приводя вещи от небытия к бытию.

² Цит. по: [Sarnowska, 1967, s. 129].

Однако проводимая Сарбевским аналогия между творческим актом и процессом сотворения мира наполнена иным, чем у ренессансных теоретиков, смыслом.

Если гуманисты Ренессанса утверждали автономность человека-творца от Бога и равноценность обоих видов творческой деятельности — божественной и человеческой, то у Сарбевского приоритет отдан первой, и в прямую зависимость от нее поставлено поэтическое творчество, ибо Бог есть «первопричина поэзии» [Ibid., s. 11]. Отношения Бога и поэта-творца иерархичны. Поэт не равновелик Богу. Поэт подобен Богу, выполняет его волю и творит в пределах того, что ему предписано свыше. Подчеркивание божественного происхождения поэзии призвано было поднять значение поэтического творчества, оно служило формой «санкционирования» той чрезвычайно высокой роли, какую Сарбевский отводил поэзии [Sarnowska, 1967, s. 128]. Но, ограничивая «сферу активности поэта чисто земной, человеческой реальностью», теоретик видел в поэзии искусство «земного Бога» [Ibid., s. 130], которое он считал одновременно «как наиболее благороднейшим из всех искусств, так и наименее труднейшим» [Sarbiewski, 1954, s. 191].

Высший вид деятельности, каким является поэтическое познание, сближающееся с сущностью божественного знания, предъявляет поэту взыскательные требования. Сарбевским настоятельно ставится вопрос о необходимости для поэта широкой эрудиции и занятий науками. Чтобы стоять на грани творческих возможностей человека и Бога, соответствовать аналогии с Творцом, поэту вовсе недостаточно до тонкостей знать тайны поэтического ремесла, свободно владеть литературной техникой и быть начитанным в произведениях, признаваемых как образцы. Поэт призван осуществить синтез науки и искусства, творческой мысли и научных сведений. А для этого необходимо располагать универсальными познаниями. От поэта требуется энциклопедическая эрудиция, овладение разными науками — теологией, философией, историей, астрономией, зоологией, математикой и физикой, а также науками оккультными (тайными), включая магию. Осведомленность поэта-творца должна быть равнозначна сумме знаний о мире. Такие именно представления нашли выражение в упомянутом уже чрезвычайно популярном у теоретиков и поэтов XVII в. понятии «*poesia docta*» («ученая поэзия»)³. По определению А.В. Михайлова, «литература барокко — это ученая литература, а писатель той эпохи — это ученый писатель, откуда, впрочем, не следует, что писатель — это

³ См.: [Sarnowska-Temierusz, 1985, s. 556].

непрерывно ученый: нет, его “ученость” проистекает из сопряженности им создаваемого со *знанием*, — естественно, что эта сопряженность подталкивает писателя приобщаться к учености и накапливать ее в духе барочного полигисторизма: как знание всего отдельного» [Михайлов, 1994, с. 338].

В данной поэтологической ситуации деятельность ученого писателя / поэта отмечена своего рода «филологизмом». Он становится часто творцом текста, пронизанного приемами и элементами комментирования. Авторский комментарий участвует в создании семантической структуры текста и общего значения произведения и установлении глубинных соответствий между искусством и жизнью. Разрыв между знанием элитарным и профанным преодолевается путем введения в горизонт читательского восприятия важных категорий барочной поэтики и разнообразных формальных приемов, служащих выдвиганию на первый план содержания произведения, предоставления информации о цели и намерениях автора, о жанровой форме и композиции текста и способах его прочтения и понимания. Задача авторского комментария — адаптировать сокровенное и элитарное знание, приблизить его к читательскому восприятию, или, если воспользоваться метафорой, — опустить литературное сочинение «с небес на землю». Такой комментарий выступает на стороне читательских интересов.

Обсуждая проблемы поэтики барокко, А.В. Михайлов обратил внимание на комментарий как характерную черту текста, имеющего «барочную конфигурацию смыслов» и представляющего собой «книгу-свод», «произведение-свод»: «Комментарий, как и указатели, входит в построение произведения-книги. У Филиппа фон Цезена в его романе “Ассенат” (1670) комментарий выделен в особый раздел, который занимает около двухсот страниц (“Краткие примечания с изъяснением некоторых темных мест /.../”); а затем следует указатель. <...> В изданиях драм Даниэля Каспера фон Лоэнштейна и И.К. Халльмана примечания тянутся десятками страниц» [Там же, с. 339–340]. Барокко «даже играет» «безмерным богатством накопленных знаний», «их изобилием, стремящимся распасться». Произведения, ставшие «энциклопедическими сводами», снабжаются «делающими честь научным изданиям» указателями, которые упорядочивают все это обильное знание, придавая ему удобную алфавитную форму» [Михайлов, 2008, с. 19]. По словам ученого, «наличие указателя, — проливает свет на сущность барочного произведения. Указатели в эпоху барокко имеют место в тех произведениях, которые впоследствии рассматривались бы как “беллетристические”» [Михайлов, 1994, с. 340].

Как подчеркивает А.В. Михайлов, главные причины появления указателей — «внутренние: указатель есть потребность произведения, которым пользуются как сводом знаний. Тогда все отдельное должно быть извлечено из вовсе *не обязательной* для произведения горизонтально-линейной взаимосвязи и последовательности целого» [Там же].

В качестве примера грандиозных по объему барочных творений ученый назвал «Вертоград многоцветный» (1676–1680) Симеона Полоцкого и в параллель к нему привел полигисторический труд «Театр человеческой жизни» («Theatrum vitae humanae», Базель, 1565) швейцарского врача Теодора Цвингера [Там же, с. 340–341].

Симеон Полоцкий не просто претворил готовую метафору «Мир есть книга» в стихотворении под таким названием. Представитель «элитарной европеизированной культуры» (по выражению В.М. Живова [Живов, 1997, с. 26]), ученый поэт, знаток нескольких языков (латинского, польского, церковнославянского), барочный полигистор — он создал книгу-мир. «Вертоград многоцветный» — самая большая книга в истории русской поэзии, включающая тысячи стихов. Введение поэта приближается в ней к совокупности знаний о мире, понимаемого как христианский универсум. Автор создал стихотворную энциклопедию — текст открытый и гетерогенный — как свод знаний о жизни.

Своего рода путеводителем по произведению выступает комментарий в форме предисловия. Автор объясняет побудительные мотивы своего творчества. Текст открывается развернутой символической метафорой. В ней не только труд писателя уподобляется работе садовника, но читателю внушается важная культуртрегерская идея о плодотворном влиянии перенесения достижений культуры из одной среды в другую. Тот, кому случалось посетить великолепные сады, радующие богатством цветения и «сладким благовонием», преисполнен желанием перенять нечто от их изобилия, чтобы и в своих садах насадить семена и корения «во общую пользу и веселие всем домашним». Такой обычай почитается всеми народами, ведь человек — не зверь дикий («дивый»), но «содружный», живя «во содружестве», мы оказываем взаимную помощь друг другу. Далее в метафоре реализуется переход от уровня конкретных представлений о природном саде к миру идей. Симеон пишет о своем знакомстве с иностранными садами, но уже не реальными, а книжными, чьи «корни» и «семена» он решил перенести на русскую почву — «в домашний ми язык славенский»: «...аз... сподобивыйся странных идиомат пребогатоцветных вертограды видети, посетити... тщание положих многое и труд

немалый, да и в домашний ми язык славенский... оттуду пресаждение корней и пренесение семен богодухновенноцветородных содею, не скудость убо исполняя, но богатому богатство прилагая, зане же имущему дается» [Симеон Полоцкий, 1996, с. 4]. Ключевым выражением «странных идиомат пребогатоцвѣтныя вертограды видѣти, посѣтити...» автор поставил свое творение в определенное контекстуальное поле — речь идет о литературных садах, известных автору на иностранных («странных») языках («идиомат»⁴). Исследование подтверждает его признание, сделанное своему читателю: действительно, при создании «Вертограда» он воспользовался почти исключительно новолатинской традицией (Матфей Фабер, Якоб Мархант, Иоанн Меффрет и другие)⁵. Своими многосторонними знаниями и интересами он соответствовал типу «ученого поэта», который высоко ценился в эпоху барокко. Полученное им образование открывало мир культуры и литературы на общеевропейском ученом языке. Симеон Полоцкий перенес в Россию готовые традиции, в которых был воспитан и сформировался как писатель, и на их основе создал новое в русской литературе жанровое образование.

