

К ПРОБЛЕМЕ СИМВОЛЬНОГО ОБРАЗА В ДРЕВНЕРУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ

Лиля Мончева

/Шумен/

Символьный образ - универсалия в художественном творчестве вообще. Его обстоятельное изучение даст ключ к пониманию ряда проблем, связанных со спецификой творческого процесса как реализации философско-гносеологического и художественно-эстетического усвоения бытия. Респективно в литературе проблема символьного образа узко связывается с проблемами метода и стиля литературного изображения, поэтому она входит как оперирующее звено в исследования литературных школ, эпох и направлений<sup>1</sup>. Наше изложение не будет касаться вопросов становления и семантико-художественной природы образа, а сосредоточится на наблюдениях над его национальной характеристикой в системе русской средневековой литературы.

В таком аспекте В.П. Адрианова-Перетц провела исследования, результаты которых опубликованы в ее замечательной монографии "Очерки поэтического стиля Древней Руси"<sup>2</sup>. Она уточнила стилевой репертуар образно-метафорических эталонов в русских и южнославянских памятниках, не прослеживая их культурно-исторической интерпретации в отдельных периодах развития древнерусской письменности. Над символизмом древнерусской литературы в более новое время работали и И.П. Еремин, Д.С. Лихачев /как раз они представляли две линии в дискуссии о методе древнерусской литературы, развернувшейся в шестидесятые годы/, да и каждому литературоведу-древнеруссису, работающему над частными проблемами средневековой письменности, приходится в той или иной степени разрабатывать вопрос о символьном образе<sup>3</sup>.

При характеристике средневековой литературы обычно за ней закрепляются определения: "условная", "символьно-метафористическая", "трафаретная". В такой связи на средневековой символьный образ принято смотреть как на некую неизменную категорию,

самые отличительные качества которой - суть традиционность семантики и устойчивость художественно-стилевой функции. Эту вполне обобщенную характеристику, однако, нельзя безусловно принимать в качестве методологической постановки, так как она исключает движение структурных элементов и моделей и ставит под сомнение наличие авторских стилей в средневековой литературе. На практике эта литература осуществляет имплицитное стилевое развитие, проявляющееся в своеобразном приложении стиливых клише, как у отдельных авторов, так и при формировании целых структурных систем с яркой стиливой характеристикой типа "плетения словес" в славянских литературах XIV-XV веков.

Известно, что интенсивное применение образа-символа в художественных произведениях с глубокой древности до наших дней обусловлено его полисемантической природой, связанной с обозначением явлений широкого гносеологического, историко-культурного, нравственно-этического и бытового порядка<sup>4</sup>. Полисемия со своей стороны определяет большую эстетическую функциональность символического образа, его структурную и структурирующую роль - он употребляется самостоятельно, но в сочетании с эпитетом, конструирует художественное сравнение, художественную параллель, метафору. Таким образом символический образ является еще и мультивалентным<sup>5</sup>. Полисемантический и стилистически мультивалентный характер образа-символа, однако, всегда определяется характером структурно-исторического развития общества, на что обращает внимание и В.В. Виноградов<sup>6</sup>.

Когда выясняется роль и значение символического образа, когда прослеживается его движение в рамках определенного типа культуры, соответственно национальной литературы, то обязательно надо учитывать одновременно и степень отзывчивости его семантики к конкретным задачам исторической эпохи, и его генетическую связь с художественной традицией, идущей извне /из других культур/ и изнутри /на усвоенном собственном художественном опыте/. Только в таком диалектическом единстве можно решить проблему развития символического образа в частности и проблему развития стиля средневековой литературы в более широком смыс-

ле. Блестящую попытку подобного решения предложила В.П. Адрианова-Перетц в уже указанном сочинении. Она обнаружила своеобразие метафорического стиля древнерусской письменности в синтезе результатов художественной практики по использованию образной символики у библейских писателей, ранневизантийских проповедников и русского народно-поэтического творчества.

Поддерживая концепцию выдающегося советского медиевиста, мы считаем, что к этому синтезу надо добавить еще и славянскую традицию, типологически оформленную в Болгарии и России на пересемантизации традиционного содержания символического образа в ранних славянских литературах X-XII веков. На такой основе мы попытаемся проследить семантико-стилевые изменения образа в национальных рамках древнерусской литературы.

