

А. А. СМЕРНОВ

**ЛИТЕРАТУРНАЯ  
ТЕОРИЯ  
РУССКОГО  
КЛАССИЦИЗМА**

Москва

## Оглавление

Предисловие	
Введение	2–6
Глава 1. Предпосылки теории классицизма в России	6–11
Глава 2. Классицизм об общественном значении поэзии	11–22
Глава 3. Классицизм о специфике поэтического творчества	22–57
Глава 4. Классицизм о познавательном значении искусства поэзии	57–77
Глава 5 Категория жанра в теоретической системе классицизма	77–127
Глава 6 Проблемы поэтического стиля в теории русского классицизма	127–142
Глава 7. Судьба литературной теории классицизма на рубеже XVIII–XIX вв.	142–169
Заключение	170–200
Список цитируемой литературы	201–207
Библиография	208–226

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Назначение данной книги — служить специальным пособием для студентов филологических факультетов университетов в их работе над общими и специальными курсами по истории русской литературы XVIII века. Она может быть также использована студентами старших курсов при изучении литературных направлений в специальных семинарах. Этими задачами определяется общее построение и метод изложения материала.

Вопрос о литературной теории русского классицизма включен в ныне действующую программу по истории русской литературы для филологических факультетов университетов.

В существующих учебных пособиях, предназначенных для студентов младших курсов, теория русского классицизма изложена предельно кратко, отражая состояние того этапа ее научного исследования, которое было характерно 40–50-х годов. За прошедшее время появилась обширная литература, позволившая по-новому осмыслить тему и приступить к ее дальнейшей разработке. Этим обстоятельством, а также недостаточной изученностью методики сравнительно-исторического анализа национальных литературных теорий объясняется создание настоящего пособия

Книга выросла из многолетних научных разысканий и методических разработок автора, а также его педагогической деятельности на кафедре истории русской литературы МГУ им. М.В. Ломоносова, где получили первую апробацию как отдельные разделы пособия, так и его общая концепция.

В построении работы автор следует внутренней логике тех идей и представлений, которые возникали в теоретическом самосознании русских писателей XVIII века. Вначале прослеживаются истоки теории классицизма в поэтике Ф. Прокоповича. Центральное место занимает анализ взглядов Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова на роль поэзии в общественной и государственной жизни. Две главы пособия посвящены рассмотрению проблем специфики поэтической деятельности (проблема “подражания природе”, теория вымысла, учение о правдоподобию) и познавательного значения творчества (роль “разума” и “чувств” в познании, соотношение природного дарования, таланта и “правил”, традиций) в теоретических манифестах и декларациях русских классицистов. В специальных главах выявляется своеобразие категорий жанра (критерии “ценности”, основания для их разграничения) и стиля (соотношение языковой нормы и речевого употребления, критерии совершенства). Заключительная глава представляет собой обзор общих тенденций развития теории классицизма на рубеже XVIII–XIX вв.

## ВВЕДЕНИЕ

### 1

Предметом настоящей работы является литературная теория русского классицизма, ведущего направления в литературе XVIII в. Теоретическое самосознание писателей того времени, осмысление ими собственных творческих принципов органически включали как общефилософское обоснование специфики литературы, так и узкие стилистические проблемы. Идеи и положения риторики, критики, стилистики, поэтики, истории словесного искусства сосуществовали в тесном единстве. В попытках выявить специфику литературно-художественного творчества писатели и критики эпохи классицизма последовательно не разграничивали литературную теорию и эстетику. Различие эстетического и логического оставалось в XVIII в. количественным — по степени отчетливости познания.

Выделение литературно-теоретических принципов творчества и соответствующего им типа художественного мышления в качестве предмета специального исследования правомерно. В течение многих лет и теория и история литературного творчества существовали в рамках программ литературных направлений, что особенно наглядно проявилось в русском литературном процессе XVIII в. Поэзия как искусство ориентируется на особые художественные принципы, которые по мере их осознания получают свою формулировку в авторских манифестах и теоретических декларациях, разного рода рекомендациях, регламентирующих творчество поэтов.

Процесс образования литературных направлений непосредственно связан с теоретическим оформлением их эстетической программы. В системе классицизма литературная теория приобретала нормативный характер: теоретическое обоснование творчества составляло необходимую предпосылку поэтической практики. Литературное произведение считалось видом “научного” творчества, которое претендовало на всеобщую значимость и не могло ограничиться выражением индивидуальных исканий.

Рассмотрение литературной теории русского классицизма как особой системы взглядов на природу, сущность и задачи поэзии требует выяснения не только содержания отдельных проблем, но и их генезиса. В этом отношении многие стороны литературной теории русского классицизма могут быть правильно поняты на фоне сходных явлений европейского литературного процесса. Поскольку литературные направления существуют как факторы международного развития, то необходимо учитывать взаимодействие различных национальных поэтических теорий.

В работе будут проанализированы такие важнейшие памятники литературно-эстетической мысли русского классицизма, как “Риторика” Ломоносова, его

“Предисловие о пользе книг церковных в российском языке”, “Слово благодарственное на освящение Академии художеств”, “О нынешнем состоянии словесных наук в России”. Из работ Тредиаковского для нашей темы наибольшее значение имеют его предисловия к “Аргениде” Баркли и к “Тилемахиде”, а также статьи “Мнение о начале поэзии и стихов вообще”, “Письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии”, “Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении...”, “О древнем, среднем и новом стихотворении российском”, “Рассуждение о комедии вообще”, “Рассуждение об оде вообще”, “Речь о чистоте российского языка”. Теоретическая мысль Сумарокова получила наиболее отчетливое выражение в статьях “О неестественности”, “К “несмысленным рифмотворцам”, “К типографским наборщикам”, “Письмо о чтении романов”, “О стихотворстве камчадалов”, “Критика на оду”, “Ответ на критику”, “О истреблении чужих слов из русского языка”, “Мнение во сновидении о французских трагедиях”, “Слово на открытие Академии художеств” и особенно в его эпистолах о стихотворстве и о русском языке. Существенный материал для понимания литературной теории русского классицизма содержит анонимно напечатанная в журнале “Ежемесячные сочинения” статья “О качествах стихотворца рассуждение”<sup>1</sup>.

Между формой, какую принимает поэтическая теория в изложении автора, и ее действительным содержанием в системе нередко нет совпадения, поэтому в задачу работы входит не столько описание взглядов отдельных представителей русского классицизма, сколько реконструкция системы идей в целом.

## 2

В дореволюционном литературоведении вопрос о специальном исследовании литературной теории русского классицизма как системы не ставился. Отрицательное отношение к национальному своеобразию русского классицизма проявилось в критических спорах эпохи романтизма и отразилось на концепции авторов университетских курсов XIX — начала XX в. (А. Н. Пыпин, Е. В. Петухов, А. С. Архангельский, А. М. Лобода) и учебников для гимназий (П. В. Смирновский, В. Ф. Саводник), которые настойчиво проводили идею о неоригинальном характере русского “псевдоклассицизма”, “ложноклассицизма”.

Пересмотр тезиса о подражательности русского классицизма начался в работах советских литературоведов 20-х годов. В специальном курсе по истории русского классицизма П. Н. Сакулин заявил: “Мы вправе говорить о русском классицизме, оставаясь

---

<sup>1</sup> По поводу принадлежности этого сочинения Ломоносову существуют различные мнения. Л. Б. Модзалевский в докторской диссертации называет Г. Н. Теплова в качестве предполагаемого автора [84].

на почве только теоретических положений [96, 299]<sup>2</sup> Основополагающее значение для всей советской науки о литературе XVIII в. имели труды Г. А. Гуковского, в которых он глубоко исследовал национальные особенности русского классицизма. Проблема специфических особенностей литературных теорий Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова была поставлена в работах Г. А. Гуковского и П. Н. Беркова 30-х годов.

