

Рецензии

Мельников Георгий Павлович,

кандидат исторических наук, профессор,
Институт славяноведения, Российская академия наук,
Ленинский просп., 32 а, 119334 г. Москва, Российская Федерация;
декан факультета культурологии
ФГБОУ ВПО «Государственная академия славянской культуры»,
Хибинский проезд, д. 6., 129337 Москва, Российская Федерация
E-mail: geramel@mail.ru

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ: ИССЛЕДОВАНИЯ Л. И. САЗОНОВОЙ

Новая книга Л. И. Сазоновой «Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени»¹ являет собой блестящий пример того, как автор, оснащённый методикой исследования литературы и, шире, культуры Средневековья и раннего Нового времени, что включает в себя глубокую эрудированность, без которой многие феномены и реалии культуры отдалённых веков просто непонятны, анализирует позднейшие литературные тексты и выявляет в них те смыслы и значения, которые обычно ускользают от взгляда исследователя, сосредоточенного лишь на изучаемом им времени, феномене или узкой теме. Писатели XIX – начала XX вв. по преимуществу были очень образованными людьми, хорошо разбиравшимися в реалиях и образах культуры прошлого, в том массиве фактов, легенд, преданий, метафор, аллюзий, символов и знаков, что составляет значительную часть культурного наследия. Разобраться во всех этих тонкостях, намёках, скрытом цитировании, отсылках к тогда хорошо известному, вскрыть новации, добавляемые авторами к старым элементам, игру в них, увидеть сочетание разнородных элементов прошлого, дающее новые смыслы, — вот те задачи, которые ставит перед собой исследователь культуры прошлого, переносящий свою оптику на явления позднейших веков. С этой задачей Л. И. Сазонова справилась отлично, дав читателю объяснения ряда известных текстов русской литературы, скрытые смыслы которых ранее не замечались литературоведами.

Такой анализ стал возможен после глубокого, всестороннего рассмотрения Л. И. Сазоновой литературы русского барокко в её широком культурном контексте, что было предпринято ею в капитальной монографии «Литературная культура России. Раннее Новое время»². Обе книги образуют своеобразную диалогическую

¹ Сазонова Л. И. *Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени*. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. 472 с.; ил.

² Сазонова Л. И. *Литературная культура России. Раннее Новое время*. М.: Языки славянских культур, 2006. 896 с.; ил.

поэтому целесообразно рассматривать их в комплексе, к тому же первая (по году публикации) из них — «Литературная культура России» — не была в должной мере своевременно оценена нашей научной критикой. За годы, прошедшие после издания этой книги, её положения подкрепились рядом исследований литературоведов, музыковедов, искусствоведов и культурологов, что говорит о большой значимости этой работы. Более чётко обозначился круг проблем, по которым могут быть продолжены дискуссии, углубляющие понимание сути русского барокко. Данная монография, по моему глубокому убеждению, является фундаментальным трудом не только филологического, но скорее даже культурологического плана и приобретает статус классического сочинения по глубине анализа, полиаспектности и сущностному пониманию барочного дискурса культуры не только в российском, но и в европейском формате. Объектом исследования становится литературная культура — понятие, превышающее собственно историю литературы за счёт не просто вовлечения её в общекультурный процесс, но подчёркивающее насыщение литературных текстов культурными знаками, символами, образами данной эпохи культуры. Ареал исследования охватывает всю Восточную и частично Центральную Европу, что позволяет проследить пути, степень и характер общих явлений и частных заимствований, пришедших в Россию в XVII в. из Западной Европы через польско-украинско-белорусское посредство.

Сам феномен такой культурной трансляции давно в науке известен, однако Л. И. Сазоновой удалось гораздо шире и глубже, чем раньше, раскрыть общие эстетические положения и детальную конкретику этого процесса. В её книге текстологический, стиховедческий анализ образует органический синтез с эстетическим и культурологическим подходом, что, в итоге, даёт гармонию общего, теоретического и частного, фактического.

Однако самое главное достоинство исследования состоит в глубоком проникновении в сущность барочной поэтики, её смыслов, образов и приёмов. В этом плане книга Л. И. Сазоновой становится вровень с крупнейшими трудами по культуре барокко, написанными ведущими учёными мира, раскрывающими феномен барокко как содержание культуры целого исторического периода (XVII – первой половины XVIII вв.), что даёт основания для его обозначения как «эпоха Барокко», находящаяся между двумя другими великими эпохами — Возрождением и Просвещением. Для всех исследователей барокко (и как стиля, и как эпохи) труд Л. И. Сазоновой незаменим прежде всего как теоретико-эстетическое обоснование специфики барочного дискурса.

Из последнего вытекает в некоторых аспектах полемическая оценка автором различных течений внутри русского литературного барокко. Она акцентирует новизну барокко, проводящего культурную границу между старым и новым, что делает русскую литературу XVII в. уже не только и не столько «древнерусской», сколько входящей в контекст общеевропейской литературы и культуры того периода, который получил в современной науке название раннего Нового времени. Оно не так давно стало употребляться применительно к истории и культуре Западной Европы. Сейчас его распространяют и на историю России. Применительно же

к её литературе это понятие впервые введено именно в книге Л. И. Сазоновой, где оно замещает понятие литературы переходного от Средневековья к Новому времени периода, широко использовавшееся ранее в отечественном литературоведении. Инновацию автора можно только приветствовать, так как она позволяет адекватно рассматривать культурные процессы в России в контексте общеевропейского развития.