Последовательный рассказ автора о своем произведении продолжает пассаж о творческом замысле: «Потщахся убо <...> раю духовному, вертограду небесному присовокупити сей мой верт многоцветный» [Симеон Полоцкий, 1996, с. 4]. Поэт отдает себе отчет в том, что он вторит Богу. С намерением автора создать энциклопедия мира как подражание супервертограду Творца непосредственно связано рассуждение о назначении и цели его литературного сада. Книга-«верт» писалась «во ползу душевную всех благочестно жити тщящихся, непрелестну имея надежду, яко всяк, хотяя душевнаго услаждения и ея здравия желаяя известнаго доволны себе обрящет зде цветы во ползу» [Там же].

Поэт открывает свой сад перед грешными душами, чтобы те просветились и очистились, освободились от пороков, стали добродетельными и наслаждались знанием, которое дает духовный вертоград. В предисловии заметно стремление автора исчислить полностью перечень тех духовных благ, которые сулит читателю знакомство с произведением.

Литературное произведение XVII в. имело прямые указания не только на функцию, которая предназначалась этому произведению,

⁴ Симеон употребил форму «идиомата» — *idiomata* мн. ч. р.п. от *idioma* (язык).

⁵ См.: [Хипписли, 2001, р. LII].

но и на возможного читателя, что непосредственно фиксируется автором. У Симеона как представителя поэтики барокко очень отчетливо разработан принцип антитезы, который он упорно и настоятельно подчеркивает синтаксическим параллелизмом: юный обретет силы для укрощения ярости и похоти, старый — наставление к духовному подвигу, «благородный и богатый» найдут «врачевства недугом своим, гордости — смирение, сребролюбю — благорасточение, скупости — подаяние, велехвалству — смиренномудрие. Обрящет худородный и нищий своим недугом целебная, роптанию — терпение, татбе — трудолюбие, зависти — тленных презрение. Обрящет неправду творящий <...> правды творение, гневливец — кротость и прощение удобное, ленивец — бодрость; глупец — мудрость; невежда — разум; усумляющийся в вере — утверждение; отчаянный — надежду; ненавистник — любовь; продерзивый — страх; сквернословец — языка обуздание, блудник — чистоту и плоти умерщвление, пьяница — воздержание и всякими иными недуги одержимии обрящут по своей нужде полезна былия и цветы» [Там же, с. 5–6]. Читатель получает представление о том, что литературный «сад» Симеона — это не просто собрание разных тем и форм, но «сад» «мысленный», духовный, приносящий плоды мудрости. Отсюда в произведении — обширный набор просвещающих и дидактических жанров и тематическое многообразие. В книге, как объясняет автор, читатель найдет духовные цветы различных родов: «ин род суть подобия, ин род — образы, ин — присловия, ин — толкования, ин — епитафия, ин — образов подписания, ин — повести, ин — летописная, ин — молитвы, ин — увещания, ин — обличения». Все это жанровое многоцветие объединено общей целью — способствовать здоровью души: всякий желающий «душевного услаждения» «обрящет zde цветы во ползу».

Рассуждая о духовной пользе книги, состоящей в «душеврачевании» «греховных недугов», автор обращает внимание читателя на то, что цветы его сада — не традиционно принятые слова поучительные: «не ветийскаго художества ухищрением» они «насадишася, но пиитического рифмотворения равномериером слогов». Поэт возводит свое произведение к традиции проповеди, но впервые в России соединяет «проповедь» со стихами. Силлабическое стихотворство получило статус регулярной книжной поэзии и вошло в быт царского двора и столицы как явление новой, европейской культуры.

Новый вид творчества, отсутствовавший ранее в русской литературе, нуждался в представлении читателю. Поэт посвящает их в поэтические правила, доказывает пользу «краесогласия»: ритм усла-

ждает «слух и сердце». Привлекательное «равномерием слогов» и приятнейшею «сладостию» «пиитическое рифмотворение» — лучший способ приобщить к чтению — стихи влекут «ко чтанию частейшему». В поэзии ценятся и другие достоинства, благодаря которым содержание стихов удерживается сознанием читателя: «И яко в немнозе пространстве многшая заключающася удобнее памятию содержатися могут». Рассуждение, напоминающее краткий пассаж из поэтики, завершается воззванием: «Того ради, да рифмотворное писание распространяется в нашем славенстем книжном языке» [Там же, с. 6].

Характерную особенность «Вертограда» составляет планомерная композиция, унифицированная алфавитом. Композиция произведения также является предметом авторского комментария: «<...> во моем сем верте многоцветном художественне и по благочинию вся устроишася, ибо по алфавитному славенскаго диалекта сочинению». Алфавитный порядок вещей выражает полноту всеединства⁶. По признанию автора, такое построение осуществлено «удобнейшаго ради обретения» интересующих тем [Симеон Полоцкий, 1996, с. 4–5]. Алфавитная форма должна была служить читательской пользе, помогая ориентироваться в «верте многоцветном». Применяется широко распространенная и излюбленная мастерами барокко флористическая метафорика, которую писатели развивают в предисловиях: стихи уподобляются цветам и травам, а произведение — саду. Так, современник Симеона, составитель польской антологии стихов разных авторов «Сад поэтический» (1675) Я.-Т. Трембецкий, обосновывая в стихотворном предисловии идею художественной целостности, совмещает характеристику разных жанров с иерархией ценности садовых растений. Высокое, духовное содержание символизируют цветы «сада замкнутого» — роза и лилия: серьезное согласуется с нарциссом; шутка сравнима с лавандой; фляшка — с сорняком и крапивой и т. д. Все цветы (даже «brak podlejszy») имеют «скрытую силу и великую пользу», то же касается и разных жанров — вплоть до фляшки. Рассуждая о пользе произведения для читателей, Трембецкий называет на первом месте содержащиеся в нем «образцы прекрасных нравов» («piękných obyczajów wzory») и «великие примеры для добродетели» («wielkie do snoty przykłady») [Trembecki, 1910, s. 3]. «Сад поэтический» сохраняет связь с учительным смыслом символики сада. Другой польский автор — Вацлав Потоцкий также уподобил саду сборник светских эпиграмм. Его «Сад фляшек» (1672–1695) —

⁶ См. подробно: [Сазонова, 2006, с. 602–606].

это мир в целости многожанрового и многотематического воплощения. По словам автора, он соединил в «Саду» все, что было, а «если и не было, то быть могло... в век жизни людской» («jeśli nie były być mogły... w wieku żywota ludzkiego» [Potocki, 1907, s. 1]. «Сад фрашек» содержит повести, сентенции, «подобия», «примеры», рассказы о приключениях, жарты: («gzezcy, powieści, przugody, podobienstwa, przykłady, żarty»). В стихах преподносится «этика для добродетели, мораль для нравов, сакральное для науки» («ethica do cnoty, moralia do obyczajow, sacra do nauki»).

Композиция литературного сада стремится подражать природному саду как культурно освоенной и упорядоченной среде. Природному естеству, при котором всякие «былия» и травы «смешено» рождаются и оттого бывают трудно обретаемы, автор «Вертограда многоцветного» противопоставил «хитрость художника» и, подобно «искусному цветочервнику», устроил «Вертоград» в границах порядка — как сад регулярный. Алфавитная модель превращает книгу в обнаженную, легко просматриваемую конструкцию, которая делает обозримым все богатство, всю многомерность созданного. Как следует из объяснений автора в предисловии к «Вертограду», цветы и травы засеяны и посажены по «родам» и «видам» — по «сподам и лехам». «Споды и лехи» (рядки) — это буквы азбуки. Их 33, на них произрастает столько родов растений, сколько разделов внутреннего алфавита, столько видов цветов, сколько названий; буквицы, разделяющие стихи в пределах одной стихотворной группы, обозначают число стихов, относящихся к одному названию или принадлежащих к разным жанрам. Положив алфавит в основу композиции сборника, поэт нашел способ укрепить внутреннюю организацию произведения, которое в своем первоначальном виде опиралось не на формальную, а на смысловую структуру. Наблюдаемые в автографе «Вертограда» контекстуальные связи (являвшиеся по преимуществу воспроизведением соответствующих контекстов из трудов западноевропейских авторов) объединяли тысячи стихов в крупные идейно-тематические единства, закрывая вид на многоцветное разнообразие текста.