В трудах Д. Д. Благого, Г. Н. Поспелова, А. Н. Соколова 40–50-х годов было углублено и расширено изучение национального своеобразия русского классицизма. В тесной связи с разработкой истории русской критики Л. И. Кулакова проанализировала основные этапы развития эстетических учений в России XVIII в. В 60-е годы были посмертно опубликованы статьи Г. А. Гуковского 40-х годов, в которых он последовательно характеризует русский классицизм как своеобразный тип эстетического мышления и обосновывает необходимость систематического исследования литературно-критических и литературно-эстетических взглядов Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова.

Рассматривая спорные и неизученные проблемы литературного процесса XVIII в. в отечественной и зарубежной науке, П. Н. Берков пришел к выводу о нецелесообразности изучения литературы “по направлениям” и предложил снять даже сам термин “классицизм”. Г. П. Макогоненко, не отрицая прогрессивного характера классицизма в России, полагает, что основное содержание историко-литературного процесса XVIII в. в России составляет развитие просветительского реализма. А. А. Морозов, считая барокко ведущим направлением в литературе, относит к нему многих писателей XVIII в.<sup>3</sup>

Большинство исследователей стоит за углубленное изучение русского классицизма. По мнению К. В. Пигарева, в характеристике национального своеобразия русского классицизма многое остается лишь приблизительно намеченным. В очерке историографии русской литературы XVIII в. П. Н. Берков говорит о необходимости “уделить больше внимания анализу теоретических, эстетических взглядов русских писателей XVIII в.” [66, 230]. На неразработанность проблемы связей теории русского классицизма с начальным этапом возникновения русской науки о литературе указывают авторы обобщающего труда по истории отечественного литературоведения “Возникновение русской науки о литературе” (71).

В обстоятельном и глубоком исследовании Г. В. Москвичевой, посвященном жанровой системе русского классицизма, отмечается, что “проблема русского классицизма,

---

<sup>2</sup> Здесь и далее первая цифра в скобках указывает порядковый номер, под которым в списке литературы помещен источник, а вторая — страницу цитируемой работы; римской цифрой обозначен том.

<sup>3</sup> Обобщающую сводку мнений по этому вопросу см. в кн.: Чернов И. А. Из лекций по теоретическому литературоведению. Вып. 1, — Барокко, Тарту, 1976.

несмотря на значительные достижения современной науки, и в настоящее время не представляется решенной” [90, II, 4]. На недостаточную разработанность эстетических и литературных понятий, связанных с изучением классицизма, указывает автор новейшего учебного пособия по русской литературе XVIII в. Ю.И. Минералов и [100].

### 3

Литературно-теоретические взгляды представителей русского классицизма изучены еще недостаточно, среди современных ученых нет единства мнений в вопросе о том, что обусловило устойчивость и целостность литературной доктрины русского классицизма, неполно определено содержание теоретической проблематики данного литературного направления, во многом неточно выяснены цели и задачи, которые ставили наши теоретики, и, наконец, остается неясной степень оригинальности и степень традиционности их литературных воззрений.

Перед нами стоит задача объяснить связь и взаимоотношение основных понятий и категорий, которыми оперировали классицисты, и ответить на вопрос, каковы основные особенности того типа мышления, который проявился в ведущих принципах их литературной программы. Мы стремимся показать то, что сближало русских классицистов и составляло единую платформу данного литературного направления, раскрывая литературную теорию русского классицизма как последовательную и законченную систему. Думается, что разработка теории русского классицизма на уровне системы — необходимая методологическая основа современного этапа его изучения.

Изучение любой системы предлагает выделение ее основных компонентов, установление устойчивых взаимных связей и соотношений между ними, определение системообразующих, ведущих принципов. Для нас важна ориентация на внутреннюю логику и устойчивые закономерности литературно-теоретической мысли русских классицистов. Отвлечение от специфики частных проблем не означает выхода за пределы конкретных текстов, излагающих литературную теорию. Главная задача — определить новое специфическое классицистическое содержание литературной теории Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова.

В понятиях и терминах литературной теории классицизма зафиксирован исторически конкретный тип восприятия произведений поэтического искусства. И чтобы правильно обнять его специфику, необходимо восстановить соответствующие особенности процесса теоретического осмысления фактов литературного творчества.

Следует сразу же указать и на следующее: теоретическая поэтика XVIII в., конечно, не могла объяснить полностью все то, что существовало в самой литературной практике писателей XVIII в., анализ которой остается за пределами данной работы.

ГЛАВА 1  
ПРЕДПОСЫЛКИ ТЕОРИИ КЛАССИЦИЗМА  
(Поэтика Ф. Прокоповича)

1

Классицизм как литературное направление становится решающим фактором развития русской литературы в 40-е годы XVIII в. и существует как исторически развивающееся целое до 70-х годов, когда явственно обозначились признаки предромантизма. К концу 10-х — началу 20-х годов XIX в. классицизм завершает свое существование.

Предпосылки классицизма на русской почве возникают в конце XVII — начале XVIII в. Именно на рубеже XVII–XVIII вв. в “школьной” поэтике были намечены некоторые основные проблемы будущей литературной теории русского классицизма. Итогом литературных воззрений представителей “школьной” поэтики явился трактат Ф. Прокоповича “О поэтическом искусстве”, написанный в 1705 г., а опубликованный на латинском языке в 1786 г. [36]. Историко-литературное значение этого труда в том, что в нем содержится ряд положений, предворяющих литературную теорию русского классицизма. Установка на систематизацию предшествующих работ сочетается у Ф. Прокоповича с настойчивым стремлением “внести свой вклад в науку”, “прибавить нечто к столь многочисленным трудам богатых дарований”<sup>4</sup>.

Основной предмет поэзии Ф. Прокопович видит в “изображении людских действий посредством стихотворной речи”, он выделяет поэзию из сферы общей риторики и возражает Цицерону по поводу различий в задачах поэта и оратора. Далее он отмечает, что “чувство человеческое в образе любви было первым творцом поэзии”; возникнув “в колыбели самой природы”, поэзия имеет в своей основе чувственное неистовство. Этот отчетливо ренессансный взгляд приводит его к доказательству моральной пользы поэзии и правомочности ее существования как особого вида творчества. Гуманистическая направленность заметна и в выборе авторитетов. Если неолатинские авторы (Я. Понтан, А. Донат, Я. Масен, Г. Фосс, на которых нередко ссылается Ф. Прокопович) обосновывали свои выводы ссылками на христианскую ученость, то Прокопович непосредственно обращается к античным авторам, которые хорошо знакомы ему со времени пребывания в Риме, когда он имел возможность читать тексты античных авторов, не испорченные правкой иезуитов.

Наиболее подробно он разбирает вопрос об общественной значимости поэзии: “Сам предмет, которым обычно занимается поэзия, придает ей огромную важность и ценность”,

так как она воспеваает великих людей и передает память о них потомству. Искореня пороки и способствуя развитию общественных добродетелей, поэзия вдохновляет людей на военные и гражданские подвиги, сама философия “либо рождена, либо вскормлена поэзией”. Познавательные и воспитательные функции поэзия успешно выполняет, по мнению Прокоповича, лишь благодаря взаимосвязи пользы и удовольствия: “Стихотворение, которое услаждает, но не приносит пользы, является пустым и подобно ребячьей погремушке. То же, которое стремится быть полезным без услаждения, едва ли будет полезным”. Он сурово порицает Катулла и Овидия за отход от “морали” и поясняет: “Если хочешь понять, что такое истинное услаждение, назови это услаждение здоровым, а не заражающим”. Единство пользы и развлечения он считает непременным условием для общественного воздействия поэзии.