Поэтому крупнейшими фигурами нового стиля как нового миропонимания для исследователя являются Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, Карион Истомин, братья Лихуды. Она считает, что поскольку на Руси не было эпохи Возрождения (Ренессанса), то не могло быть и «самозарождающегося барокко», как считали С. Матхаузерова, А. А. Морозов, А. Андьял. Барокко у нас — это «явление, привнесенное извне» (с. 29). Эта концепция автора корректирует мнение Д. С. Лихачёва о том, что русское барокко выполняло функции Ренессанса, сложившееся ещё в то время, когда барокко воспринималось по идеологическим причинам весьма настороженно, а Ренессанс считался одним из самых прогрессивных этапов развития мировой культуры.

В самой эпохе Барокко, как справедливо указывает автор в Введении, сохранялся ряд черт, присущих Ренессансу (например, античная мифология и образность, пафос научного исследования природы, освоение географических пространств и т.д.).

Исходя из иноземного генезиса барокко, Л. И. Сазонова считает, что в сочинениях протопопа Аввакума есть лишь чисто внешние признаки барокко, поэтика же его другая. Это «пример поиска и создания нового в рамках старого», целиком связанного с традициями русской средневековой литературы (с. 30). Лишь в последующее время культура русских старообрядцев приобретает по-настоящему барочный характер (Выговская пустынь и др.).

Л. И. Сазонова полагает, что барокко не покрывает и не исчерпывает весь русский литературный процесс от Средневековья к Новому времени (с. 29). Если рассматривать барокко только как стиль, то это безусловно так. Но если использовать понятие эпоха Барокко, то в ней на едином культурно-историческом пространстве будут сосуществовать, противоборствовать и испытывать взаимовлияния разные стилистические и идеологические тенденции. Так это было и в эпоху Возрождения (наличие поздней готики, рецидив средневекового мышления у Савонаролы, оказавший значительное влияние на ренессансную Флоренцию, появление протестантизма, отрицавшего гуманистическое понимание личности, маньеристическое переосмысление ренессансного идеала красоты, расцвет алхимии и астрологии), и в эпоху Просвещения (масонство, тайнознание, преромантизм).

Как представляется, следует различать барокко как: 1) конкретный стиль мышления и искусства, 2) как эпоху развития мировой культуры, когда этот стиль был доминирующим и определяющим лицо эпохи, её сущность, 3) «вечное барокко» (до и после XVII – первой половины XVIII вв.) как конгломерат неклассических элементов, качеств и свойств, содержащихся в культуре, но не становящихся её номинативными доминантами. Л. И. Сазонова вплотную подходит к такому пони-

манию, когда говорит о барокко как о «большом стиле целой эпохи», о создании единого универсального языка культуры, о том, что «барокко объединило все виды творческой деятельности, и даже быт, общими идеологическими и эстетическими установками» (с. 30, 37, 229), но как бы не решается перешагнуть черту и активно употреблять понятие «эпоха Барокко». В книге «Память культуры» она активно пользуется инструментарием анализа феноменов барокко, применяя его к позднейшим текстам, что лишь подтверждает плодотворность понятий «эпоха Барокко» и «вечное барокко».

Характеризуя XVII в. как время «столкновения и противостояния» «уходящих в историю и нарождающихся» «культурных феноменов» (с. 15), Л. И. Сазонова подчёркивает противоречивый характер эпохи. Такой же была эпоха Барокко в Западной Европе, однако там боролись не столько старое и новое, сколько разновидности нового. Как представляется, борьба новаторства и традиционности в русской культуре XVII в. была осложнена следующими обстоятельствами, затрудняющими простые оценки. Во-первых, в начале XVII в., в период Смуты, новое выступает как иноземное («польское», т. е. враждебное), которому противостоит русское традиционное (Минин и Пожарский, первые Романовы) как идеология русской государственности и православной веры, которое, однако, быстро и легко воспринимает формы польской культуры, т. е. существенные элементы культуры западного типа, уже барочного. Во-вторых, в середине XVII в. наступает реакция на новое как борьба за старое. И здесь, как это ни парадоксально, существует единство между смертельными врагами — раскольниками-старообрядцами, борющимися за сохранение старого, и патриархом Никоном, ратующим за восстановление забытого и искажённого старого, только другого. Хотя понимание содержания «старого» у них различно, сама тенденция к архаизации явно налицо. Однако и история патриарха Никона, и история раскола скоро показали, что «архаизация» — это лишь внешняя оболочка инновационных процессов, когда «новое» выступает под видом «старого», «возврата к истокам», сочетаемого с новейшим барочным литературным стилем. Эпоха Барокко вообще богата парадоксами, и это один из них. На фоне этой борьбы, окрашенной идеологией «верности старине», то барокко, которое расцветает в придворной среде русских царей, является наиболее «чистым» и «прогрессивным», что замечательно демонстрирует книга Л. И. Сазоновой, в которой убедительно показано, что русское барокко восходит к иному, чем аввакумовский, культурному опыту, включающему в себя латинскую образованность, синтез Античности, Средневековья и Возрождения. При этом все варианты и типы барокко развивались в рамках одного поля русской культуры, центр которого находился в Москве.

В исследовании Л. И. Сазоновой принципиально важен подход к литературному материалу через категории и образы культуры, что придаёт её книге универсальный культурологический характер. Используется понятие «категории барочной культуры», даётся их перечень (с. 36), что создаёт основу для самостоятельной теоретической работы об основах культуры барочного типа.