Параллельный пример к «Вертограду многоцветному» Симеона привел А.В. Михайлов. Полигисторический труд Теодора Цвингера «Театр человеческой жизни» (Базель, 1565), имел первоначально, как и «Вертоград», логический порядок в расположении предметов. Однако, он не выдержал давления колоссального по объему материала, превысившего пять тысяч страниц текста — обнаружилось, что избранная структура рассыпалась, и тогда трудно усваиваемая форма была

заменена в издании 1631 г. алфавитным расположением, «сложилось то, что в одном из текстов выразительно названо “Универсальным Полианфеем” — “Многоцветником”, заменившим прежний “Амфитеатр Универсума”, в котором все дисциплины обретаются в логическом порядке; есть “порядок самих материй”, и есть “порядок алфавитный”, по замечанию Лейбница»⁷.

Полемика с традицией литературных садов, в которых разнородный материал систематизирован при помощи композиционных приемов, явно ощутима в «Саду фрашек» В. Потоцкого. Противопоставляя «Сад фрашек» раю и сближая его с лесом («Do łąsa, czytelniku, idziesz, nie do raju»), автор не стремится придать сборнику ни внутреннюю, ни внешнюю упорядоченность. Моделью ему служит природа, творящая стихийно. Поэт признается, что «Сад» его не ухожен, в нем растут сорняки и обжигает крапива, от беспорядка, который там царит, кружится голова.

Авторский комментарий раскрывает название произведения, объясняет, как оно устроено, его целевое назначение, жанровый состав и композицию. Это своего рода трактат по поэтике как необходимое условие подготовки читателя к наиболее полному восприятию объемного и сложно устроенного текста.

Ту же функцию выполняет авторское комментирование, когда оно выходит за рамки предисловий и проникает в художественное пространство, участвуя в синтезе элементов, организующих содержание и форму произведений.

Чрезвычайно распространенная в эпоху барокко игра со словом выявляет одну из фундаментальных философских идей, связанную с представлением о мире как книге и книге как мироздании. Стремление воспроизвести бесконечное разнообразие мира при помощи обозримого числа конечных элементов (букв алфавита), имеющее корни в средневековой схоластике, прослеживается не только в использовании алфавита как композиционного приема, но и в формах искусственной поэзии (*poesia artificiosa, carmina curiosa*), в эстетической и этической интерпретации буквенных значений, в семантической значимости графического уровня текста. Графические композиции вовлекают в сферу художественной активности языковые средства, в основном на фонологическом, морфологическом и грамматическом уровне. Акцентирование графической структуры сопровождается зачастую развернутыми комментариями, содержащими трактовку тех элементов литературы, значимость которых для

⁷ См.: [Михайлов, 1994, с. 340–341; Schmidt-Biggemann, 1983, S. 59, 64–65].

читателя может быть не столь очевидна и требует от него интеллектуального усилия. Многочисленные формальные приемы, служащие выдвиганию на первый план содержания произведения и одновременно предназначенные для того, чтобы вызвать восхищенное удивление читателя, наблюдаются в новых формах репрезентации смысла. Таковы тексты из разряда *poesis artificiosa*, рассчитанные на визуальный эффект и ранее отсутствовавшие в русской литературе: фигурная поэзия, разнообразные формы курьезной эпиграммы (*carmina curiosa*) — акrostихи, анаграммы, криптограммы, серпантинный стих, а также фигура под названием лабиринт (*labyrinthus*), или магический квадрат, строки которого складываются в фигуру, напоминающую лабиринт.

Мотив лабиринта, восходящий к мифу об Ариадне и Тезее, был широко распространен в античной культуре от архитектуры до литературы. На протяжении многих веков лабиринт сохранял свою амбивалентную природу — это фигура геометрическая и одновременно — символическая. Барокко активизировало в фигуре лабиринта риторический потенциал, способность к продуцированию высказывания на основах комбинаторной поэтики.

Искусственная поэзия открывает перед читателем возможность переместить процесс чтения на новый уровень, на котором возникают элементы игры и занимательности как следствие усложнения пространства текста, благодаря чему текст может читаться не только традиционно слева направо, но и справа налево (раки), и в разных направлениях, не только линейно-горизонтально, но и по вертикали (акrostихи), возможно и комбинированное чтение, как в разных формах лабиринта, где текст может читаться или из центра композиции, либо из четырех углов, сверху и снизу, из середины верхней строки или внешних вертикальных линий, из левого верхнего угла и т.д., производя каждый раз различный визуальный эффект (см., например, приведенные И. Величковским разновидности лабиринтов [Величковский, 1972, с. 84]). Каждая точка пространства получает актуализацию, и текст оказывается принципиально открыт. Текст лабиринта может состоять из одного слова или отдельной фразы.

Магические квадраты (лабиринты), или, по определению Симеона Полоцкого, «скрижаль многопутная»⁸ украшает его поэтические тексты, сочинения сербских поэтов XVIII в. Х. Жефаровича и З. Орфелина. Проходящее через лабиринт бесконечное число раз сакра-

⁸ ГИМ. Музейское собр. № 1705. Л. 56.

ментальное высказывание получает благодаря повтору многократное эмоциональное усиление.

В своем комментарии к произведению автор руководит процессом чтения замысловатого, сложно устроенного текста и, как наставник, посвящает читателя в правила его чтения-дешифровки, описывает необходимые специальные процедуры, облегчающие путешествие по лабиринту. В «книжицах» «Рифмологиона» Симеона лабиринты выполняли панегирическую функцию и сопровождались авторским комментарием. Так, «Благоприветствование на рождение царевича Симеона» (1665) увенчивает особая форма буквенного лабиринта, характерная для литературы барокко, — так называемый *Cubus*. Одинаковое количество букв (17 × 17), заключенное в его вертикальной и горизонтальной строках, делает квадратный *Cubus* особенно приятным для глаза. В основе графической композиции текста — обращенное к царю Алексею Михайловичу пожелание: «Царствуй много лѣта».

А Т Ъ Л А Г О Н М Н О Г А Л Ъ Т А
Т Ъ Л А Г О Н М И М Н О Г А Л Ъ Т
Ъ Л А Г О Н М И У И М Н О Г А Л Ъ
Л А Г О Н М И У В У Й М Н О Г А Л
А Г О Н М И У В Т В У И М Н О Г А
Г О Н М Й У В Т С Т В У И М Н О Г
О Н М И У В Т С Р С Т В У И М Н О
Н М И У В Т С Р А Р С Т В У И М Н
М И У В Т С Р А Ц А Р С Т В У И М
Н М И У В Т С Р А Р С Т В У И М Н
О Н М И У В Т С Р С Т В У И М Н О
Г О Н М И У В Т С Т В У И М Н О Г
А Г О Н М И У В Т В У И М Н О Г А
Л А Г О Н М И У В У И М Н О Г А Л
Ъ Л А Г О Н М И У И М Н О Г А Л Ъ
Т Ъ Л А Г О Н М И М Н О Г А Л Ъ Т
А Т Ъ Л А Г О Н М Н О Г А Л Ъ Т А

Автор приложил «ключ» к прочтению графической фигуры: комментарий, как и все сочинение, имеет стихотворную форму:

Начало в кентрѣ чтется во вся страны,
от всѣх стран буди, царю, почитаны,
Елики путми лѣт есть се читати,
толико лѣт ти даждь Бог царствовати⁹.