## 2

В центре теоретического трактата Ф. Прокоповича стоят проблемы подражания и вымысла. Подражание природе он отделяет от подражания литературным образцам. В последнем он традиционно видит один из путей совершенствования мастерства, подчеркивая роль традиции, предшествующего опыта, усвоение которого носит в поэзии активный характер: “Мышление, освоив стиль писателя, как бы превращается в его мышление и иной раз с большей легкостью создает подобные ему произведения”; “подражание заключается в каком-то совпадении нашего мышления с мышлением какого-либо образцового автора, так что хотя бы мы и ничего не брали у него и не переносили в наше сочинение, однако оно казалось бы словно его произведением, а не нашим: до такой степени может быть похожим стиль!”. Ф. Прокопович развивает идеи Ронсара и Дю Белле о творческом заимствовании у древних авторов: “Можно сочинить что-нибудь по образцу Вергилия, или же разработать тем же способом, или даже кое-что позаимствовать у него. Если же заимствование будет обнаружено, то пусть оно окажется красивее и лучше у подражателя, чем у самого автора”.

В проблеме подражания природе Ф. Прокопович по существу очень близко подходит к классицистическому пониманию специфики поэзии, ее видового своеобразия. Истоки теории подражания на русской почве могут быть прослежены в поэтике рубежа XVII—XVIII вв.<sup>5</sup> Авторы этой поэтики не отличались единством взглядов на проблемы подражания и вымысла: поэзия осмыслялась то как наука, выражающая в стихотворной форме подражание действиям людей, то как искусство изображать вымышленные деяния

---

<sup>4</sup> Все цитаты в тексте даны только по указанному изданию 1961 г.

<sup>5</sup> До этого периода подобные вопросы не возникали в русской литературе. См.: Берков П. Н. Очерк развития русской литературоведческой терминологии до начала XIX в. //Изв. АН СССР, сер. яз. и лит-ры, 1964, т. 23,

людей в стихах, а вымысел сближался с подражанием истине отдельного факта. “Школьная” поэтика вольно и приблизительно передавала Аристотеля в истолковании неолатинских теоретиков XVI—XVII вв. Я. Понтана, Я. Масона, А. Доната, Г. Фосса и др. Вымысел отождествлялся с подражанием, иногда с выдумкой. Подражание образцам и подражание природе различаются нечетко и формально. Понимание вымысла как выдумки привело к усиленному культивированию “курьезного” стиха, которому отводилось значительное место в прикладной части поэтики, в этом можно увидеть воздействие польско-немецких традиций барокко. Вымысел осознается как средство создать увлекательную фабулу; не раскрывая истинность действительного, он теряет свой познавательный смысл и сближается с понятием “чудесного”.

Ф. Прокопович обнаруживает целостное понимание проблем вымысла и подражания: идею творческого подражания он разрабатывает, сопоставляя историю и поэзию, поэзию и философию, поэзию и риторику. Он считает стихотворную форму несущественным признаком поэтического и приводит замечание Аристотеля о том, что если бы Эмпедокл и Геродот написали свои произведения стихами, то их нельзя было бы назвать поэтами. Творческое начало поэзии Ф. Прокопович видит в “подражании человеческим действиям путем вымысла”, настаивая на мысли, что поэта правильнее называть “творцом”, “сочинителем” или “подражателем”, поскольку он “вымышляет у действующих лиц разнообразные переживания души”. Поэтому, “сколько бы ни сочинять стихов, все они останутся не чем иным, как только стихами, и именовать их поэзией будет несправедливо”. Лишенная “вольности измышлять правдоподобное”, история, “даже написанная стихами”, останется историей, а не поэзией.

Подражание — это специфическая сторона поэтического творчества, основным средством которого является вымысел, способствующий созданию художественного образа как единства общего и единичного. Уже в первой книге “О поэтическом искусстве” Ф. Прокопович сближает понятие вымысла и подражания: “Выдумывать, или изображать — означает подражать той вещи, снимок или подобие которой изображается”. Историческое сочинение отличается от поэтического тем, что поэзия “воспевает вымышленное”, воспроизводя вещи “посредством изображения”. Главное различие историка и поэта в том, что “историк рассказывает о действительном событии, как оно произошло; у поэта же или все повествование вымышлено, или если он даже описывает истинное, то рассказывает о нем не так, как оно происходило и действительности, но так, как оно могло или должно было произойти”. Именно вымысел осуществляет функцию обобщения в поэтическом произведении и определяет творческий характер деятельности

поэта. Но сфера вымысла не безгранична: ее объектом могут быть только природные явления, исключаящие фантастику. Авторский вымысел ограничен и в пределах произведения — поэт должен соблюдать требования правдоподобия, достигать убедительности: поэт “измышляет правдоподобное” даже тогда, когда имеются случаи, “не происходившие в действительности”, и к ним не следует прибавлять “ничего необычайного или выходящего за пределы вероятности”.

По мнению Прокоповича, “под поэтическим вымыслом, или подражанием, следует понимать не только сплетение фабул, но и все приемы описания, которыми человеческие действия, хотя бы и подлинные, изображаются, однако, правдоподобно”. Достигнуть же “правдоподобия, которое делает повествование достойным доверия”, можно при условии, что “мы в основном будем, избегать трех недостатков: несоответствия, невозможности и противоречия”. Противоестественное, неразумное и нехарактерное исключалось из сферы искусства. Поэтический вымысел может быть двух видов: вымысел самого события и вымысел способа, которым это событие совершено. И в том и другом случае задачи поэта отличаются от задач историка: к первому виду вымысла относится изображение таких событий, которые никогда не происходили в действительности и поэтому не стали фактами исторической реальности, во втором виде — истинное событие с помощью “вымышления” того, как оно происходило, значительно изменяется и предстает только как возможное.

Вымысел первого вида подразделяется на кажущийся правдоподобным и на кажущийся невероятным, неправдоподобным. Ф. Прокопович предлагает использовать только первый вид вымысла.

Хотя Ф. Прокопович в целом следует поздневозрожденческой теории поэзии, важно отметить в его теории новое, предвещающее признаки классицизма, — стремление сблизить вымысел и подражание и на этой основе выявить специфику поэзии как искусства. Если сопоставление поэзии и истории должно вскрыть специфику искусства в отношении к единичному, то сравнение поэта и философа — в отношении к общему: “Поэзия расходится и с философией, потому что философ разбирает общее вообще и не ограничивает его какими-либо особенностями”, поэт же представляет общее в виде “особых действий”. Ф. Прокопович заключает: “Поэзия и отличается от философии и истории и каким-то образом касается их словно обеими руками”. Здесь же у него намечается, по сути дела, классицистическое понимание способа типизации человеческих характеров: одни человеческие поступки “кажутся произвольными”, “другие рассматриваются как неизбежные вследствие природных свойств”. Ссылаясь на Аристотеля, он призывает “в определенных отдельных лицах отмечать общие добродетели и пороки”. Так, например, при изображении властителя необходимо воспроизвести лишь те

стороны его характера, которые присущи ему не как частному лицу, а как властителю. Каждый персонаж должен предстать перед читателем в специфической сфере деятельности, частные же свойства и привычки того, или иного лица исключаются при создании образа: “Если поэт хочет воспеть храброго полководца, то не исследует пытливо, как он вел войну, но обдумывает, каким способом должен вести войну любой храбрый полководец, и этот способ приписывает своему герою”. Верность “натуре” не должна противоречить социальному положению изображаемого лица: тот или иной персонаж характеризуется “со стороны общественных обязанностей”. В обобщающей стороне художественного образа заключается превосходство поэзии над историей.

Требование правдоподобия в отношении к характеру получило название “декорума”.<sup>6</sup> Этот термин обозначает, что при изображении любого характера автор должен выбирать лишь пристойное и соответствующее социальному положению данного лица: поэту следует “тщательно рассматривать, что соответствует такому-то лицу, времени, месту и что подходит тому или иному человеку, т. е. выражение его лица, походка, внешность, убор, разные телодвижения и жесты”. Ф. Прокоповича возмущает любое нарушение этого правила. Он резко обрушивается на сочинение некоего Канона “О копиях боснийских”, где дочь короля умоляет отца подарить ей соляные копи. Причудливые характеры и ситуации в произведениях барокко вызвали у него отрицательное отношение.