Поскольку возможность для анализа широкого круга примеров ограничена, мы остановимся в своих наблюдениях только на символических образах светового ряда, т.н. "световой символики". Этот выбор продиктован еще и презумпцией, что именно эта символика, представляющая культурную традицию, уходящую вглубь мифологических и языческих мировоззрений человечества, перманентно бытует в художественной словесности вплоть до наших дней.

В русской культуре самые архаические варианты световых образов-символов сохранены в обрядовой лирической песне-колядке. В ней "мать-хозяйка" сравнивается с "красным солнышком", "отец-хозяин" - с "светлым месяцем", а "малы деточки" - с "частыми звездочками":

Светел месяц -  
То хозяин по дому,  
Красно солнышко -  
То хозяйка,  
Часты звездочки -  
Малы деточки.

Здесь мы имеем дело с образностью, астрально-солярный порядок которой связан с языческим мироотношением общества и матримонильным устройством общественной жизни. Это ясно выступает в образе "матери-солнца", который воплощает одновре-

менно и животворяще-порождающее начало, и первенствующее общественное положение женщин, однако в композиции песни-колядки, возникнувшей более поздно и отражающей иерархию патриархальных отношений, образ "матери-солнца" следует за образом "мужа-луны", сохраняя в семантике рецидивы социального статуса матриархата.

В X-ом веке, когда закладываются основы древнерусской литературы, в нее посредством переводных памятников входит христианская интерпретация светового символического образа. Эта интерпретация основывается на эстетическом принципе "фотодопии" - свет как дар божий, как эманация самого божества и в то же самое время и на строгой иерархизации семантического содержания образа.

Так в X-ом веке наряду со световыми образами фольклора появляется новый ряд солярно-астральных образов. В нем образ солнца является семантическим кодом христианского бога, и этот образ эстетически канонизован как ведущий в семантическом ряду христианских образов-символов. За ним следуют образы более низкого порядка типа "светила", "луны", "звезды", "зари" и т.п.<sup>8</sup>. К семантическому диапазону световой христианской символики атрибутивно примыкают образы "тепла", "лета", "света" и их антитетические корреляты - образы "холода", "зимы", "тьмы" и "мрака". Христианская семантика светового символа кроме догматической, подвергается еще и просветительной интерпретации в связи с распространением христианства, в которой свет уже обозначает божественное учение.

Именно на этом втором семантическом значении светового символического образа вырастает его славянская характеристика. Она генетически оформляется на болгарской почве, но типологично закрепляется в древнерусской литературе.

Староболгарская литература стадильно опережает древнерусскую. Она первой осуществляет славянскую рецепцию византийской восточно-православной культурной модели при полном само-

утверждении как в узком /народно-этническом/, так и в широком /общеславянском/ смысле слова. Поэтому апология дела Кирилла и Мефодия и их учеников в распространении славянской письменности и утверждении славянской культуры становится основным пафосом раннеболгарских оригинальных сочинений. В соответствии со славянской проблематикой на болгарской почве происходит своеобразная пересемантизация традиционного /христианского/ символического образа.

К примеру возьмем Климента Величъского /Охридского/, писателя, который удивительно талантливо варьирует семантику световых образов, не нарушая их установленной догматической и эстетической ценности. Климент Охридский в своих учительско-эпидейктических сочинениях не только не исчерпывает возможностей образно-символьных клише, но и расширяет эти возможности. В "Похвальном слове Кириллу Философу", в финальной части проповедения болгарский проповедник говорит: "Блжен градъ тъ приемы третъаго съвършителъ блжне смотрѣние, тоу бо върховную свѣтилоу останыз испльнѣна, нависа блжны сзи" <sup>9</sup>.

Обращаясь к городу Риму с просьбой принять бранные останки Константина Кирилла - Философа, Климент Охридский использует образ "светило" в сочетании с эпитетами "третий" и "верховный". Таким образом, писатель не только расширяет художественно-изобразительные возможности образа, включая его в созданную им метафору, но и приводит образ на новую семантическую орбиту. Третье верховное светило доканчивает дело первых двух, т.е. апостолов Петра и Павла. Символьный образ, введенный Климентом Охридским, санкционирует не столько деятельность Кирилла-Философа как богослова-миссионера, сколько его деятельность как основателя культуры нового типа - славянской. Не случайно это дело приравнено по значению к делу Петра и Павла - основателей двух церквей, православной и католической, а с этим и двух вариантов европейской средневековой культуры. Третий вариант этой культуры - славянский - пополняет модель европейской средневековой цивилизации основным для нее компонентом. Все это Климент Охридский вмещает в одном единственном метафо-

рическом образе третьего верховного светила, посредством которого исторически санкционирует независимость культурного и духовного развития славянства, ставя его среди строителей европейской средневековой культуры.