Совершенно справедливо утверждается специфика восточнославянского барокко, которое, в свою очередь, неоднородно и делится на «украинское/украино-белорусское и русское» (с. 38). Обратим особое внимание на акцентацию автором синкретического единства украинского и белорусского литературного барокко (в искусстве они сильно различаются), общей базой которого была Киево-Могилянская академия. Русское барокко подразделяется на московское, идущее от польско-украинско-белорусского, и петербургское, восходящее к голландскому и немецкому, как отмечал ещё А. М. Панченко и ряд других исследователей (с. 38). Вызывает вопросы определение украинско-белорусского барокко как «провинциального варианта польского барокко» (с. 42), поскольку ряд его черт (особенно в искусстве, но также и в литературе) свидетельствует о самобытности. При этом следовало бы более рельефно подчеркнуть, что понятие «провинциальность культуры» не является оценочной, ибо именно в провинции возникают синтезные формы («сочетание несочетаемого»), «примитив/наив», которые ныне расцениваются как эстетически чрезвычайно ценные. И такой «наив» появляется именно в эпоху Барокко (например, «массовая» литература польского сарматизма). В глубоких рассуждениях о польском барокко хотелось бы видеть устоявшееся понятие «сарматское барокко», что конкретизировало бы картину. Представляется, что автор несколько преувеличил значение теоретических работ поляка М. К. Сарбевского, появившихся в 1619–1623 гг., для становления эстетики барокко. К этому времени уже появились в Италии тексты Дж. Марино («Священные проповеди», напечатанные в 1614 г.)³, в которых барочная эстетика получила своё первое, неполное выражение. Однако общий недостаток западных трактатов такого плана вынуждает признать тот акцентируемый Л. И. Сазоновой факт, что на уровне жанра эстетического трактата барокко получило своё целостное обоснование именно в Центрально-Восточной Европе, т. е. «провинция» (с точки зрения Запада) не отставала, а в некоторых аспектах и опережала родину барокко (трактаты Грасиана и Тезауро появились позже Сарбевского).

Ответ на «проклятый» вопрос, почему православная Русь с византийскими корнями её культуры после того, как она отстояла свою идентичность на выходе из Смутного времени, начинает менять тип своей культуры на западноевропейский, дан чётко и убедительно: «Новый тип культуры <...> больше соответствовал требованиям становящейся империи, чем традиционная московская культура, сохранявшая в значительной мере ещё средневековый облик» (с. 43). Другими словами, «вхождение в Европу» благодаря присоединению части украинско-белорусских земель Речи Посполитой неизбежно влекло перенятие нового общеевропейского стиля.

В книге замечательно показан процесс рецепции, усвоения барокко в России прежде всего благодаря мощнейшей поддержке царского двора, что обусловило его преимущественно придворный характер и нормативность (с. 44). Важнейшим обстоятельством здесь было также то, что носители новой культуры почти все были служителями православной церкви, что снимало конфессиональные препятствия

³ История литературы Италии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. Т. 3: Барокко и Просвещение. С. 116–117.

усвоения нового в московской консервативной среде (хотя имели место рецидивы «мракобесия», как в случае с патриаршими гонениями на литературное наследие Симеона Полоцкого), а сама деятельность таких клириков «отвечала в гораздо большей мере культурно-просветительным требованиям двора, чем собственно церкви» (с. 45), что и объясняет эти рецидивы. Именно в этом состояла также просвещенческая функция новой культуры в условиях только складывавшейся школьной системы и отсутствия высших учебных заведений (с. 47).

Однако из этих верных положений у Л. И. Сазоновой вытекают некоторые тезисы дискуссионного характера. Так, она утверждает, что «литература барокко была подчинена целям идеологической борьбы царской власти с демократическим движением раскола», а «разносторонняя деятельность... творцов русского литературного барокко... выполняла... функцию секуляризации» (с. 47). Насколько движение раскола выражало демократические (в социальном плане) настроения, ещё, несмотря на обилие научных работ о расколе, требуется доказать. Барочность старообрядческой культуры, кажется, никто не отрицает. Относительно устоявшегося тезиса о секуляризации русской культуры в эпоху Барокко есть глубокие сомнения. Барокко в целом как система ценностей и картина мироздания предполагает, как показал чешский исследователь Зденек Калиста⁴, наоборот, сакрализацию быденного, охват «божественным светом» сфер светского знания и творчества и тем самым их валоризацию. На примере русского искусства XVII в. это убедительно продемонстрировала И. Л. Бусева-Давыдова⁵.

Глубоко верно наблюдение Л. И. Сазоновой над спецификой московского барокко, которое оптимистично по своей природе, в отличие от настроений душевного кризиса, пессимизма, акцентации брэнности человека, во многом присущих западному, а также польскому барокко. Мажорность московского барокко выражает «оптимистический пафос созидания Российской империи» (с. 47), процесса, аналогичного которому в Европе того времени не было. Здесь, однако, надо отметить, что западное барокко чрезвычайно многомерно, восточнославянское барокко взяло из него его радостную, «парадную» часть, лежащую на поверхности, оставив без внимания взаимопроникновение «мажора – минора», не заметив теоцентрического, трансцендентного, следовательно, принципиально, сущностно оптимистического разрешения, преодоления земного пессимизма, чувства брэнности мира, «реквиема в мажоре» (так реально написано несколько барочных сочинений этого жанра), т. е. Москва восприняла барокко избирательно, адаптировано, «декоративно», если не принимать во внимание «страсти» Аввакума, типологически очень близкие барочным пассионам и мартирологиям. «Мажорный» облик русского барокко, как подчёркивает исследовательница, определил такие его главные функции, как просветительскую, дидактическую и панегирическую (с. 48).