Ф. Прокопович придерживался традиции Аристотеля в вопросе о взаимоотношении искусства и действительности (в плане художественного познания), но в трактовке самой действительности как философской категории он существенно с ним расходился. Если для Аристотеля достаточным основанием признания факта реальности была его логическая непротиворечивость, то для Ф. Прокоповича реальность действительности должна быть независима от воли поэта.

Обращение к античной поэтике и к гуманистическим теориям Возрождения, стремление выйти за пределы творческой практики барокко, попытки дать целостный и последовательный ответ на вопрос о специфике поэзии — все это характеризует Ф. Прокоповича как своеобразного теоретика в истории русской поэтической мысли.

---

<sup>6</sup> Понятие декорума Ф. Прокопович заимствует у Дж. Види, требовавшего соблюдать при изображении характера определенные пропорции, указывая возраст, пол, социальный ранг и национальность героя, того же требовали от ратора Цицерон и Квинтилиан.

## ГЛАВА 2

### КЛАССИЦИЗМ ОБ ОБЩЕСТВЕННОМ ЗНАЧЕНИИ ПОЭЗИИ

#### 1

В XVIII в. необычайно расширяются возможности русских литературных деятелей, происходит формирование их самосознания, русская литература становится важнейшим средством быстрого и действенного распространения идей просвещения и гуманизма. Утверждение новых идей в Петровскую эпоху, отражавших общенациональные интересы и потому имевших прогрессивное значение, находило свое прямое выражение в искусстве классицизма. Принципиально по-новому осознают писатели свою творческую индивидуальность и свои задачи.

Классицизм освободил мир индивидуума от многих традиций и условностей застывшей схоластики, открывая новые стороны природы человека, обнаруживая противоречие между церковным представлением об испорченности человека и гуманистической мыслью о естественном характере доброй и свободной воли человека. В эпоху классицизма не догма христианского учения, а правда разума, т. е. правда, познанная разумом человека, определяет принципы изображения человека.

Классицисты стремились найти гуманистическое обоснование целей и назначения поэзии в противовес патристическому и средневековому мнению о том, что поэзия представляет собой неистинное и выдуманное. В рамках так называемой теории “семи свободных искусств” средневековья поэзия осмыслялась лишь как версифицированная риторика. Главный аргумент гуманистов в пользу существования поэзии — ее необходимость для добродетели. Поэзия ставится на службу гражданским и национально-патриотическим целям. Благодаря способности развлекать она учит добродетели с большим эффектом, чем философия.

Возникновение понятия поэтической индивидуальности приходится в русской литературе именно на эпоху классицизма. Это результат новой социально-экономической и политической ситуации — люди средневековья с их трансцендентально ориентированным мировоззрением и экономической зависимостью от феодала не могли разрешить подобную проблему.

#### 2

Центральное место в поэтике русского классицизма занимал вопрос об общественном значении поэзии. Передовые русские поэты и критики XVIII в. настойчиво утверждали общественно полезную роль искусства, поэзия являлась для них средством проведения в жизнь высоких гражданских идеалов. Рационалистическое обоснование творчества непосредственно вело к требованию общественной пользы, поэзия осознавалась

особым родом нравоучительной философии. По самой своей сути она призвана оказывать моральное воздействие на человека, способствуя политическому и гражданскому воспитанию людей. Но русскому классицизму чужд назидательный дидактизм, отрицающий возможность выражения личных устремлений поэта.

Сумароков в статье “О критике” утверждает: “Критика приносит пользу и вред отвращает, потребна она ради пользы народа”. [26, X, 155]. Автор “О качествах стихотворца-рассуждения” с негодованием говорил о том стихотворце, который “проклятию предаст желание служить наукою народу” [67, 182]. Кантемир оценивал смысл поэтической деятельности с гражданских позиций: “Все, что я пишу — пишу по должности гражданина”, “почти всякая строка содержит какое-либо правило, полезное к учреждению жития” [8, I, 204; 385].

Тредиаковский и Сумароков сосредоточили свои усилия на обосновании моральной цели поэзии, Ломоносов устремлялся к широким горизонтам ее общественных задач. В оставшемся незаконченном обзоре “О нынешнем состоянии словесных наук в России” Ломоносов с первых строк говорит о пользе и могуществе поэтического слова: “Коль полезно человеческому обществу в словесных науках упражнение, о том свидетельствуют (зачеркнуто слово “европейские”. — А. С.) древние и нынешние народы. Умолчав о столь многих известных примерах, представим одну Францию, о которой по справедливости сомневаться можно, могуществом ли больше привлекла к своему почитанию другие государства или науками, особливо словесными, очистив и украсив свой язык трудолюбием искусных писателей” (13, VII, 581). С позиции строгого морализма осуждается Анакреон в статье “О качествах стихотворца рассуждение”, который “только лирою своею поругание сделал музам о подлых и чрезыестественных делах столь сладко говоря”. В этой статье твердо и непреклонно утверждается гражданское назначение поэта: “Ежели из правил политических знаешь уже должность гражданина, должность друга и должность в доме хозяина и все статьи, которых практика в философии поучает, то стихами богатство мыслей не трудно уже украшать, был бы только дух в тебе стихотворческий”. [67, 183]. Все содержание поэзии осмысливается с точки зрения ее общественного воздействия, так как поэт должен “служить наукою народу”, “издать в свет что-либо учительное”. Особенно замечательна концовка этой статьи, в которой с предельной ясностью автор формулирует словами Цицерона свое общественное и поэтическое кредо: “В безделицах я стихотворца не вижу, в обществе гражданина видеть его хочу, перстом измеряющего людские пороки” [67, 190].

Государственное служение поэта, патриотическая направленность, воспевание славы отечества — все это основные критерии для оценки поэтического создания. Именно

на них указывает Ломоносов в посвящении к “Риторике”: “Блаженство рода человеческого коль много от слова зависит всяк довольно усмотреть может. Собраться рассеянным народам в общежития, созидать грады, строить храмы и корабли, ополчаться против неприятеля и другие нужные, союзных сил требующие дела производить как бы возможно было, если бы они способа не имели сообщать свои мысли друг другу?” Успехи современной словесности значительны именно “в исправлении нравов человеческих, в описании славных дел героев и во многих политических поведениях”. Русская словесность, по мнению Ломоносова, принесет своему государству мировую славу: “Язык, которым Российская держава великой части света повелевает, по ее могуществу имеет природное изобилие, красоту и силу, чем ни единому европейскому языку не уступает. И для того нет сомнения, чтобы российское слово не могло приведено быть в такое совершенство, каковому в других удивляемся” [13, VII, 91—92].

Мысли о славе и величии Отечества Ломоносов продолжает развивать в “Предисловии о пользе книг церковных”, где он с восхищением говорит о тех, кто “к прославлению отечества природным языком усердствует, ведая, что с падением оногo без искусных в нем писателей немало затмится слава всего народа”. Многие народы не сохранили в своей памяти выдающиеся события национальной истории, и “все в глубоком неведении погрузились”, так как эти события не получили своего отражения в поэзии из-за отсутствия “искусных писателей”. Иная судьба народов Греции и Рима, знаменитые во всем мире писатели которых донесли до нас свою славную историю: “Сквозь звуки в отдаленных веках слышен громкий голос писателей, проповедующих дела своих героев”, так что “поздние потомки, великою древностию и расстоянием мест отдаленные, внимают им с таким же движением сердца, как бы их современные одноземцы” [13, VII, 591—592]. Великое будущее открывается и перед русской литературой: “Подобное счастье оказалось нашему отечеству от просвещения Петрова<...> в России словесные науки не дадут никогда прийти в упадок российскому слову”. Просвещение и развитие русской литературы неразрывны в достижении своей патриотической цели.