Этот тезис староболгарский проповедник представляет еще в начале похвального слова, где применяя преимущественно об-разную световую символику, утверждает великую миссию славян-ского первоучителя, называя его "новаго ап<sup>с</sup>ла и б<sup>с</sup>вительъ всѣмъ странамъ, иже бл<sup>с</sup>говр<sup>с</sup>твенемъ и красота въста на земли яко сл<sup>с</sup>нце, трипостасного б<sup>с</sup>ж<sup>с</sup>та заръши всего мира просвѣща<sup>с</sup>а"<sup>10</sup>.

Староболгарская традиция применять образы солнца и свети-ла к характеристике славянского просветителя и христианского учителя усваивается и развивается древнерусскими писателями. Например, в Ипатьевской летописи под столбцом 389-ом читаем о Владимире Мономахе: "Пр<sup>с</sup>свети русскую землю аки солнце луча п<sup>с</sup>ущая". Образ "солнца" применяется и к характеристике русских правителей в "Степенной книге". В том же семантическом кругу вращается интерпретация образа "светила", но она связана пре-имущественно с характеристикой духовного лица. Например, Фео-досий Печерский назван в его житии "свѣтило въ всѣмъ мире ви-димое и просиявшее"<sup>11</sup>. Или в Киево-Печерском патерике: "Апос-толы в всю вселенную послани быша и яко свѣтила освѣтиша всю русскую землю святыи крещеннемъ"<sup>12</sup>. Подобным образом сим-вольнo закодирован и образ Стефана Пермского в житии, написан-ном Епифанием Премудрым.

Однако на русской почве славянская семантика светового образа утверждается с типично русским вкладом, а именно - с усилением знаковости образа по направлению обозначения госу-дарственной роли человека, конечно, санкционированной в духе христианской идеологии. Это происходит из всей народно-патри-отической направленности древнерусской литературы. В ней в большей степени, чем в староболгарской литературе интерпрети-руется образ светского правителя в символическом образе солнца. Этот факт связан еще и с древнерусской жанровой традицией - на Руси развиваются летописание, княжеские и воинские повести,

т.е. те формы, в которых центральное место отводится изображению светского правителя. К его образу применяется высший иерархический критерий семантико-эстетической оценки. В древнерусской литературе прочно закрепляется за изображением князя, а в дальнейшем и царя символичный образ "солнца". Таким образом, в литературе Древней Руси бог и князь всегда идентифицируются с первенствующими образами в иерархии христианской световой символики. Образ "князя-солнца" настолько утвердился как традиционный, что он входит и в систему фольклорной образности.

В русском историческом эпосе неизменно присутствует образ князя Владимира "красного солнышка". В поэтике былин метафорическое сочетание светового образа с эпитетом интерпретируется как постоянный эпитет, применяемый к образу князя Владимира Киевского. С точки зрения фольклорной поэтики, это - так, но с точки зрения семантики образа, все сочетание - и определяемое, и определение образуют единый образ-символ русской государственности. Поэтому этот былинный образ условен, надъисторичен и иерархичен. В нем нарушена архаическая фольклорная традиция образа "матери-солнца" и соблюдена литературная иерархизация семантики.

Зарождение и интенсивное развитие былевого исторического эпоса хронологически совпадает со становлением русской литературы, и в частности, с интенсивным развитием ее историко-героических жанров. Так что распространение символического образа "князя-солнца" и в фольклоре - вполне закономерно, и оно подтверждает закрепление национальной специфики светового образа в художественном сознании древней Руси.