⁴ Kalista Z. Tvář baroka. Praha, 1992. Анализ его концепции барокко см.: Мельников Г. П. Чешский ученый З. Калиста и проблемы барокко (К 100-летию со дня рождения) // Славянский альманах. 1999. М., 2000. С. 299–312.

⁵ Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М.: Индрик, 2008. 283 с.

Анализируя разные тенденции русской литературы того времени, автор входит в определённое противоречие. Она верно отмечает, что латинофилы и грекофилы «находились в отношениях дополнительности и выполняли общее культурное дело», которому противостояли раскольники, как «почвенники», совместно, как это ни парадоксально, с патриархом Никоном, так как обе «партии» хотели «законить всю жизнь в священный церковный обряд и заполнить мир знаками святости так, чтобы земля имитировала небо» (с. 105, 109). Но последнее также составляет тоpos барокко — сакрализацию пространства, ландшафта, всех проявлений жизни, чего не знало Средневековье с его чётким разделением на сакральное и профанное. Таким образом, мы видим разные стороны барочности, её противоречивость, диссонансность под видом борьбы старого и нового. Борются архаизирующие и инновационные тенденции, по определению Л. И. Сазоновой, «культурно-конфессиональный фундаментализм» и «реформаторство» (с. 112). Однако культура старообрядцев (риторика и искусство Выга, цветные гравюры-лубки, деревянная скульптура) скорее может рассматриваться как «почвеннический» вариант общей культуры барокко, возникший, и тут Л. И. Сазонова совершенно права, после появления придворного барокко.

Остаётся нерешённым вопрос о том, как позднейшее «почвенническое» барокко соотносится с творчеством протопопа Аввакума и почему оно заимствовало у своих врагов эстетические формы, порицавшиеся основателем раскола. Аналогией этому типу барокко на Западе можно считать лютеранское и кальвинистское барокко, обретшее национальные, «почвеннические» немецкие и голландские черты. Непризнание античного наследия присуще не только раскольникам, но и западным евангеликам, включая такого авторитета, как Я. А. Коменский, которого совершенно обоснованно в соответствующих контекстах упоминает автор монографии. Восприятие Петром I, как отмечалось выше, именно протестантского типа барочности в принципе отвечало демократичности «почвеннического» типа, что лишь на первый взгляд кажется парадоксальным, и дополнялось «вверху» традициями московского придворного «высокого» барокко в лице Феофана Прокоповича, Стефана Яворского и других деятелей, вышедших из лона Киево-Могилянской академии. Таким образом, петровское барокко, несмотря на его «западное платье», являло собой чисто русский культурный синтез «своего» и разных пластов «чужого».

В главе второй, посвящённой риторике, даётся всесторонняя характеристика барочной риторики, поэтики, эстетики и, в целом, сущности барокко как такового, его теоцентричности, соотнесённости категорий поэзии и Бога, символично-аллегорического мировидения, подчёркивается важность «культуротворческой роли Библии» (с. 126) и, как следствие, «синтез веры и культуры» — абсолютно верное утверждение, которое не могло иметь места в советском литературоведении ещё лет двадцать назад. Правильно отмечается, что Библия переходит в «художественное пространство искусства» вне храма, что «способствует ослаблению противостояния светской и духовной культуры» (с. 128), в нашей терминологии — сакрализации профанного, о чём говорилось ранее.

Отрицание Аввакумом «внешней мудрости», наук и образования и осуждение гордости интеллектуалов скорее типологически сходно с ранним, долютеранским протестантизмом, представленным Общиной чешских братьев до её реформирования Яном Благославом в ренессансном духе в середине XVI в. Однако даже у Я. А. Коменского, ярчайшего представителя барокко, последнего епископа Общины, у которого культ знания достиг апогея в мировом масштабе, есть рассуждения о ненужности избыточных знаний и осуждение гордыни учёных, утверждение приоритета «внутреннего знания», т. е. веры, над знанием интеллектуальным. Воинственный антирационализм Аввакума вписывается в ландшафт барочной культуры, представляя присущий ей мистический трансцензус понимания божественной истины, как, например, в поэзии Ангелуса Силезиуса. Кстати, аналогично трактует творчество Аввакума А. В. Михайлов (см. цитату на с. 135).

Если по отдельным вопросам, связанным с литературой раскольников, с Л. И. Сазоновой ещё можно дискутировать, то такое желание полностью пропадает, когда мы вступаем на поле анализа придворного барокко, которое и является истинным лицом того стиля, который принято называть московским барокко. Оно исследовано автором всесторонне и досконально, являясь главной темой исследования.

Кроме риторики как главного барочного дискурса, выделяются для анализа такие аспекты, как взаимодействие искусств, «поэзия изумления», эмблематичность, геральдичность и ряд других свойств и качеств московской придворной литературы XVII в. Сама она как культурная целостность рассматривается в специальной главе. Особо надо отметить главу 5 «Мир есть книга», в которой анализируется один из основных аспектов барочного дискурса — «троекнижие Божие», наиболее полно представленный в сочинениях Я. А. Коменского и Г. С. Сковороды. Здесь же, в рамках «мира», рассматривается мотив сада в литературе барокко (жаль, что автор не учла работы И. И. Свириды о топосе сада и его значимости в целом в культуре XVII–XVIII вв.).