Сходная проблематика обнаруживается в суждениях Ломоносова об изобразительных искусствах и архитектуре. В “Слове благодарственном на освящение Академии художеств” он отмечает: скульптурные изображения, “оживляя металл и камень, представляют героев и героинь российских в благодарность заслуг их к отечеству, в пример и в поощрение потомкам к мужественной добродетели”; живописцы “пренесут в настоящее бремя минувшие российские деяния показать древнюю славу праотцев наших”, с тем чтобы “подать наставление в делах, простирающихся к общей пользе” [13, VIII, 808—809].

Таким образом, Ломоносов подходил к оценке общественного значения литературы

с широкими общенациональными критериями, которые открывали перед ней европейские горизонты. Русская литература должна стать такой же великой, как древние литературы, но ее польза не будет заключена в узконациональные рамки, ей предстоит затмить славу соседей и превзойти их достижения. Опорой его уверенности была деятельность просвещенного, монарха, благотворное влияние которого на культуру Ломоносовым не подвергалось сомнению.

### 3

Сумароков также выдвигал тезис об общественной пользе искусства, требовал непосредственного воспитательного воздействия поэзии и драматургии на общество, в результате чего благородный и добродетельный дворянин окажет гармонизирующее влияние на всю общественную жизнь. Любой жанр литературы только тогда получает у него право на существование, когда обладает определенными гражданско-нравственными целями и задачами.

Свою позицию Сумароков хочет обосновать философски. Полемизируя с взглядами Руссо в статье “О суеверии и лицемерии”, он называет добродетель главной наукой. Сумароков чужд республиканского пафоса моралистики Руссо, так как выступает за подчинение человеческих, страстей верховной силе в лице идеального дворянского государя, а не за полноту и свободу раскрытия человеческих чувств и страстей. Сумароков сближался с западноевропейской моралистикой в том, что воспитание является важнейшим средством общественного прогресса, но его понимание политического и идеологического содержания этого прогресса резко отличается: Сумароков отрицает добродетель сентиментализма и отстаивает идеалы стоицизма, гражданственности, отречения от личных страстей.

Особенно показательны в этом отношении его суждения о драме Бомарше “Евгения”, в которых на первый план выступает осуждение противоречивости и непоследовательности чувств и поведения главного героя. Это осуждение Сумароков ведет с позиций стоической морали: “Сей повеса и обманщик, достойный виселицы за поругание религии и дворянской дочери, которую он плутовски обманул, обманывает другую невесту, знатную девицу; входит из бездельства в бездельство, отказывает невесте и, вдруг переменяв свою систему опять, женится вторично на первой своей жене, но кто за такого гнусного человека поручится; что он завтра еще на ком-нибудь не женится, ежели правительство и духовенство его не истребят. Сей мерзкий повеса не слабости и заблуждению подвержен, но бессовестности и злодеянию” [26, IV, 68].

Такое отношение к герою Бомарше понятно в свете тех требований, которые Сумароков предъявлял театру. Ему нужна непосредственно выведенная на сцене польза,

активное воздействие на зрителя. Так, в письме к Екатерине II он следующим образом мотивирует необходимость создания постоянного театра в Москве: “Здесь театр надобнее, нежели в Петербурге, ибо и народа и глупостей здесь больше. Ста Молиеров требует Москва, а я при других делах по моим упражнениям один только” [28, IV, 31].

Г. А. Гуковский в статье “Русская литературно-критическая мысль в 1730–1750 годы” связывал тенденции сумароковского “морализма”, “культу добродетели” и “эмоциональной душевности” с мировоззрением ранних течений сентиментализма. Это утверждение требует некоторых уточнений. Несомненно, что морализм составляет важнейшую сторону идейного содержания и сентименталистов и классицистов, но его конкретное содержание у писателей этих двух направлений коренным образом отличается: сентиментализм исходил из субъективно-индивидуальных, а классицизм из гражданско-политических идеалов. Так, в статье “К добру или к худу человек рождается?”, полной скрытой полемики с Руссо, Сумароков пишет: “Не естеством, но моралью и политикой склонны мы к добродетели. Мораль и политика делают нас по размеру просвещения разума и очищения сердец полезными общему благу”. Сумароков настаивает — “мораль без политики бесполезна, политика без морали бесславна” [26, X, 132—133]. Писатель не только моралист, но и активный политик, мораль только тогда содействует делу гражданского воспитания, когда она неразрывно связана с политикой

Сумароков отличает живописцев и скульпторов от ремесленников на том основании, что изобразительные искусства, как и искусство слова, осуществляют познавательные и воспитательные задачи. В “Слове на открытие Академии художеств” Сумароков так объясняет общественную пользу изобразительных искусств: “Телесные качества” великих людей, которые “не может ни история, ни поэзия изъяснить”, “начертываясь в умах наших”, “оживляют изображения душевных их качеств и придают охоты к подражанию оных, ибо в телесных видах сокрываются тончайшие качества душевные”. Роль подобных изображений очень велика: они “умножают геройский огонь и любовь к отечеству”, передают “потомству в истории просвещение; силу заражения в подражании славных дел, утеху любопытным и пользу миру”. Также и “пиитические выражения и их изображения служат познанию естества, подражанию великих дел, отвращению от пороков и всему тому, чего человечество к исправлению требует” [26, II, 259–261]. Высокая миссия поэзии, ее общественное предназначение предъявляют строгие требования к поэту: он несет полную меру ответственности за правдоподобие изображаемого и за активное воздействие на читателя.

поэзии Тредиаковский. С древнейших времен человеческой истории стихотворство “прославилось вяще”: им “прорицается истинно от правых, ложно от льстецов; преподаются наставления о добродетельном житии; законы предписуются, словом, все самое важное и превеликое объемлетя” [35, 413]. Цель поэзии — “сделать человек лучших”. Идея утилитарного искусства намечается у него в предисловии к книге “Езда в остров Любви”, где читателю предлагается усладиться “мудрым нравоучением”, заключенным “почти во всякой строке”. В статье “Мнение о начале поэзии и стихов вообще” Тредиаковский подчеркивал, что с момента своего возникновения поэзия “образу жития научала, путь показывала к добродетелям”.

Мысль о нравственной пользе поэзии — сквозная тема большинства других рассуждений Тредиаковского. В предисловии к “Аргениде” говорится, что “намерение авторова в сложении толь великия повести состоит в том, чтобы предложить совершенное наставление, как поступать государю” [33, 3].

Развивая эту мысль в предисловии к “Тилемахиде”, он намеренно объединяет моральную и политическую пользу поэзии. Только в этом единстве она сможет выполнить свое гражданское предназначение как средство “преподавать истину” и возбуждать в нас “преуаенные душевные пружины в подвижность”. Фенелон добился необычайного успеха, потому что соединил “самую совершенную политику с прекрайней добродетелию”. По мысли Тредиаковского, “первенствующей целью в ироическом творении есть наставление”, эпическая поэма осознавалась им как род нравоучительной философии [34, II, 28]. Вспомним, что ту же позицию по отношению к произведениям Фенелона занимал Ломоносов, считая, что они “содержат в себе примеры и учения о политике и о добрых нравах” [13, VII, 222].

Особое место среди сочинений Тредиаковского, в которых рассматривается общественный смысл поэзии, занимает его “Письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии”. Ход его рассуждений может быть понят следующим образом. В древнюю эпоху поэзия “описывала храбрые и славные дела великих людей, наставляла к добродетели и человеческие исправляла нравы, философические предлагала догматы, полагала уставы к получению от правосудия как истинного благополучия, так и спокойного сожития”. В последующие времена она была вытеснена прозою: “Какая ж бы ныне была уже в поэзии и в стихах нужда, когда все исправляется прозою”. В настоящее же время поэзия утрачивает свое значение, так как неблагоприятные общественные условия препятствуют выполнению высокой миссии политического и нравственного воспитания народа: “Сия многодельная должность стихов в древности и получаемая тогда от них несказанная польза была бы в наши времена равной важности и толикого же почтения,

ежели б ныне не отняты у поэзии были все оные толь высокие преимущества”; “прежде стихи были нужное и полезное дело, а ныне утешная и веселая забава”. Поэтому и на будущее развитие поэзии он смотрит скептически: от поэзии, “нет поистине ни самой большой нужды, ни всемерно знатной пользы”, она нужна постольку, “поколику фрукты и конфеты на богатый стол по твердых кушаниях”. Лишившись своего нравственно-политического значения, она становится забавой и развлекает “через борьбу остроумных вымыслов, через искусное совокупление и положение цветов и красок, через удивительное согласие струн, звуков и пения, через вкусное смешение растворением разных соков и плодов” [35, 417–419]. В мысли Третьяковского о гражданском звучании поэзии проникают нотки скептицизма, когда он обращается к современности.