Именно эта универсализация семантики древнерусского светового образа в литературе и в фольклоре создает осложнения при исследовании стиля литературного произведения, особенно в тех случаях, когда надо уточнить генезис символа. Так, например, в "мутном сне" Святослава Киевского из "Слова о полку Игореве" сказано: "Ава солнца помѣрности, оба вагряная стѣпа

погасоста и в морѣ погрюѣста и сѣнна молодая мѣсяца"<sup>13</sup>. В этом случае легко можно отнести символику к жанрам народных гаданий, если бы семантика символьных образов не была связана идейно с отрицанием сепаратистского похода Новгород-Северского князя, и во-вторых, если бы она не акцентировала феодальные сюзеренно-вассальные отношения участников похода /"два солнца" и "млада месяца"/. Или, например, плач Ингваря Ингоревича из "Повести о нашествии и разорении Рязани Батыем". В него включены символьные образы, световая семантика которых представлена в традиционном иерархическом порядке: "Солнце мое драгое, рано заходящее, месяци красныи, скоро изгнѣли есте, звѣзды восточныи, поучо рано зашли есте!..."<sup>14</sup>. Солнце - это великий князь Юрий Ингоревич, месяцы - его братья Давид и Глеб, а звезды - младшие князья Федор Юрьевич, Всеволод Пронский и др. В этом случае ясно проступает размещение фольклорных образов из приведенной выше обрядовой песни и их новая аранжировка по иерархической схеме христианской литературы, но с учетом и социально-политической иерархии древнерусского феодального общества.

Русская традиция в применении световой образной символики особенно сильно развивается в условиях укрепления централизованного русского государства, пример тому - "Степенная книга". Однако о качественно новом этапе развития этой традиции можно говорить лишь в переломном XVII-ом веке, когда перестраивается вся система средневековой русской письменности. На русскую литературу воздействует ряд культурно-исторических факторов, вызывающих в ней освобождение от эстетического средневекового канона, демократизацию изображения и усиление личностного начала. По отношению к символьному образу все эти новые изменения проявляются в разрушении иерархизации семантического содержания, в огромном расширении художественно-образительных возможностей этого образа путем скрещивания и совмещения разных семантических рядов, которые выстариваются по линии бог-природа-человек<sup>15</sup>.



Например, у протопопа Аввакума образ "света" - атрибута божественной сущности уже применяется к земному человеку, стороннику опального старообрядца. В своем "Житии" протопоп Аввакум наряду с "господом-светом" вводит образ "покойника-света" /о Федоре Юродивом/. Тем же самым образом света характеризуются и сестры Федосья Морозова и Евдокия Прокопьевна: "Светы мои, ученицы христовы" - говорит он о них. Но действительное слияние божественного с человеческим, т.е. полный выход из средневековой каноничности образа и усиление его онтологического значения наблюдается в идентификации Аввакума с божеством: "Муж светлы и прииде к немцѣ /Никодиму Келарю - Л.М./, муж в образе моем, с надлом в ризѣх светлы х и поканди его, и за рцкѣ взяв, воздвигнул и быст здрав"<sup>16</sup>.

Более рельефно выступает новое развитие русской образно-символьной традиции в оочинениях писателей барокко. Тяготение к символам и эмблемам, стремление к необыкновенным образным комбинациям для реализации основного эстетического постулата барокко - остроумное изображение, - заставляет писателей черпать образную символику из художественной словесности античности, Византии, славянского и романского средневековья. Так что символичный образ у писателей русского барокко приобретает довольно сложную семантико-эстетическую природу, которая вызывает у исследователей этого направления самые противоречивые оценки.

Именно таким противоречивым оценкам подвергнута световая образность в стихотворении Симеона Полоцкого, посвященном прославлению царской семьи. Речь идет о виршах: "Невом России оты тѣлцѣ // солнцем я тебе, царю, ѹпатрѣю. Ты - солнце; луна - Мария царица..." "... Палата сияет царевен лепотами // звезды подобныхъ всни добротами"<sup>17</sup>.

А.Н. Робинсон связывает эту образность с польской, а затем и с белорусско-украинской традицией одических описаний феодальных гербов, делая акцент на придворно-геральдический характер изображения. Те же самые вирши в оценке В.М. Конон

определены как содержащие в себе "традиционные приемы народной поэтики". Обе эти оценки справедливы, но к сожалению, односторонни, они учитывают только одну сторону сложной характеристики символьных образов в русском барокко<sup>18</sup>. В России символичный образ, как и все направление барокко, формируется преимущественно на синтезе славянской /восточно-христианской/ и западноевропейской /католической/ традиции, вот почему в образе можно обнаружить разные семантические наслоения. В вышеприведенной символике стихов Симеона Полоцкого, без сомнения, отражается европейская абсолютистская идея, заключенная в метафорическом образе "короля-солнца" эпохи Людовика XIV-ого, но на Руси этот образ встречает традиционно национальное образное клише "князя-солнца" /"царя-солнца"/, при котором его семантическое содержание просто наслаивается на готовый русский образный эталон. Кроме того, в виршах Полоцкого мы снова наблюдаем световую семью образов песни-колядки, но построенную по иерархии литературной символики, т.е. не "мать-солнце", а "отец-солнце", что как раз и выдает русскую национальную традицию.