Фраза «Начало в кентрѣ чтется во вся страны» означает, что текст нужно читать из центра композиции. К прочтению положенного в основание лабиринта высказывания ведут многие пути, что должно символизировать продолжительность царствования государя, равную числу возможных комбинаций литер в лабиринте. Поэт мог также передать одну и ту же лабиринтообразующую фразу, трансформируя форму «скрижали». Так, приветствуя в «Гусли доброгласной» (1676) восшествие на престол царя Федора Алексеевича, то же самое пожелание «Царствуй многа лѣта» поэт воплощает в фигуре уже не квадрата, а прямоугольника (15 × 19 букв):

А т ъ л а г о н о г а л ѣ т А
т ъ л а г о н м н о г а л ѣ т
ѣ л а г о н м и м н о г а л ѣ
л а г о н м и у и м н о г а л
а г о н м и у в у и м н о г а
г о н м и у в т в у и м н о г
о н м и у в т с т в у и м н о
н м и у в т с р с т в у и м н
м и у в т с р а р с т в у и м
и у в т с р а ц а р с т в у и
м и у в т с р а р с т в у и м
н м и у в т с р с т в у и м н
о н м и у в т с т в у и м н о
г о н м и у в т в у и м н о г
а г о н м и у в у и м н о г а
л а г о н м и у и м н о г а л
ѣ л а г о н м и м н о г а л ѣ
т ѣ л а г о н м н о г а л ѣ т
А т ѣ л а г о н о г а л ѣ т А

[Симеон Полоцкий, 1953, с. 121]

Как и в предыдущем примере, авторский комментарий раскрывает последовательность чтения литер в лабиринте и символический смысл графической композиции. Для поэта барокко за формальными приемами скрывается всегда намерение особо выделить, подчеркнуть смысловое значение текста. Пожелание «Царствуй многа лѣта» отражает пафос поэмы, написанной на восшествие на престол: бес-

⁹ ГИМ. Синодальное собр., № 287. Л. 433 об.

численное множество путей прочтения сакраментальной фразы обещает на языке метафоры столь же многолетнее царствование нового государя:

Буди же обладатель чрез время толико,
в подложенной скрижали возможно елико
Многа лѣта считати многими премѣны
от среды на вся страны. Буди ж без измѣны
[Симеон Полоцкий, 2017, т. II, с. 406].

В поэму на кончину царя Алексея Михайловича «Глас последний» (1676) включен лабиринт, литеры которого образуют литургическое возгласие «Царю Алексею Михайловичю вѣчная память»:

Ц а р ю а л е ѡ и ю м и х а и
а р ю а л е ѡ и ю м и х а и л
р ю а л е ѡ и ю м и х а и л о
ю а л е ѡ и ю м и х а и л о в
а л е ѡ и ю м и х а и л о в и
л е ѡ и ю м и х а и л о в и ч
е ѡ и ю м и х а и л о в и ч ю
ѡ и ю м и х а и л о в и ч ю в
и ю м и х а и л о в и ч ю в ѣ
ю м и х а и л о в и ч ю в ѣ ч
м и х а и л о в и ч ю в ѣ ч н
и х а и л о в и ч ю в ѣ ч н а
х а и л о в и ч ю в ѣ ч н а я
а и л о в и ч ю в ѣ ч н а я п
и л о в и ч ю в ѣ ч н а я п а
л о в и ч ю в ѣ ч н а я п а м
о в и ч ю в ѣ ч н а я п а м я
в и ч ю в ѣ ч н а я п а м я т^ь

Приведенный лабиринт следует после стихотворного «Заключения», в котором автор объясняет замысел и назначение своей поэмы и мотивирует появление данной графической композиции:

Книжицу сию потщахся писати,
да бы ю чтущым Царя поминати,
Свято почивша, и Бога молити,
еже бы в небѣ вѣчно ему жити,
Его же милость и аз поминаю,
умилным гласом сице воспѣваю:
Боже всещедрый, изволи воздати

явленные ми Царем благодати.
Даждь небо свѣтло и трапезу вѣчну,
царствие, славу и жизнь бесконечну.
Вѣчно блаженство в небѣ ему буди,
здѣ же со мною да поют все люди

[Там же, с. 394].

Помещенный вслед за строкой «здѣ же со мною да поют все люди» лабиринт под названием «Сице» (Это) представляет в репрезентативной форме ключевую фразу всего произведения.

Риторика барокко разработала и теоретически обосновала «вопросы множественности реальностей в структуре художественного произведения» [Чернов, 1976, с. 28]. Порождающая природа барочного текста проявилась в его своеобразной многослойности, когда один и тот же словесный материал работает, как машина смыслов, продуцируя несколько типов высказываний. Для поэзии барокко характерны построения типа «текст в тексте», в связи с чем возрастает значение графического уровня текста.

В рамках поэтики барокко, нацеленной на создание «множественности реальностей» в художественном тексте, функционируют криптограммы, акrostихи, стихи с анаграммами; дополнительная информация извлекается из букв, воспроизведенных особой графикой или отмеченных цветом.

В геральдико-эмблематической поэме «Орел Российский» (1667) автор зашифровал свое имя в криптограмме, однако дал читателю ключ к разгадке тайнописи в названии «ОЖІВЖК»: «Метротворитель тайно ся являет, / кто в Алфавитѣ за вся сих считает / третѣе напред, чин букв соблюдая, / таит порекло, міру мертв ся зная». К тексту приложена кириллическая азбука:

А Б В Г Д Е Ж З И К Л М Н О
Р С Т У У Ф Х Ц Ч Ш Щ Ъ Ы
Ь Ь Ю Я Ѧ ѧ Ѩ ѩ Ѫ ѫ Ѭ ѭ Ѯ ѯ Ѱ ѱ Ѳ ѳ Ѵ ѵ Ѷ ѷ Ѹ ѹ Ѻ ѻ Ѽ ѽ Ѿ ѿ

[Симеон Полоцкий, 2015, л. 54 об., 294].

Если после каждой литеры написания «ОЖІВЖК» передвигать буквы внутри алфавита на третье место вперед, получим имя автора поэмы: «Сумешнь».

Акrostихи другого придворного поэта Кариона Истомина (1640-е — 1722) состоят из имени адресата с пожеланием ему благополучия или содержат подпись автора. Иногда эти сведения объеди-

няются в пределах одной акростишной фразы. «По виршам», т. е. по первым буквам двустижий, составлен акростих: «Царевна Софиа, спасися и радуйся»¹⁰. Прописные буквы, образующие акростих, выделены киноварью, на что автор обращает внимание читателя в помете: «Кому приветство — красных писм известно»¹¹. В черновом варианте стихотворения царице Прасковье Федоровне акростих «Царица Параскевиа, спасися и радуйся Карион се ношу» — написан чернилами, но в подносном списке был, несомненно, особо обозначен, о чем свидетельствует авторское примечание: «Писмена красна строк читати, кому что писа дадят знати»¹². В акростихах зачастую зашифровывается имя автора. В «Букваре» (1696) того же Кариона акростих содержит указание на имя составителя учебника [Карион Истомина, 1696, л. 78]. В издании «Служба и житие святого Иоанна Воина» (1695) имя автора раскрывается из акростиха «Худ Карион», выступающего в комбинации с криптограммой «Истомин ВССІВ», которая расшифровывается: «Истомин воспел сию службу Иоанну Воину» [Зернова, 1958, 129]. Акростихи Карион включил в службы св. Ипатию (1707) и св. Даниилу Московскому (1711); во второй из них начальные буквы первых четырех и последней песни канона образуют подпись: «Карион нищи монах иереи»¹³.

Приведенные примеры демонстрируют со всей очевидностью, что авторское комментирование распространяется на графический уровень текста. Нарращивая формальные признаки, поэты барокко вовлекают его в сферу художественной активности, превращая в семантически значимый. Графические композиции, употребление цветного письма, сочетание строчных и прописных букв — все это составляет строго продуманную систему. Основные правила построения текста раскрывает авторский комментарий.

Наглядным подтверждением сказанному служит цикл из трех декламаций «Стихи мѣротворные» (1660), написанных Симеоном Полоцким¹⁴ по случаю предполагавшегося посещения царем Алексеем

¹⁰ РГАДА. Собр. Ф.Ф. Мазурина. Ф. 196. Оп. 1. № 645. «Боговидная любовь» Кариона Истомина с посвящением царевне Софье. Беловой список. XVII в. (посл. четв.). Л. 1–2.

¹¹ БАН. Архангельское собр. С. 178. Л. 37. *Карион Истомина*. Сочинения. XVII в. (кон.); РГАДА. Собр. Ф.Ф. Мазурина. Ф. 196. Оп. 1. № 645. Л. 1.

¹² ГИМ. Чудовское собр. № 300. *Карион Истомина*. Сочинения (черновые автографы). XVII в. (кон.) — XVIII в. (нач.). Л. 263–263 об.