## 5

Вторым аспектом проблемы общественной роли искусства было взаимоотношение полезного и приятного как ожидаемых результатов воздействия поэзии на читателя. Идеалом русских классицистов было органическое соединение наставления и услаждения: “Пиима ироическая подает и твердое наставление человеческому роду, научая сей любить добродетель, научает же не угрюмым нахмурившаяся взором или властительским оглушающаяся в надмении гласом, но в добролепотном и умильном лице, забавляющая и увеселяющая песнями” [34, II, 4].

Русские классицисты лишены сурового ригоризма в определении результатов поэтического воспитания, у них нет желания прямолинейно навязать свое мнение: поэзия должна “исправить нас, забавляя”. Разъясняя замысел Д. Баркли в “Аргениде”, Третьяковский отмечал; “Автор такое имел намерение, дабы читателево сердце, нигде в сем его сочинении на твердости не останавливающееся, коль возможно приятностями и сладостями увеселяемо было”. Искусство этого автора заключается в том, что “к книге своей приманить возмог” читателей “для того, что они ею пользуются не как такую, которая сурово наставляет, но как будто она их забавляет игрою”. Но развлекательная сторона не существует без дидактической: “Все вообще пииты ни о чем больше в сочинениях своих не должны стараться, как чтобы принести ими пользу, или усладить читателя, или подать наставление к честному и добродетельному обхождению в жизни” [33, 13–25].

И Сумароков на первое место ставил достижение поэтом нравственной цели, хотя он также не отождествлял эстетическое совершенство с моральным назиданием: “А я думаю, что и комедии мои не меньше поправки сделать могут, сколько принести увеселения и смеха” [28, III, 65]. Моралистическая установка произведения не снимает вопроса о развлечении, польза и наслаждение соединены по необходимости. В “Слове на открытие

Академии художеств” Сумароков приводит в связи с этим следующее сравнение: “Нередко глаза пасомых животных привлекаются более цветоносными, нежели тучными лугами. А ежели луга и цветоносны и тучны, не сугубую ли они пристрастия имеют силу?” [26, II, 261].

Активно разрабатывал этот вопрос и один из ранних русских философов Г. Н. Теплов в статье “Рассуждение о начале стихотворства”. Он предложил разделить науки и искусства на том основании, что первые обращаются непосредственно к пользе, а вторые — иногда к пользе, иногда “к единому увеселению или изощрению нашего разума, который после всегда служит руководством к познанию других вещей”. Разделяя учение о поэзии как специфическом виде красноречия, Теплов видит в нем средство, которое “действовать может в сердцах человеческих более, нежели каковое-либо иное действие”. С давних пор перед красноречием стояла задача “умягчать” тиранов, “побуждать общество” к войне и бою, “утолять страсти”, “возбуждать” речью “огнь любовный”. Именно в этих своих задачах красноречие стало сближаться со стихотворством. Поначалу, будучи “безрегульным”, стихотворство ставило главной своей целью удовлетворение страстей, а затем стало служить осуществлению полезных целей. Правила, выработанные “мудрецами”, способствовали процессу превращения поэзии из средства выражения страстей в серьезное дело государственного значения. Цели гражданского воспитания стали определять ее смысл и назначение. “Приятное” в поэзии стало средством выражения ее “пользы”: “Стихотворство довольную причину имело вкорениться, когда оно с приятностью столь полезное в себе заключало, а полезное довольную вероятность получало, когда оно столь приятным слогом изображалось” [67, 190]. Моральное назидание не должно быть прямолинейным: чем больше совершенства в произведении, тем больше оно “правилам в исправлении нравов народу служит”, так как читатели “получают пользу и увеселение”, будучи “влекомы к веселию и забавам нечувствительно” [67, 194]. Как и Тредиаковский, социальную функцию античной литературы Теплов усматривает в ее пользе для формирования общественного мнения.

Русские классицисты не настаивали на прямом выражении нравоучительной тенденции, по их мнению, она должна присутствовать в самом художественном образе, но поэзия не имеет “цели в себе”, ее задача выработать и предписать определенные моральные нормы. Перед поэтом стояла двойная задача: по отношению ко всему обществу осуществлять политическое воздействие, а по отношению к отдельному лицу доставлять удовольствие и приносить пользу. Наиболее отчетливо это отразилось в основном конфликте классицистической драматургии в виде резкого противопоставления общественного долга и личных страстей.

Однако русские классицисты четко не осознавали сущность противоречий между отдельным человеком и абсолютистской государственностью, что объяснялось недостаточной степенью зрелости социальных коллизий эпохи. “Просвещенный абсолютизм” воспринимался ими как главное условие гармонии во взаимоотношениях индивида и общества, поэтому и фактическая социальная зависимость писателя классициста от государственного протекционизма в области культуры не представляла в форме ограничения индивидуальных возможностей писателя. Большинство теоретиков русского классицизма разделяло гражданско-моралистическую точку зрения на искусство, что приводило их к абстрактному осознанию человеческих характеров.

## 6

Как же выглядят рассуждения и выводы отечественных теоретиков на фоне европейской теории поэзии?

Вопрос о приятном и полезном в поэзии был поставлен в античную эпоху. Гораций в “Послании к Пизонам” дал на него четкий ответ: “Поэты стремятся приносить или пользу, или наслаждение, или же говорить то, что сразу и приятно и полезно в жизни”, поэтому “общее одобрение получит тот, кто смешает полезное с приятным, равным образом и развлекая и поучая читателя” [92, 106].

В эпоху Возрождения необходимость оправдать самостоятельное значение поэзии привела теоретиков к активной защите тезиса о пользе поэзии, с помощью которого гуманисты старались нейтрализовать нападки со стороны схоластов, подчеркивая, что именно дидактическая сторона поэзии связывает ее с жизненными потребностями: поэзия учит людей высоко ценить добродетель и осуждать пороки. Теоретики Возрождения настаивали на том, что поэт должен знать многие науки, иметь университетское образование. Аристотелевскому понятию катарсиса именно в эту эпоху придают исключительно моралистический смысл.

Педагогически-моралистическая концепция творчества господствует у Скалигера: цель поэта — “учить услаждая”.

Моралистическая цель поэзии стоит на первом месте, а удовольствие, получаемое от “поэзии, лишь средство для этого, Из итальянских теоретиков лишь Робортелло и Кастельветро отстаивают независимость наслаждения от поучения: развлечение само по себе источник пользы. Французские классицисты видели главную задачу поэта в том, чтобы нравиться своим читателям. “Секрет успеха в том, чтоб зрителя” увлечь взволнованным стихом”, — рекомендует Буало [3, 77]. В предисловии к первому изданию басен Ж. Лафонтен заявил: “Главное и, пожалуй, единственное правило заключается в том,

чтобы сочинение понравилось читателям” [106, 13]. Расин также считает этот принцип основополагающим для жанра трагедии: “Главное правило нравиться и трогать, все прочие выработаны лишь затем, чтобы выполнять его” [21, 130]. В словах Доранта из 6-го явления комедии Мольера “Критика школы жен” слышится голос автора: “Самое важное правило — нравиться” [15, 622]. Разумное удовольствие — не враг, а орудие добродетели.