Центральным объектом исследования, естественно, выступает одно из главнейших произведений литературы русского барокко «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого, кстати, до сих пор полностью не изданный в России (в Германии вышло его научное издание, инициатором которого и главным исполнителем стала Л. И. Сазонова, положившая в основу проведённое ею впервые в науке текстологическое исследование авторской рукописи произведения и движения текста от автографа через беловой промежуточный список к парадной рукописи).

Автор также сосредоточивается на проблеме барочного медиевизма. Можно было бы сопоставить данный феномен литературы России с барочной готикой в архитектуре Чехии и в живописи Польши. Сама же тема, обозначенная автором как «проблема диалектического соотношения барокко и Средневековья» (с. 138), рассматривается на многих конкретных примерах, наиболее ярким из которых является реинтерпретация «плетения словес» (феномен, относящийся к категории, обозначаемой мною как «барокко до Барокко»), находящаяся на «линии «словоизвития»,

идушей от Епифания Премудрого до авангарда XX в.» (с. 172), что подкрепляется материалами следующей книги Л. М. Сазоновой.

Единство культуры барокко в смысле близости эстетики и приёмов, используемых каждым из видов культуры, показывает анализ того, как из вербального знака совершается переход в знак визуальный (с. 218). То же самое, можно добавить, совершается со знаком музыкальным, как показано в работах известного киевского исследователя восточнославянского музыкального барокко Н. А. Герасимовой-Персидской⁶. К теме использования аналогичных приёмов в разных видах культуры относятся также автоцитирование и центоны, типичные особенно для литературы и музыки XVII–XVIII вв. Л. И. Сазонова делает выводы об этих феноменах, имеющие принципиальное значение для понимания барочной культуры. В ней авторское начало, в отличие от принципиально анонимной средневековой культуры, где существовал «общий» для всех текст, очень сильно присутствовало, являясь наследием ренессансного утверждения творческой личности. Автоцитирование в эпоху Барокко автор объясняет следующим образом: «Поэт повторял строки, сознавая их, по-видимому, как такие формулы, которые не требуют изменений и не могут быть поэтически превзойдены никакой вариацией» (с. 184). Центон предполагает «использование чужого текста, которое поощрялось риторикой и ценилось именно потому, что подчеркивало преемственность автора и устанавливало его в русле традиции» (с. 193–194). Такие объяснения можно считать исчерпывающими.

Из наиболее интересного в общем плане, содержащегося в главах 3–5, отмечу лишь следующие моменты. Акцентация многослойности произведения барочной художественной культуры и, соответственно, поливариантность его прочтения (с. 249). Глубокая связь абсолютизма и эстетики барокко, в силу чего панегирическая поэзия стала «поэзией государственных идеалов» (с. 425) вплоть до конца XVIII в. (оды Г. Р. Державина).

Очень нужен и важен раздел «Панегиристы о Мазепе», поскольку у нас забыли о вкладе гетмана в культуру (см., например, материалы о Мазепе в журнале «Дилетант», 2013, № 5). В этом контексте интересно освещение вопроса о том, почему современниками «измена государю и переход Мазепы на сторону Карла воспринимались как вероотступничество», хотя он оставался православным (с. 508). Обозначены интенции барокко в таком вызывающем разноречивые суждения и оценки явлении, как масонство, в котором они присутствуют, как считает исследовательница, в интерпретации проблемы «внутреннего человека» (с. 556), но, скорее всего, барочная база масонства была шире, что, конечно, требует специального, основанного на изучении источников беспристрастного исследования.

Основной текст монографии завершается главой («Вместо заключения») под названием «В общеславянском контексте». В ней содержатся очень важные для славистов итоговые наблюдения над общими закономерностями развития культуры барокко во всём славянском регионе и специфичности русского, точнее, восточно-

⁶ Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Киев: Дух і літера, 2012. 408 с.

славянско-православного барокко. При таком типологическом анализе выделяются общие черты, присущие славянской барочности, что объясняет трансляцию барочной эстетики в Россию. Сопоставление с барочной литературой Чехии, Польши, Хорватии (что редко имеет место в нашем литературоведении) позволяет чётче понять национальный вариант русского барокко, где тема бренности жизни «утратила в значительной мере черты трагического восприятия мира» (с. 694), где при отсутствии жанра любовной лирики «любовь изображается традиционно-ортодоксально в виде «блудной страсти»» (с. 699), а общий оптимистический пафос служит идее созидания государства православно-имперского типа. Л. И. Сазонова убедительно показывает «единство русского литературного процесса между Средневековьем и Новым временем», опровергая «утвердившийся как аксиома тезис о разрыве между русской литературой XVIII в. и предшествующей традицией» (с. 703). Это оказывается возможным при ином взгляде на соотношение барокко и классицизма в русской литературе XVIII в.: они не только сосуществовали, как отмечали ещё Б. А. Успенский и В. М. Живов⁷, но, что гораздо важнее, «провести отчетливую грань между русским барокко и классицизмом невозможно» (с. 703–704). Этот вывод принципиальной культурологической важности можно и должно распространить на всю европейскую культуру XVII – первой половины XVIII вв. (в некоторых странах и в некоторых видах культуры даже до конца XVIII столетия).

Помещённые в приложения оригинальные непубликовавшиеся тексты русского барокко существенно дополняют наши знания одного из важнейших этапов русской словесности.