¹³ См.: [Vroon, 2005, p. 131].

¹⁴ Декламации сохранились в рукописи Австрийской Национальной библиотеки (Вена): II / 58 — Cod. slav. 174; текст опубликован, см.: [Сазонова,

Михайловича Иверского монастыря в знак примирения с патриархом Никоном, основателем обители. К встрече государя готовилось театральное действо с участием крестьянских детей. Присутствующие в пространстве стихотворного сочинения авторские примечания в прозе трактуют вопросы композиции текста, характеризуют стихотворные размеры, отдельные жанровые формы, содержат режиссерские ремарки-указания относительно последовательности произнесения отдельных частей текста.

Декламации различаются между собой в формальном отношении. В первой из них отроки произносят монологи одинаковой протяженности — в них по 12 стихотворных строк, выдержанных от начала до конца в одном и том же стихотворном размере: 12-сложник (в некоторых строках с нарушением размера) с цезурой после шестого слога и парной рифмой. Пролог же и эпилог отличаются по объему. Об архитектонике декламаций в рукописи имеется специальное разъяснение: «Зри стихи мѣротворныи содержат главизн 9. Первая (Пролог. — Л.С.) имать стихов 36, седм же (т. е. семь выступлений отроков. — Л.С.) по 12, послѣдняя (Эпилог. — Л.С.) — 40. Стих же имать слогов всяк по 12, предѣляется же ся посредѣ по 6 (речь идет о цезуре. — Л.С.). Всѣх стихов 160»¹⁵.

Структура второй декламации представляет собой циклическую композицию: после выступления первого «отрока», произносящего 24 стихотворные строки, написанные 13-сложником (с цезурой после седьмого слога), перед участниками церемонии один за другим проходят 10 отроков, произносящих всякий раз по два 11-сложных стиха с цезурой после пятого слога, при этом каждый чтец совершает по пяти выходов, о композиции текста и его внутреннем устройстве в рукописи также имеется соответствующая помета: «Стихов здѣ в мимошедшем (имеется в виду первый монолог. — Л.С.) 24, стих же имат слогов всяк по 13, пределяется по седми слозѣх первых, послѣдних имѣя 6. Настоящих же 10 отроков глаголют по 2 стиха, обращаются же ся по ряду пятижды. Стихи же мѣру имут слогов 11, пресѣчение по пяти слозѣх первых, оставляющим ся послѣдним шести слогов».

В центр пятярусной композиции двустрочных приветствий помещено внеочередное выступление двенадцатого «отрока», оно встроено между речами пятого и шестого «отроков» (помета: «Здѣ ин предѣляет посредѣ 12») и написано иным размером — сапфической

1998, с. 61–88].

¹⁵ Здесь и далее цит. по указанной публикации.

строфой; она характеризуется тем, что состоит из четырех строк, три из которых — длинные — сочетаются с короткой висячей. Авторский комментарий, введенный в пространство декламации, содержит следующее определение сапфической строфы: «имать же стихов (строк. — Л.С.) великих 4, стих же от трех сицевых же сложный, и конец к сим стоит пята слоги». Пятиярусная композиция из двустушии завершается примечанием, из которого следует, что чтецам предоставлена возможность заменить заключительное — пятое — звено композиции двустушных выступлений, посвященных прославлению царской семьи, другим набором, но также панегирических, дистихов, написанных в поэтике вариации: «Аще хочещи остави ряд сей послѣдний, 5. Сей же приими в того мѣсто». Объем текста, предназначенный для произнесения десятью отроками, как отмечено в примечании, следующем за этими стихами, составляет: «Всѣх стихов в десяти отроцѣх 100, развѣ (кроме. — Л.С.) десяти тѣх послѣдних. Аще с тѣми — 120, дважды на концы».

Помета «Стихов 9» сопутствует девятистрочной строфе с названием «Похвала царская»: «Царь есть имя славы / Росийския главы / Верх Богом почтенный / Глава православна / Скипетродержавна / Царь преукрашенный / Солнце на небеси / Роксолянском еси, / Царю благовѣрный».

Многосоставная композиция включает акростих, о чем также имеется специальное указание: «Мини сии два верхнии стихи, чти сей *по краегранесию*». Самим автором после текста приведенного стихотворения дана расшифровка акростиха: «Краегранесие: В царский приход отроков глас».

Особой изощренностью в формальном отношении отличается третье приветствие («Стихи третия на тожде пришествие пресвѣтлѣшаго царскаго величества»), содержащее 191 стихотворную строку. В этой декламации о царе-орле поэт ввел новые, неизвестные в ту пору в русской поэзии образцы схоластической версификации, в которых продемонстрировал виртуозное мастерство, требующее неустанного трудолюбия. В монологах десяти отроков, имеющих разный объем и написанных разным размером, щедро представлено богатство разнообразных строф с комбинацией длинных и укороченных стихов с прихотливым порядком рифмовки. На это обстоятельство обращает внимание и помета в рукописи: «Зри мѣра разная во всѣх сих». Помета «Первый же и последний равен слоги, но не стихами» указывает на то, что речи первого и десятого чтеца написаны одинаковым размером — 12-сложными двустушиями парной рифмовки, однако они имеют разный объем: в первом выступлении — 57 (56+1) строк, в по-

следнем — 32.

Авторский комментарий можно наблюдать также в школьном театре XVII в. Почти всякой барочной драме был предпослан в Прологе риторический аргумент (*argumentum*, от глагола *arguo* — показываю, доказываю) — непосредственное выражение авторского замысла, изложение идеи пьесы, краткое ее содержание, пропагандируемый дидактический смысл — все это обосновывалось дальнейшим развитием сюжета: совокупностью демонстрируемых действий, событий, отношений персонажей.

Созданная в традициях школьной драматургии, стихотворная пьеса Симеона Полоцкого «Комидия притчи о Блуднѣм сынѣ»¹⁶ основана на евангельской притче (Лк 15:11–32). Она написана в 1673–1678 годах и предназначалась, по-видимому, для придворного театра¹⁷. «Пролог», также стихотворный, предшествует не только содержанию пьесы, но даже ее названию. Автор, обращаясь к зрителям, слушателям, читателям, объясняет, во-первых, свое обращение к драматургической форме («Не тако слово в памяти держитѣся, / яко же, аще что дѣлом явитѣся»); затем сообщает источник своего текста («Христову притчю дѣйством проявити / здѣ умыслихом и чином вершити»), говорит о предмете предстоящего зрелища («О блудном сынѣ вся рѣчь будет наша, / аки вещь живу, узрит милость ваша»), о композиции сочинения («Всю на шесть частѣй притчю раздѣлихом»), упоминает и о том, что к известному сюжету он добавил кое-что новое («нѣчто примѣсихом») — «утѣхи ради», ибо все, что «едино без премѣн бывает», наводит скуку («стужает»). Пролог завершается дидактическим призывом автора к зрителям «очеса и слух к дѣйству приклонити», и наградой за внимание им станет спасительная «сладость» душам и сердцам: «Велию ползу может притча дати, / токмо изволте прилѣжно внимати». В «Епилоге», как и в «Прологе», также звучит комментирующий голос автора. Обобщается моральное значение притчи, изреченной Христом и представленной силою воображения в виде зрелищного действия, назначение которого укрепить в сердцах «Христовы слова». Юных притча учит не уповать на свой

¹⁶ Текст опубликован: [Симеон Полоцкий, 1953, с. 161–188; Русская драматургия..., 1972, с. 138–160; Памятники литературы Древней Руси, 1994, с. 371–402; Симеон Полоцкий, 2017, с. 463–487].

¹⁷ См.: [Тихонравов, 1874, с. XIV]. Пьесу Симеона возводят к опыту школьной драмы XVI в., в частности, к латиноязычной комедии голландского гуманиста и педагога Велема Гнафея (1493–1568) «Acolastus, de filio prodigo comoedia» («Аколаст, или Комедия о блудном сыне»), известной в десятках переизданий и переводов. «Комидия...» Симеона примыкает «к плодотворной ренессансной традиции “Аколаста”» [Численко, 1989, с. 34–41].