Поэтому, на наш взгляд, световые образы в этом стихотворении Полоцкого надо рассматривать как русские символы, выросшие на литературной почве, корнями уходящие в фольклорную поэзию, но приобретшие в условиях XVII века новые черты геральдичности и эмблематичности, характерные для европейской барочной символики. Только такой характеристикой можно объяснить редупликацию семантики образа, то, чего не существовало в древнерусской литературе до появления барокко. Эта двойная реализация символического образа осуществляется суггестивно-внутри текста, и сетивно-зрительно, посредством графического расположения виршей. Пример тому - стихи по случаю рождения царевича Симеона, написанные Симеоном Полоцким в форме звезды. При этом надо отметить, что именно традиционное клише светового символического образа подвержено двойной интерпретации - в содержании и в форме стихов.

В заключение можно сказать, что старославянская традиция в использовании световой символики на русской почве развивается, приобретая национальную специфику. Древнерусская характеристика символьного образа заключается прежде всего в семантическом своеобразии его содержания, связанного преимущественно с утверждением государственного и гражданско-патриотического идеала. Именно эта русская особенность функции светового символьного образа закрепляется как национальная традиция и в литературе нового времени. Подтверждение тому - литература Петровского времени, которая связывает символику с просветительскими задачами эпохи. Характерное развитие эта традиция получает и дальше, у русских романтиков - Пушкин и декабристы, - которые в полной мере пользуются репертуаром световых символических образов, согласуя его с гражданско-революционными задачами прогрессивной дворянской интеллигенции начала XIX-ого века.

Замечания

1. Укажу только на советские издания, вышедшие в последнее время: А.Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. Там же есть и подробная библиография зарубежных и русских исследований по данному вопросу /с. 320-362/; Он же. Знак, символ, миф. М., 1972; С.С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977; В.В. Бычков. Византийская эстетика. М., 1977.
2. В.П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.-Л., 1947.
3. См. И.П. Еремин. О художественной специфике древнерусской литературы. - "Русская литература", Л., 1958, № 1; Он же. К спорам о реализме древнерусской литературы. - "Русская литература", Л., 1959, № 4; Д.С. Лихачев. Средневековый символизм в стилистических системах Древней Руси и пути его преодоления. - В сб.: Академику В.В. Виноградову к его шестидесятилетию. М., 1956; Он же. У предстолков реализма в русской литературе. - "Русская литература", Л., 1960, № 3.
4. А. Славин. Наглядный образ в структуре познания. М., 1971.
5. H. Morier. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris, 1975, с. 1034.
6. В.В. Виноградов. О символике и о символе. - В: Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 371.
7. "Гои вси вы, добры молодцы". Русское народное поэтическое творчество. М., 1979, с. 135.
8. См. В.П. Адрианова-Перетц. Указ. соч., с. 27-40.
9. Климент Охридски. Събрани съчинения, т. I, София, 1970, с. 428.
10. Там же, с. 426.
11. Житие Феодосия. - "Изборник". М., 1969, с. 110.
12. Послание смиренного епископа Симона Владимирьского и Суздальского к Поликарпу, черноризцю Печерьскому - "Изборник". М., 1969, с. 292.
13. Слово о пълнѹ Игоревѹ, Игоря, сына Святъславля, внука Ольгова. - "Изборник". М., 1969, с. 204.
14. Повесть о разорении Рязани Батыем. - "Изборник". М., 1969, с. 356.
15. См.: А.М. Панченко. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973, с. 167 и сл.
16. Аввакум, протопоп. Житие протопопа Аввакума. - "Изборник". М., 1969, с. 654.



17. См.: И.П. Еремин. "Декламация" Симеона Полоцкого. - ТОДРЛ, т. XVIII. М.-Л., 1951, с. 359-360.
18. А.Н. Робинсон. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974, с. 36; В.М. Конон. От ренессанса к классицизму. Минск, 1978, с. 109.