В наши цели не входит комментирование авторского анализа произведений Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина, Евфимия Чудовского и других авторов. Для нас гораздо важнее то, что у Л. И. Сазоновой конкретный стиховедческий анализ материала интегрально сочетается с эстетическо-теоретическим анализом. Они оба присутствуют не по отдельности (конкретика, а потом обобщения), а в единстве, в толще весьма объёмного авторского текста. Общие положения подтверждаются и иллюстрируются конкретикой, из которой, в свою очередь, вытекают обобщающие наблюдения и выводы. Л. И. Сазонова как опытный «барочник» следует методу Я. А. Коменского, давая синтез индуктивного и дедуктивного методов, создающий объективно обобщённый концепт темы при её детальной проработанности. Таким образом, барочный дискурс применён к исследованию самого барокко, т. е. феномен предстаёт адекватным своему описанию и интерпретации, что позволило избежать идеологического насилия осовременивания, тенденциозности и рассматривать проблематику барокко в аутентичном измерении. К сожалению, в этом плане книга Л. И. Сазоновой представляет собой редкое, но тем более отрадное явление. Здесь не хотелось бы вдаваться в критику отечественной научной литературы о культуре и искусстве XVII–XVIII вв., которая ещё весьма далека от адекватного понимания эпохи Барокко, каковой она пред-

⁷ *Uspenskij B. A., Živov V. M. Zur Spezifik des Barock in Russland // Slavische Barockliteratur. II. München, 1983.*

ставлена в зарубежной науке, в том числе чешской, польской, с недавнего времени также в украинской (возвращение концепции барокко Д. Чижевского) и белорусской. Метод, применённый Л. И. Сазоновой, — анализ культуры через её категории, в своё время давший в отечественной науке блестящие результаты в трудах П. М. Бицилли, Л. П. Карсавина и ряда других дореволюционно-эмигрантских учёных, — обозначил путь наиболее научно верной интерпретации барокко. Также необходимо подчеркнуть, что с такой полнотой, комплексностью, интегрированностью в эстетику и исторические реалии, в общеславянский контекст и в европейское культурно-историческое пространство русская литература раннего Нового времени ещё никогда не рассматривалась. Термин «литературная культура» расширяет рамки собственно словесности, вводя её в широкий контекст культурного развития за счёт смешанных форм, таких как публичная декламация, стихи для пения, рукописная иллюминированная книга, книга в церемониале репрезентации царской власти. К несомненным достоинствам работы Л. И. Сазоновой также относятся текстологическая тщательность, точность, выверенность деталей. В её текстах привлекает большая концентрация смыслов, отсутствие поверхностной описательности, пустословия, пересказа анализируемых текстов, чем зачастую грешит наше литературоведение. Чёткие и ёмкие формулировки Л. И. Сазоновой хочется постоянно цитировать (как уже заметил читатель), ибо лучше не скажешь.

Методика, апробированная в книге «Литературная культура России. Раннее Новое время», принесла ощутимые плоды при анализе новой и новейшей литературы в книге «Память культуры», с которой у неё есть тематические и текстуальные переклички. Увидеть одно в другом, детали одного через концепт другого — такова оптика новой книги Л. И. Сазоновой. Изучение таких категорий старой литературы, как риторичность, эмблематичность, библеистичность, символика сада, галантность поведения и др., позволило автору не только по-новому прочесть произведения XIX–XX вв., где имплицитно присутствуют «образы прошлого», но на конкретных текстах выявить их историко-культурные и смысловые коннотации, раскрывающие ту глубину погруженности в культуру, которая была присуща русским писателям и поэтам, но которая не всегда прослеживается у их современных исследователей, сфокусировавшихся только на узкой тематике избранного ими объекта.

Л. И. Сазонова раскрывает разные пути культурной трансляции, когда «устойчивые формы повторяются в новых трансформациях» (с. 9) «не только на уровне прямого влияния текста на текст, но также <...> на основе архетипического символа, мифологемы, мифа, топики, некоторых общих типологических принципов конструирования художественного мира, на библеизме и др.» (с. 13). Поэтому интересно, с точки зрения эволюции культуры, «живого прошлого», не прямое цитирование или заимствование, а опосредованное, через указанные уровни, влияние культуры прошлого, что создаёт основу глубинной, на уровне генотипа, культурной преемственности, иногда даже вопреки декларируемому авангардными практиками нигилизму, под которым по сути кроется лишь иной тип трансформации старых образов и ценностей. Л. И. Сазонова называет это «сверхличной памятью культуры при передаче смысловых комплексов без контактного влияния текста на текст»

(с. 13). Раскрытие таких смыслов составляет главный интерес, даже интригу, книги Л. И. Сазоновой, имеющей общей целью «выявить в сменяемости исторических эпох целостное всеединство культуры» (с. 16). Эти замечательные слова, восходящие к ренессансно-барочным идеям всеединства и позднейшей философской концепции В. С. Соловьёва, формулируют главную идею книги.

В главе 1 «“Слово о полку Игореве” в поэтической культуре XX века» рассмотрен очень широкий круг авторов и произведений, из которого явствует, что мимо «Слова» не прошёл ни один крупный поэт Серебряного века, независимо от принадлежности к тому или иному течению (А. Блок, А. Ахматова, Н. Клюев, В. Маяковский и др.). В главе выявлены скрытые отсылки и образные влияния великого древнерусского текста, но самое главное — пути «освоения “Слова” как “ключевого текста” национальной культуры, способного к открытому взаимодействию с художественным опытом разных эстетических направлений» (с. 65).