незрелый разум и «старѣйших слушати»; старым дает пример того, как милости и добру наставлять юных. Эпилог завершается традиционно-этикетной смиренной просьбой автора о прощении возможных ошибок или погрешностей: «Мы в сей притчи аще согрѣшихом, / ей, огорчити никого мыслихом, / Обаче молим, изволте простити, / а нас в милости Господстей хранити».

Авторский комментарий, как мы уже отметили, — характерная черта произведений, связанных с традицией ученой поэзии. Продолжение ее в XVIII в. можно наблюдать в творчестве В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова, П. Буслаева: они «снабжают свои стихи подробными прозаическими примечаниями, разъясняющими литературную позицию автора, его отношение к поэтическому слову, к принципам поэтического словоупотребления» [Серман, 1963, с. 55].

Рассмотрим один из ярких примеров сочетания стихотворного текста и прозаического комментария к нему, составленного самим автором, — позднебарочную силлабическую поэму Петра Буслаева (ум. во второй половине 1730-х — 1740-е гг.) «Умозрительство душевное» (1734)¹⁸; она написана по случаю кончины баронессы М.Я. Строгановой (1677–1733), кумы Петра I, статс-дамы Екатерины I и Анны Иоанновны. Известная своей благотворительностью, М.Я. Строганова являлась покровительницей поэта. Для характеристики П. Буслаева, о котором сохранилось крайне мало сведений, важно упомянуть, что он был выучеником Славяно-греко-латинской академии, как и В.К. Тредиаковский, и М.В. Ломоносов. Уже Тредиаковский, а затем Н.И. Новиков и Н.М. Карамзин высоко отзывались о литературных достоинствах «Умозрительства душевного», единственного сохранившегося произведения П. Буслаева. В XX веке с их оценками солидаризовались выдающиеся филологи В.Н. Топоров и А.М. Панченко¹⁹.

Произведение состоит из двух частей, каждая содержит по 100 двестишестидесяти, сам автор их пронумеровал и сопроводил подстрочными примечаниями, размещенными параллельно стихотворным строкам. Исследователи не могли не отметить этой своеобразной черты поэмы.

¹⁸ Полное название произведения: «Умозрительство душевное, описанное стихами, о преселении в вечную жизнь превосходительной баронессы Марии Яковлевны Строгановой, изданное в Москве 1734, генваря в 20 день чрез усерднейшаго слугу ея Петра Буслаева. Печатано в Санкт-Петербурге в типографии Академии наук 1734 года, марта в день...». Текст опубликован: [Русская силлабическая поэзия..., 1970, с. 288–299, 392–395].

¹⁹ См.: [Торогов, 1983, pp. 57–86; Панченко, 1988, с. 136]. См. также: [Сошкин, 2004, с. 56–69; Бухаркин, 2011, с. 4–19].

Важно, однако, подчеркнуть, что композиционная двуплановость является конструктивной особенностью произведения. Художественный текст и комментарий, состоя в неразрывном единстве, коррелируют друг с другом, что образует особую пространственную глубину поэмы. В их взаимодействии, в напряжении между поэтическим словом и словом научным, конкретно-бытовым устанавливается смысловой объем поэмы.

В примечаниях автор раскрывает свою творческую лабораторию, сообщает историко-культурные сведения, изъясняет христианскую символику, литературные приемы, риторические фигуры и тропы (метафоры, гиперболы, аллегории), в ряде случаев предметные реалии и этимологию слов, раскрывает значение визионерских картин, характеризует персонажей, делает ссылки на источники своих поэтических образов — Библию, Гомера, Вергилия, Овидия и иных авторов, а также на церковные песнопения и иконописный подлинник, вводит замечания о структуре поэмы и некоторые уточняющие детали — все это не простое дополнение к тексту произведения, но структурно и содержательно значимая часть поэмы. Приведем отдельные наиболее показательные примеры, демонстрирующие широту и разнообразие авторских приемов при создании многопланового комментария, охватывающего все уровни произведения — содержательный, композиционный, символический, образно-поэтический.

Первые три двустишия (из первой части) описывают время кончины баронессы: «1. По рождестве Христове сие дело стало, / Как солнце свой круг тогда обтекало / 2. Тысяща седмсот тритцать третий, днем то было: Девятой луны число девятое плыло; 3. А полночь десятая часов как уже удалялась, / Только что десятая минута являлась». В примечаниях поэт переводит поэтическую образность на язык реального описания: «1. Через круг солнца разумеется год по рождестве Христовом. 2. Девятая луна ноемврий месяц значит, от римскаго щоту *Novem*, поне же по марте месяце сей месяц, числится девятой и называется у римлян *November*. 3. Объявляется зде час одиннатцатой по полуночи, минута десятая, когда Мария кончалась». Соотнесенность художественного и реального планов делает для читателя очевидным время, вплоть до минуты, когда М.Я. Строганова ушла из жизни: утро 9 ноября 1733 года, начало одиннадцатого часа –10 часов и 10 минут.

Начиная с девятого двустишия, разворачивается визионерская картина: «9. Тогда показался красен человек паче, / Властительно блистая, как бог, не иначе /...11. Тело ж было в крови, как от мук не-

давно: / Пробыты руки, ноги и бок виден явно /...». Из авторского комментария следует, что умирающей баронессе явился образ Спасителя: «Описуется умное разсуждение Марии, понеже оная при смерти страдавшаго Христа воспоминала».

В видении Христос предстал пред нею в окружении «небесных сил»: «светлы лица имуще, илектровы ж крылы» (двустиише 14). Автор пояснил художественную образность: «небесныя силы» — это «чины ангельския», образ же «илектровы крылы», означает, что крылья их светлые («илектр разумеется светлость») и что крылья приданы им в знак «скорости».

Видение Марии завершается стихотворными строками о страстях Христовых: «21. Трость, копие и гвозди, — страстей инструменты / От чего трепетали света элементы». Метафорическая загадочность высказывания о «трепете света элементов» снимается авторским объяснением: «Когда Христос страдал, тогда земли трясение и помрачение света воспоминается».

Обращаясь к Христу, Мария восклицает: «24. Душа моя, как елень, желает на воды». Автор оформил свой текст как парафраз цитаты из Псалтири (Пс 41:2) и раскрыл в комментарии значение библейского образа — стремящийся к источнику олень символизирует путь к Богу: «Делание ея ко богу жаждущей уподобляется елени». Следующие далее в поэме цифры — «К тебе та желает чрез пятьдесят шесть годы / Месяца три дней дватцать, к твоей благодати» (двустиише 25) — означают, по словам автора, «Лета, месяцы и дни, сколько жила Мария».

«Уж мертву» ее увидев, родные и близкие «ахнули от сердца; мало замолчали. / Таж скоро адским воплем беспамятно вскричали» (двустиише 48). Кончина Марии изображена как катастрофа при помощи риторической фигуры — метафорической гиперболы с целью усиления выразительности текста и придания ему патетического подъема, что автор счел необходимым объяснить в примечаниях: «Адской вопль чрез фигуру поэзии *гиперболе* разумеется превеликой вопль, которым крычали без памяти, ничего бо помнить не хотели, кроме отлучения ея».

Картина всеобщего плача расширяется от строки к строке: «Скрежетали зубами, визжали нелепо, / О стены и о землю разшибались слепо» (двустиише 52). В авторском комментарии описание «сей болезни сердечной и печали» оснащено ссылками на литературную традицию: «Многие подобные сему суть описания поетов Виргилия, Овидия, Гомера (в источнике: Голгера) и прочих»²⁰.

²⁰ Такого рода отсылки свидетельствуют о начитанности П. Буслаева в

Изображение «рыдания с слезами» автор завершил в поэме изощренными метафорами — «Потом адская весна цвет свой показала: / Темной черноты платьем радость всех связала» (двустушие 72), — и объяснил в примечаниях их значение: «Описует печальное черное по обычаю платье. Адскую ж весну разумеет острой печали начало».

Поэт не оставил без своего комментария и предметные реалии из описания похоронной процессии: «загорелись светлые факалы» и «О боже! Уж Марию понесли в могилу» (из двустуший 76 и 77), что, по его словам, «описует церемонию несения ее гроба и принадлежащей свет запаленных свечь и факалов, которые были по обычаю в сей процессии».

В примечании к строке «Пред ней поют надгробны церковны концерты» (из двустушия 78) характеризуется один из видов церковного песнопения: «Надгробны церковны концерты суть стихи обычайные погребения, что слыша все сокрушаются и сердцами в жалость приходят».