Заметное усиление морализующих тенденций происходит в литературно-эстетических теориях XVIII в. Вольтер, Дидро, Жокур, Мармонтель, Лагарп<sup>7</sup> считают, что все виды искусства служат исключительно полезной цели — сделать людей морально чище, благороднее. Выполняя эту задачу, художник сознательно представляет добродетель приятной, а порок отвратительным. У каждого человека есть для этого особый тип восприятия— видеть так, как предварительно организована природой его способность воспринимать прекрасное прекрасным, а безобразное безобразным.

## 7

Русские классицисты, не впадая в крайности дидактизма или гедонизма, считали, что их главная задача — определение политической роли поэзии. Ломоносов подчеркивал общественный смысл творчества, связывал его с политическим благом и пользой, усматривал в поэте политического проповедника, призвание которого — быть памятью русской государственной славы, Сумароков широко развивал, тему моральной добродетели, тесно связывая ее с политикой и порицая ее трактовку у сентименталистов. Теплов и Тредиаковский проследили изменение общественной роли поэзии в разные периоды ее развития. Тредиаковский отмечал сужение воспитательных возможностей поэзии в настоящем. Общий взгляд на роль поэта подытожил автор “О качествах стихотворца рассуждения”: “Не довольно того, что стихотворец усладить желает, когда он ничего научить не может” [67, 180].

Поэт одновременно и моралист и политический наставник, — этот тезис, по мысли классицистов, подтверждается как всей историей развития поэзии, так и самим фактом ее возникновения в определенных общественных условиях. Моралистическая задача писателя становилась его социальной задачей.

По взглядам русских классицистов, искусство слова воссоздает рациональный художественный мир, в котором определяющим началом является этическая воля автора, возможности которой безграничны. Основы оптимистического взгляда на общественно преобразующее значение поэзии покоилось на трех основных предпосылках. Во-первых, на идее всемогущества природы — классицисты разделяли мнение Лейбница о том, “что люди

---

<sup>7</sup>В Германии — Лейбниц, Готшед, Баумгартен, Зульцер; в Италии — Гравина, Муратори; в Англии — Дж. Деннис, А. Поп.

живут в “лучшем из возможных миров”; во-вторых, на идее всемогущества познавательных способностей разума человека — мир может быть понят, осмыслен, и им можно овладеть в результате познания; в-третьих, на идее всемогущества этической воли людей — внутренний мир человека как совокупность доброго и злого начал может быть изменен в лучшую сторону с помощью морального воздействия. Искусство является специфической сферой, в которой непреложно и окончательно выкристаллизовываются нормы и принципы человеческой морали.

Общественное назначение поэзии классицисты тесно связывали с познавательной сущностью искусства слова. Польза поэзии обусловлена самим фактом выполнения ею серьезной государственной задачи, предусматривающей разумное использование времени. Но “польза” не вменяется в обязанность, не становится равнозначной долгу или уроку назидания, она ведет читателя к “удовольствию”, которое проистекает от радости познания окружающего мира в процессе постижения смысла поэтического произведения.

### ГЛАВА 3

#### КЛАССИЦИЗМ О СПЕЦИФИКЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

##### 1

Отстаивание общественного значения поэзии активно способствовало утверждению ее специфики. Центральный вопрос поэтики классицизма — вопрос о подражании, вымысле, особенностях их соотношения в искусстве. Тезис о подражании природе был первой попыткой определить специфику поэзии, сущность поэтического, вскрыть особенности художественного познания. Исследователь творческой специфики искусства Ю. Н. Давыдов усматривает в учении о подражании в искусстве “теоретическую форму осознания, обоснования и оправдания процесса оформления искусства в специфическую и самодостаточную сферу” [78, 217]. Правильное понимание этой стороны теории русского классицизма возможно при сопоставлении с трактовкой понятия подражания в античной и европейской литературно-эстетической теории. Именно анализ теории подражания помогает понять специфику художественного идеала классицистов.

Понятие подражания в поэзии (характер его философского обоснования) было основой европейских доромантических теорий поэзии. Оно становилось основополагающим принципом всей системы поэтики, так как ответ на вопрос: “Что такое подражание?” — раскрывает характер отношения искусства к действительности, и каждая эпоха пыталась решить его по-своему.

В теории подражания на первый план выступает характеристика творческого

процесса, четко различается объект и предмет искусства. Главное в этой теории — признание как предметной соотнесенности между миром искусства и миром природы, так и специфической обособленности искусства.

## 2

Первой формой теории подражания было античное учение о “мимезисе”. Исторически оно наполнялось самым разнообразным смыслом, но имело две обязательные предпосылки: реальность воссоздается по собственной инициативе и обладает наивысшей степенью совершенства.

В античную эпоху концепция подражания носила не столько эстетический, сколько общефилософский характер, само же понятие “подражание”, по мнению А. Ф. Лосева, родилось во время становления антропологизма Сократа и обладало широким содержанием, будучи связанным с понятиями воображения, страстей, доблестей, гармонии. В общей теории прекрасного учение о “мимезисе” — одно из основных. Главная задача философа, по Платону, определить, где находится истина, а где ее видимость. Чувственное познание образует лишь мнение. Знание приобретается при помощи определенных понятий, в основе которых лежит сверхчувственная идея, включающая в себя представление о видимом мире динамических вещей. По Платону, сущность искусства — подражание, и именно поэтому оно формирует не знание, а лишь мнение; назначение искусства — оказывать морализирующее воздействие на людей (в своем идеальном государстве он оставляет тех поэтов, которые поют хвалы богам и великим людям). Не только поэзия, но и весь мир в теории идей Платона — несовершенное подражание идеальному прототипу, так как вся вселенная есть результат процесса подражания вечным моделям; всякое созидание идет путем подражания.

Подражание — это существенная сторона искусства, результатом подражания являются или копии, которые сходны с прообразами, или фантазмы, которые с ними не схожи. В связи с этим Платон различает воображение и фантазию и предпочитает такое воображение, благодаря которому достигается сходство прообраза и копии. Учение о подражании помогает понять взгляд Платона на специфику творческого акта. Демиург в диалоге “Тимей” лишен творческого начала, он близок по своей функции ремесленнику, заявляя об акте творчества, но не реализуя его. Платон акцентирует роль модели, прообраза, вечной идеи. Человек не может обогатить бытие творчеством нового, он лишь изменяет его форму. Искусство подражания уводит людей “далеко от истины” — заявляет. Платон — и оценивает его отрицательно.

Если Платон отрицает способность поэта воспроизвести истину и допускает только возможность передавать ее видимость, то Аристотель признает самоценность искусства.

Аристотель тоже считает подражание универсальным, но в сфере искусства оно создает новый предмет. Аристотель разделял искусство из сферы ремесел и наук. Подражание — исходное начало и поэзии. Если в жизни общее скрыто в конкретно-чувственном, то в поэзии выявлено и осознано. Поскольку поэзия выявляет общее как необходимое и возможное, постольку она имеет познавательный смысл. Отбрасывая случайное, поэзия сближается с наукой, дает знание, выделяет смысл и причины фактов. Хотя соотношение общего и единичного у Аристотеля неясно (единичное реально существует, а общее только мыслится), он объединяет принципы воссоздания природы и поэтического творчества; так как и то и другое подчиняется закону подражания. Жизнь — это объект поэзии не по видимости, а по сущности — по принципу подражания. Поэзия существует в идеальной сфере возможного — между отвлеченно необходимым и фактически случайным.

В учении Аристотеля следует различать объект и субъект подражания: не отношению к природе и по отношению к человеку. Согласно исследованиям А. Ф. Лосева, Аристотелю нередко неверно приписывают утверждение, что объект подражания — природа. В античную эпоху не было выработано представление о природе как созидающей силе, творческие импульсы которой 'будят мысль художника, речь шла о подражании космосу, а ему чужда "идея личного творения". Только в эпоху Возрождения принцип подражания был понят "как принцип личного творчества" в поэзии, когда художник сам творит форму, в то время как в античную эпоху готовая форма реализуется в материи [83, 212]. Подражая космосу, поэт реализует невыявленные возможности действительности. Искусство стремится восполнить то, что осталось незаконченным, невыявленным, недостаточным. Но и Аристотель исключает творческое воображение из психологии поэта.