В главе 2 рассматривается символика сада, столь обильно представленная в барокко и всесторонне проанализированная в первой книге автора, особенно применительно к одному из центральных произведений русского барокко — «Вертограду многоцветному» Симеона Полоцкого. Сопоставление с поэзией Серебряного века, предпринятое во второй книге, позволяет говорить о контрапункте таких качеств этого топоса, как сакральность, моделирование мира, библейская образность, духовность, выражаемая через природу, трансформированную человеком (с. 125–126).

Глава 3 посвящена эмблематике, что также служит мостом между двумя книгами. Здесь даётся анализ эмблематичности в литературе, её связи с визуальным образом, что ведёт к «визуализации метафорического значения» (с. 129), демонстрируется чрезвычайно широкое использование эмблематики в русской литературе XVII–XVIII вв., раскрывается её влияние на некоторые реалии и смыслы в прозе А. С. Пушкина и других авторов.

В главе 4 «Библеизм “Сердце царево в руце Божией”» подчёркивается забытое советским литературоведением «значение библейского текста как источника литературных мотивов и девизов» (с. 187). На примере указанного библеизма прослеживается понимание соотношения двух властей — небесной и земной, начиная с Симеона Полоцкого и вплоть до историософии Л. Н. Толстого в романе «Война и мир».

Глава 5 посвящена «усвоению французской прециозности эпохи барокко» (с. 197). Отметим, что Л. И. Сазонова здесь впервые использует этот термин — эпоха Барокко (надо бы её писать с заглавной буквы, как Возрождение и Просвещение, чем барокко хуже?). Главным фактором влияния здесь служит французский язык, что демонстрируется на целом пласте русской литературы XVIII в. [Отмечу одну мелкую ошибку: в Петербурге была Академия художеств, а не «искусств» (с. 235)]. Л. И. Сазонова приходит к выводу о позитивном влиянии французской куртуазности на русскую культуру, где «формируется лексическое ядро, связанное с любовным служением даме», воспеванием женской красоты и складыванием галантного отношения к даме (с. 237), что было чуждо русской культуре предше-

ствующих веков. Эта глава укрепляет нас в той мысли, что давно пора переоценить вклад западноевропейской культуры на становление новой русской культуры, отрешившись от негативного концепта «засилия иностранщины», «подавления русской науки немцами» («казус Ломоносова»), господства иноземных форм музыки и мелоса (русскую песню ввёл в профессиональную музыку чех И. Прач задолго до М. И. Глинки) и т.п. Эта точка зрения, получившая статус официальной как часть сталинской послевоенной идеологии и испытывающая новый подъём в определённой части российского социума из-за идеологических сдвигов, обусловленных перестройкой и её последствиями, настоятельно нуждается во всесторонней научной ревизии.

Кто только не писал о «птице-тройке» Н. В. Гоголя! Л. И. Сазонова вскрывает в главе 6 сакральные основания этой национальной мифологемы, показывая значение образа колесницы как выражения идей государственности в сакральных контекстах русского барокко. Как считает Л. И. Сазонова, когда Н. В. Гоголь писал свою «птицу-тройку, он скорее всего знал проповеди Стефана Яворского» (с. 268), где развёрнут образ небесной колесницы, восходящий, в свою очередь, к видению пророка Иезекииля, что придаёт визионерское измерение финалу гоголевской поэмы (с. 275). Автор также подчёркивает полигенетичность этого образа, где сплавлены элементы библейского пророчества, государственно-имперский пафос, русское народное, фольклорное начало (ямщицкие песни), что делает «заключительный апофеоз столь впечатляющим, а созданный Гоголем образ — национальной мифологемой» (с. 278). Л. И. Сазонова показывает, как птица-тройка со сменой эпох оборачивается «нашим паровозом», который «летит вперед» (с. 289), а ныне — полётом в Интернет (А. Вознесенский) (с. 291). Этот образ полёта, движения вперёд очень значим для русской культуры, так как Россия «через него выражала мечты о счастливом будущем» (с. 292).

Гоголевская тема продолжается в главе 7, где анализируется его повесть «Портрет» и выявляется источник рассказа об иконописце — средневековая новелла, пришедшая в XVII в. в Россию (сборник «Великое зеркало») из Польши, куда в свою очередь попала как часть латинской культуры, отразившейся в средневековом миракле «О художнике, которого образ блаженной Девы Марии спас» (с. 298). Этим раскрывается глубинный христианский смысл повести Н. В. Гоголя — «спасение от искушений дьявола и духовное преображение мастера через обращение к образу Богородицы» (с. 301). Отсюда — прямой выход к эстетике Н. В. Гоголя, её главным положениям. Л. И. Сазонова правомерно утверждает, что «вопрос об эстетических идеях напрямую связан у Гоголя с христианской моралью и эстетическими категориями. Подлинное искусство должно быть боговдохновенным, оно гармонично создается любовью, жизнью души и неутомимым трудом» (с. 311). Так благодаря частностям выявляются общие эстетические убеждения великого писателя.