Реальное описание сменяется метафорическим: «Терзали самой воздух слезными речами, / Раненны печалью, как острыми мечами» (двустушие 79). Из примечания читатель узнает, что рана, нанесенная, как острыми мечами, печалью, — принятый в поэзии образ: «Изъявляет плачущих многой крик и остроту печали кажет чрез острие мечей поэзии обычаем».

Некоторая обобщенность стихотворного текста преодолевается с помощью конкретизации в комментарии. Строкам поэмы — «Принесли же во церковь, путь сей совершили. / По конце литургии простит(ь) ся спешили... / На гроб той упали, на долг час лежаще» (двустушия 85 и 86) — соответствует примечание с точным указанием топонима, обозначающего место отпевания баронессы: «Принесли в церковь святого Николая, называемого в Котельниках, и совершили литургию, по литургии ж отпевали погребательныя стихи, тогда все теснились и падали на гроб, целуя тело ея и прощаяся в последние, в котором действе от гроба отстать не хотели и упали без памяти».

Метафора и литературная реминисценция, присутствующие в строках из сцены погребения — «Опустили ю в землю не весьма глубоко, / Жену, как ребро, к мужню положили боку» (двустушие 92), — получили авторское истолкование: «Через землю неглубоку

античных авторов. Кроме того, ему был известен, как предполагает В.Н. Топоров, также барочный эпос Джона Мильтона «Потерянный рай», о котором он мог узнать от сына баронессы — поэта А.Г. Строганова, первого русского переводчика поэмы Мильтона [Торогов, 1983, р. 57–86].

значится могила, в которой баронесса Мария погребена подле мужа своего. Жена ж ребром разумеется мужним, поне же первая жена Эва от ребра мужня сотворена есть. Хотящий знати да четт бытειαския книги».

Над могилою, как сказано в поэме, «О жизни ж ея надпись предкам водруженна: / Персона и со гербом в камни утвержденна» (двустиише 94). Приведенные сведения П. Буслаев распространил в своем комментарии следующими деталями: над захоронением супругов установили «камень изрядным художеством истесанны, с надписаниями, от святаго писма взятыми, со украшением поставлен. И для вечной памяти противу камня о знатной в делах добрых жизни их надгробные надписи поставлены, на камне же том по их чести гербы, и для познания оных персоны водружены, идеже сами лежат плотию, душами же суть в мире».

Изображая метафорически поминальный плач как «эхо рыдательна грому» (из двустиишия 95), поэт воспользовался парафразом библейской цитаты: «Слезы день и ночь были многим вместо хлеба» (из двустиишия 96), в примечаниях он раскрыл свой литературный источник — взято из слов псалмопевца (Пс 41:4; 101:10): «Давиду следуя писано, иже в печалех своих пишет: Слезы моя мне хлеб день и ночь, и паки: Питие мое с плачем растворях...»

П. Буслаев, имея в виду строки из поминального плача поэмы («Памятью о Марии сердце сокровенно / Паче мирры и желчи всяк час огорчалось», из двустиишии 97 и 98), указывает на иносказательный смысл вполне конкретной реалии — мирра, мирро (ароматическая смола): «Мирра ж горькой сок из дерева значит, что аллегорически употребляю, как и желчь, вместо горести печальной».

Комментарий ко второй часть поэмы, посвященной рассказу «о возшествии души» Марии «в небо» и ее добродетелях, открывается примечанием автора о структуре текста: «Начало втория части имеет прицепление к первой части...». Для поэмы П. Буслаева вообще и для второй части особенно характерно зрительно интенсивное риторическое слово, обладающее визуальной наглядностью для внутреннего, духовного зрения. Автор насыщает поэзию зрительными образами, стараясь писать так, чтобы содержание поэмы раскрывалось и постигалось в живописной конкретности образа. Зрелищно-театрально, сменяя друг друга, перед Христом проходят аллегории добродетелей героини. Одна из них явилась в образе девы, украшенной цветами (двустиише 43). Поэт пояснил эмблематическое значение образа: «Цветами дела Милости нарицаются». Рог с цветами, который она держала в правой руке (двустиише 44),

означает «явление пред богом милости, яже до небес восходит». Разбросанные по дороге к небу цветы — лествица «до превечнаго царства горняго Сиона» (двустиише 45) — данной строке соответствует примечание: «Лествица до неба — добрая жизнь наша... Горни же Сион — место, идеже души праведных пребывают, анлегорично (так!) называется».

Другая добродетель приступила к Богу со словами о том, что на небесах «все уже готово» к принятию души героини: «Феатр в небе Марии устроен великой» (двустиише 52). Раскрыв этимологическое значение слова («Феатр же с греческаго диалекта место, идеже какое торжество отправилось, называется»), поэт указал также на его особое, окказиональное значение в тексте поэмы, приличествующее данному описанию: «феатр» — «тризнице святых».

Примечание к 59 двустиишию («Едина ж паче всех светла красотою, / Не так прекрасны были прочие пред нею») содержит указание: «Зде начинает описывать вящшую и лучшую всех добродетель». В комментарии к следующим далее строкам (двустиишия 61-64), использующим символику цвета («белые власы», «лице червлено и бело», «светлою и тонкою пурпурой одета») и знаковые реалии («венец, сплетенный «из терния остра»), поэт объясняет художественный вымысел: «Описует-ся зде *поезии измышлением* сия добродетель... Наричается же сия добродетель любовь Христова».

«Светлым облаком», как это принято изображать в иконописи сцену успения, поднимается душа Марии к «небесному театру»: «Тогда светлым облаком подъяшася купно, Душа ж с богом пошла неотступно» (двустиише 73). Символический образ раскрывается в комментарии: «Светлый облак — радостное возшествие в небо при лицезрении божи».

«До небесна града» ведет высокая лествица, такой красоты, какой «не видало око» (двустиише 75) — образ, также имеющий символическое значение: «Через лествицу мнится жизнь Марии в делах ея добрых, яже достигоша самага престола божия...».

На небесном театре героиню встретила «Мария Магдалина» (двустиише 78), которая, судя по тезоименитству, предстала как небесный патрон баронессы. Автор счел, однако, нужным уточнить, что сказанное им — исключительно его литературный вымысел: «*Измышленно* писал, яко сия баронесса имя Марии носила, имя, данное в тезоименитство Марии Магдалины».

Описывая самый высший и неподвижный мир, служащий престолом Бога («И тако достигоша ближняя приметы, / Идеже обращались вышняя планеты», двустиише 84), предельно обобщенно, автор объ-

ясняет поэтическую условность: «Высочайшее или эмпирическое небо, нами не видимое».

В небесном мире «красное солнце не светло казалось, / Блистани-ем бо от них весма помрачалось» (двустиише 85). Божественный свет ярче солнечного сияния — таков смысл метафоры, как следует из авторского объяснения: «Солнце, вещественной свет имущее, противу существеннаго святых блистания ничто же есть».

У небесных дверей Марию встретил апостол Пётр, держатель ключей от рая. Описание его облика (двустиишия 86-88) — пример вербальной живописи, вызывающей в памяти зрительные впечатления от иконописных композиций:

Красен был вратник, лицом в морщинах, с брадою,
Навислы были брови, с главою седою.
Ажно он был апостол Пётр, Христу теплейший,
Держал в руках своих ключь, паче звезд светлейший

Ссылкой на Евангелие от Матфея П. Буслаев объяснил, почему апостол Пётр изображен в образе ключника: «...Царство ж небесное заключено исповеданием Петровым (“Ты еси Христос сын Бога живаго”, противу чего реченно бысть от бога: “И дам ти ключи царства небеснаго»), и потому zde яко ключник написан». Поэт подтвердил также, что апостол Пётр представлен в соответствии и известным иконографическим образом: «Описание персоны его с иконописных художеств».

Таким образом, в «Умозрительстве душевном» П. Буслаев выступает не только как поэт, но и как комментатор собственного текста, литературовед и «*artifex doctus*». Его авторский комментарий — своего рода научная работа, а поэма, демонстрирующая сопряженность слова поэтического и слова научного в едином текстовом пространстве, относится, как и рассмотренные выше произведения XVII века, к той же барочной традиции «ученой поэзии», «ученой литературы».

Феномен авторского комментария в изучаемых текстах объясняется их принадлежностью словесности риторического типа, где литература не была противопоставлена науке, где нет резкого разграничения между художественными и научными жанрами. Можно, таким образом, констатировать, что наличие авторского комментария в пространстве художественного произведения предопределено природой литературного творчества в риторическую эпоху. Барочному тексту присуща гетерогенность, определяющая сложную конструкцию произведения.

По словам А.В. Михайлова, «как слово “поэтическое”, так и слово “научное”, — а они долгое время существовали в единстве, — пребывают в стихии риторически направляемой речи» [Михайлов, 2008, с. 25]. Если, «для XIX, для XX века художественная литература, беллетристика почти всегда прямо противоположна науке и научному сочинению», то «совсем не то прежде: словесность не противопоставляет, а объединяет все художественные и научные жанры литературы» [Там же, с. 16]. Их размежевание происходит в Новое время, когда «различные науки постепенно отдаляются от собственно-поэтического творчества», а «поэтическое творчество постепенно обособляется, подчеркивая свою специфику» [Там же, с. 16-17].

В Новое время литературное произведение и комментарий к нему противопоставлены друг другу как авторский художественный текст и научный, выполненный исследователем. Они представляют собой отдельные жанры и четко разведены по разным вербальным пространствам в соответствии с современной эдиционной практикой, как это имеет место, например, в научных изданиях в серии «Литературные памятники».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Величковський, 1972 — *Иван Величковський*. Твори. Київ: Наукова думка, 1972. 191 с.
- Бухаркин, 2011 — *Бухаркин П.Е.* Поэма П. Буслаева «Умозрительство душевное» в литературном движении петровской эпохи // XVIII век. 2011. Сб. 26: Старое и новое в русском литературном сознании XVIII века. С. 4–19.
- Живов, 1997 — *Живов В.* Первые русские литературные биографии как социальное явление: Третьяковский, Ломоносов, Сумароков // Новое лит. обозрение. 1997. № 25. С. 24–83.
- Зернова, 1958 — *Зернова А.С.* Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI–XVII вв.: Сводн. кат. М.: Изд. Гос. Ордена Ленина библиотеки СССР им. В.И. Ленина, 1958. 152 с.
- Карион Истомина, 1696 — *Карион Истомина*. Букварь. М.: Печатный двор, 1696. 100 л.
- Михайлов, 1994 — *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 326–391.
- Михайлов, 2008 — *Михайлов А.В.* Методы и стили литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 175 с.
- Памятники литературы Древней Руси, 1994 — Памятники литературы Древней Руси. XVII век. М.: Худож. лит., 1994. Кн. 3. 654 с.
- Панченко, 1988 — *Панченко А.М.* Буслаев Петр // Словарь русских писателей XVIII века. Л.: Наука, 1988. Вып. 1 (А–И). С. 136.

АВТОКОММЕНТАРИЙ:
ВИДЫ, ЗАДАЧИ, ФУНКЦИИ

Подгаецкая, 1984 — *Подгаецкая И.Ю.* Свет Пляеды // Поэзия Пляеды / сост., предисл., справки о поэтах И.Ю. Подгаецкая М.: Радуга, 1984. С. 5–30.

Русская драматургия..., 1972 — Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. / гл. ред. А.Н. Робинсон. М.: Наука, 1972. 365 с.

Русская силлабическая поэзия..., 1970 — Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. / вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.М. Панченко. Л.: Советский писатель, 1970. 422 с.

Сазонова, 1998 — *Сазонова Л.И.* Ранние московские декламации Симеона Полоцкого в контексте конфликта царя Алексея Михайловича и патриарха Никона // Славяноведение. 1998. № 2. С. 61–88.

Сазонова, 2006 — *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М.: Языки славянских культур, 2006. 896 с.

Серман, 1963 — *Серман И.З.* М.В. Ломоносов, Г.С. Сковорода и борьба направлений в русской и украинской литературах XVIII в. // Русская литература XVIII века и славянские литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 40–78.

Симеон Полоцкий, 1953 — *Симеон Полоцкий.* Избранные сочинения / изд. подг., ст. и коммент. И.П. Еремина. М.: Изд-во АН СССР, 1953. 281 с.

Симеон Полоцкий, 1996 — *Симеон Полоцкий.* Вертоград многоцвѣтный: в 3 т. / подг. текста, статья и комментарий А. Хипписли и Л.И. Сазоновой; предисл. Д.С. Лихачева. Simeon Polockij. Vertograd mnogocvetnyj / ed. by Anthony Hippisley and Lydia I. Sazonova. Foreword by Dmitrij S. Lichacev. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 1996. Vol. 1: "Aaron" — "Detem blagoslovenie" / Hrsg. von K. Gutschmidt, H.-B. Harder und H. Rothe. 356 S.

Симеон Полоцкий, 2015 — *Симеон Полоцкий.* Орел Российский / изд. подгот. Л.И. Сазоновой. М.: Индрик, 2015. 376 с.

Симеон Полоцкий, 2017 — *Симеон Полоцкий.* Рифмологийон: Собрание придворно-церемониальных стихов / подг. текста, статья и комментарий А. Хипписли, Х. Роте и Л.И. Сазоновой. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 2017. Bd. 2. XXXVIII, 601 с.

Софронова, 1975 — *Софронова Л.* Об анализе литературного произведения эпохи барокко // Советское славяноведение. 1975. № 5. С. 36–46.

Сошкин, 2004 — *Сошкин Е.* «Умозрительство душевное...» Петра Буслая в системе поэтики барокко // XVIII век. 2004. Сб. 23. С. 59–69.

Тихонравов, 1874 — *Тихонравов Н.С.* Русские драматические произведения 1672–1725 гг. СПб.: Кожанчиков Д.Е., 1874. XLVII, 562 с.

Хипписли, 2001 — *Хипписли А.* Западное влияние на «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 695–708.

Чернов, 1976 — *Чернов И.А.* Из лекций по теоретическому литературоведению. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1976. 1: Барокко. Литература. Литературоведение. 185 с.

Численко, 1989 — *Численко Н.Д.* «Комидия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого и позднеренессансная драма // Вестник ЛГУ. 1989. Серия 2. Вып. 2. С. 34–41.

Potocki, 1907 — *Potocki W.* Ogród fraszek: t. 1-2. / Wyd. A. Brückner. Lwów: Towarzystwo Dla Popierania Nauki Polskiej, 1907. XXXII, 586 s; XXV, 549 s.

Л.И. САЗОНОВА. АВТОРСКИЙ КОММЕНТАРИЙ
В ПРОСТРАНСТВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Sarbiewski, 1954 — *Sarbiewski M.K.* O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus) / przeł. M. Plezia. Oprac. S. Skimina. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich–Wydawnictwo PAN, 1954. 523 s.

Sarnowska, 1967 — *Sarnowska E.* Teoria poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego // Studia z teorii i historii poezji. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967. S. 126–147.

Sarnowska, 1974 — *Sarnowska E.* Droga na Parnas: Problemy staropolskiej wiedzy o poezji. Wrocław: Ossolineum, 1974. 237 s.

Sarnowska-Temeriusz, 1985 — *Sarnowska-Temeriusz E.* Zarys dziejów poetyki (od starożytności do końca XVII w.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985. 669 s.

Schmidt-Biggemann, 1983 — *Schmidt-Biggemann W.* Topica universalis: Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft. Hamburg: Meiner, 1983. 319 S.

Toporov, 1983 — *Toporov V.N.* Eine Seite aus der Geschichte des russischen barocken Concettismus: Petr Buslaevs «Umozritel'stvo Duševnoe» // Slavische Barockliteratur. München, 1983. Th. II / Hrsg. von R. Lachmann. S. 57–86.

Trembecki, 1910 — *Trembecki J.-T.* Wirydarz poetycki: 3 t. / Wyd. A. Brückner. Lwów: Towarzystwo Dla Popierania Nauki Polskiej, 1910. T. I. 973 S.

Vroon, 2005 — *Vroon R.* From Liturgy to Literature: Prayer and Play in the Early Russian Baroque // Culture and Authority in the Baroque / ed. by M. Ciavolella and P. Coleman. Toronto: University of Toronto Press, 2005. P. 122–137.