Особо надо отметить главу 8, посвящённую демонологии в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (глава написана совместно с М. А. Робинсоном). Текстов о М. А. Булгакове и его романе сейчас даже переизбыток. Демонологический и демонический аспекты романа (они не тождественны!), став-

шего культовым, привлекают особое внимание как исследователей, так особенно реинтерпретаторов из сферы искусства (театр, кино, изобразительное искусство). Есть попытки представить роман как антихристианский текст (например, публичные лекции по ТВ-Культура А. Н. Ужанкова), что выглядит крайне неубедительно и тенденциозно. Что же даёт авторам анализируемой главы использование средневеково-барочной оптики, т. е. знание текстов и образов прошлого, с которыми М. А. Булгаков был хорошо знаком (мы это знаем из аутентичных свидетельств), в отличие от современных булгаковедов или фанатов писателя, акцентирующих «сатанизм» романа? Ответ находится в конце главы. В романе воспроизведён сюжет мифа о дьяволе, М. А. Булгаков «свободно и оригинально использовал христианский миф, встроив его в контекст романа». Поэтому «Воланд — не абсолютный дьявол, а Маргарита не вполне “ведьма”, шабаш — не шабаш, а черная месса есть одновременно пышный бал» (с. 374). Средневековые образы существенно трансформированы и переосмыслены. М. А. Булгаков преобразует семантику мифа, только потому и становится возможным помилование грешницы, детоубийцы Фриды на «шабаше», где, если он настоящий, наоборот, убивают, варят, поедают младенцев, о чем хорошо известно из книги XV в. «Молот ведьм». Авторы главы также верно отмечают, что «совершенное знание Булгаковым символического языка средневековой демонологии сочеталось у него с таким же совершенным знанием языка церковной культуры» (с. 374). Нет смысла здесь пересказывать всю авторскую аналитику, её лучше прочитать самим, параллельно сверяясь с текстом М. А. Булгакова, чтобы избежать в дальнейшем искажённых интерпретаций романа.

При анализе романа важно установление культурного контекста русского модерна начала XX в. с его увлечением демонологией, демонизмом, образом дьявола, сатаны. К информации о конкурсе на тему «Дьявол», объявленному журналом «Золотое руно» (с. 328), надо было бы добавить изобразительную часть конкурса, где победила работа М. В. Добужинского, изображавшая дьявола как огромного паука с большими глазами на фоне индустриального города. Авторы главы не «обуживают» смысл романа М. А. Булгакова, а, наоборот, говорят о его разноплановости, о бесконечности его смысла, в котором «разные стороны христианского мифа», средневековой образности «преобразованы богатством фантазии писателя» (с. 375), поэтому, добавим от себя, выходят за рамки узко конфессионального понимания.

Риторика как способ описания мира, барокко в авангарде — темы, изрядно изученные разными сферами гуманитарного знания, но всё же таящие ещё много аспектов, раскрытию которых на примере русского поэтического авангарда начала XX в. посвящена глава 9. Автор выявляет общие для барокко и авангарда явления: общий принцип конструирования художественного мира, формальные эксперименты со стихом и языком, сближение художественного и научного дискурса, герметизм поэтического языка, тяготение к игре, визуализация слова (с. 383). Развёртывание и обоснование этих положений может составить солидный труд культурологического плана, в котором так нуждается отечественная гуманитарная наука.

Л. И. Сазонова выделяет такой топос, как уподобление мира книге в барокко (Я. А. Коменский, Симеон Полоцкий, Г. С. Сковорода) и авангарде (В. Хлебников), принцип «каталогизации» вещей и явлений, исследует словотворчество, «курьёзы», геометрические фигуры стиха барокко и авангарда, их риторические модели и т.д. В итоге сопоставления делается вывод, сформулированный столь совершенно, что вновь возникает соблазн обширного цитирования. Отметим лишь главное в итоговом рассуждении. Риторика как стиль мышления объединяет столь разные пласты, как барокко и авангард, оба опирающиеся на риторические модели культурной традиции описания мироздания, ёмкость поэтики обоих стилей включает как инновационность творчества, так и обращенность, глубинную, генетическую, к «незримому богатству культурных традиций» (с. 414–415).

В главе 10 «Три сюжета» содержатся этюды на разные темы. Первый — о мотиве пути как символической метафоре, пути в Святую землю, пути душевном, самоуглубленном, пути по жизни с её бедами, т. е. об амбивалентности жанра хождений, где «внешний» путь, дорога сливаются с «внутренним» движением, как в «Житии» протопопа Аввакума (с. 423). Во втором конкретно показано, как в гимне В. А. Жуковского «Молитва русского народа» проявилась семантика придворно-церемониальной поэзии русского барокко. В третьем прослежены пути проникновения иконографического сюжета «Семь Скорбей Богородицы» из иконописи XVII в. в поэзию Серебряного века.

В Заключении выделен общий смысл проведенных конкретных анализов. Он выражается в рассмотрении «семантических форм, в которых совершается сохранение и передача памяти культуры» (с. 445), в «тождестве повторяющихся семантических и стилистических фигур» (с. 446), что обеспечивает стабильность трансляции культурной традиции.

В целом, новая книга Л. И. Сазоновой освещает скрытые от глаз простого читателя или исследователя, ограничившего себя узкими рамками, контексты культуры, выявляющие традицию там, где она далеко не всегда видна на первый взгляд. Это рождает чувство культурного оптимизма: под одеждой ультрасовременности может оказаться традиция, новаторски реинтерпретируемая; пресечение культурной трансляции или превращение её в пунктирную линию в масштабах «большого исторического времени» может обернуться открытием забытых пластов культуры, поэтому, как это ни парадоксально, «авангард» содержит в себе более глубинные традиции, чем внешняя ретроспекция, «историзм», эпигонство и подражательство. На такие актуальные мысли наводит замечательная во всех отношениях книга Л. И. Сазоновой.