Проблема подражания связана у Аристотеля с особенностями субъективного восприятия, поэзии. При воссоздании характеров и обстоятельств поэту необходимо учитывать возможную оценку изображаемого со стороны читателя: "Задача поэта говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы произойти, и о возможном согласно кажущейся вероятности или согласно необходимости"; "невозможное, но кажущееся вероятным, следует предпочитать возможному, не вызывающему доверия"; "для поэзии предпочтительнее невозможное, вызывающее доверие, чем не вызывающее доверие возможное" [65, 142; 143]. Эти мысли найдут свое дальнейшее развитие у классицистов в теории вероятностного правдоподобия как результата подражания. Учение о подражании было широко известно в античную эпоху, но аристотелевская традиция заметного развития не получила. Квинтилиан считал, что всякое подражание искусственно. Цицерон ограничивал подражание вопросами композиции и стиля. В римской риторике была выдвинута идея подражания образцам как средству выработки ораторского стиля.

Показательна в этом отношении поэтика Горация. В “Послании к Пизонам” он почти полностью игнорирует доктрину, считавшую, что поэзия есть подражание, останавливаясь на “риторической”, “технологической” стороне подражания.

### 3

Второй важный этап в развитии теории подражания — эпоха Возрождения. Поэтические теории этого времени носят по преимуществу познавательный характер: поэт — это прежде всего познающий субъект, а затем уже творец, который начинает соперничать с природой. Теоретики Возрождения подчеркивали противоположность действительности и видимости, чувственно воспринимаемой природы и ее внутренней сущности и выясняли особенности подражания, сравнивая поэзию с историей и философией. Выводы, сделанные ими из этих сравнений, были различны: Пикколомини резко отделял правду поэзии от правды истории, Кастельветро объединял эти два вида познания, Робортелло и Фракасторо подчеркивали идеальный момент подражания, Минтурно отождествлял подражание с выполнением моралистической функции поэзии.

По мнению большинства итальянских теоретиков, поэт, хотя и “улучшает”, идеализирует природу, но не отходит от ее закономерностей, которые в искусстве соотносятся с требованием соблюдать правдоподобие. В связи с этим встает вопрос о вымысле. Это понятие в период Возрождения только намечается, будучи тесно связанным с термином риторики “изобретение”.

Идея, которую поэт должен воплотить, существует в самом объекте, не имеет бытия вне вещи, поэтому искусство не есть нечто отдельное от природы. Поэт чувствует себя как бы партнером природы, не отделяет себя от нее. Природа начинает восприниматься в ее динамическом развитии, она становится стимулом поэтического творчества. Природа и поэзия осознаются едиными в том смысле, что представляют собой результаты творения как процесса совершенствования. И для поэта природа только тогда имеет значение образца, когда он хочет усовершенствовать ее и превзойти.

Особый интерес вызывает теория Скалигера — одного из непосредственных предшественников классицистов, Скалигер неоднократно заявляет о своей приверженности идеям Аристотеля; но, по сути, дает ренессансный вариант теории подражания. Если Аристотель акцентирует внимание на самом процессе творчества, то Скалигер в своей системе отводит главное место публике. Поэзия, по его мнению, — один из видов риторики, который может наиболее активно воздействовать на слушателя и при помощи развлекательной фабулы проводить моралистическую тенденцию.

В специальной главе седьмой книги Скалигер обсуждает вопрос об особенностях поэтического подражания [108]. Он отрицает справедливость суждений Аристотеля о том,

что не всякое подражание служит созданию поэтического произведения и что стихотворная форма не главное в поэзии. Скалигер в отличие от Аристотеля утверждает, что “цель поэзии не подражание, а скорее развлекающее поучение, с помощью которого человек может достичь совершенства поступков, которое называется добродетелью”. Определяя поэзию как поучающую доктрину, Скалигер отождествляет вымысел с выдумкой, противопоставляет его истине: “Поэзия выделяется не благодаря подражанию, так как не любая поэма есть подражание и не каждый человек, который подражает, является поэтом; поэзия выделяется из других областей не из-за использования вымыслов, или лжи, так как поэзия не лжет, та же поэзия, которая лжет, лжет всегда и является поэтому особым видом поэзии, а не поэзией в целом. Наконец, подражание заключено в любом виде речи, поскольку слова являются образами вещей. Цель поэта наставлять, одновременно доставляя удовольствие” [108, VII, 2].

Поэзия, по Скалигеру, отличается от истории тем, что добавляет вымыслы к истине реального факта.<sup>8</sup> Лукреций — хороший философ, но не поэт, так как в задачу последнего не входит раскрытие истины естественной природы. “Поэт подражает человеческим действиям и поступкам лишь с той целью, чтобы зримо и наглядно выразить моралистическую идею. Смысл поэтического творчества в том, чтобы любыми средствами повлиять на аудиторию. Задавая далее вопрос, можно ли назвать Лукана поэтом, Скалигер отвечает утвердительно: раз Лукан пишет в стихотворной форме, то именно она отличает его от Ливия, использовавшего для целей исторического повествования прозу. Если Геродот, развивая свою мысль Скалигер, изложит фабулы в стихотворной форме, то его произведение станет исторической поэзией, а не историей. Поэзия — это подражание в форме стиха, который составляет отличительный признак поэта. Право называться поэтом принадлежит тому, кто использует стихотворную форму, а не вымысел. Поэт не творец вымыслов, а составитель стихов: “Имя поэта происходит не от “вымышления”, как думают некоторые, полагая, что поэт оперирует вымышленными объектами, а от “делания” стихов. Та ритмическая сила, которая выражается в стихе, возникла одновременно с человеческой природой” (108, I, 2).

Почему же Скалигер столь резко расходится с Аристотелем в трактовке проблемы подражания при сохранении строгого пиетета к заслугам античного мыслителя в целом? Дело в том, что для Скалигера природа в ее реальном проявлении несовершенна, в ней прекрасное смешано с безобразным, и только древние достигли такого совершенства, которое позволяет наиболее последовательно провести моралистическую идею. Так,

---

<sup>8</sup> Так же думает и М. Дж. Вида, автор первого самостоятельного итальянского трактата по поэтике:

Вергилий создал как бы вторую натуру, по сравнению с которой реальная кажется лишенной подлинного величия, т. е. объектом подражания объявляется не действительность, а мир искусства. Теория “второй природы” у Скалигера — это новое обоснование требования подражать древним как вечным образцам. Поэт творит новую реальность так, как будто по своим возможностям равен богу, он создает в своем произведении нечто превосходящее природу, восполняет ее там, где она проявила свое несовершенство. Из аристотелевского определения предмета поэзии — “задача поэта говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы произойти, и о возможном согласно кажущейся вероятности или согласно необходимости” — Скалигер делает вывод, что следует подражать не тому, что есть, а тому, что должно быть. Поэт изображает действительно существующие предметы согласно законам возможного и необходимого, в результате чего он как бы возвышает природу: “Поэзия потому является поэзией, что она воспроизводит не просто предметы эмпирического мира, но также и несуществующие предметы, которые она представляет так, как будто бы они были действительными или как будто бы они могли или должны быть таковыми” [108, I, 1].

Только в закономерностях природы проступает ее совершенство: “В самих нормах и пропорциях природы состоит ее совершенство”. Природа предстает в произведениях античных авторов возвращенной к собственным закономерностям и освобожденной от недостатков. По масштабам и разнообразию “древние” создали как бы “вторую природу”, идеальную и совершенную, и в ее создании особая заслуга принадлежит Вергилию: “Мы не в состоянии черпать свои примеры из природы так, как из сокровищницы идей Вергилия” [108, III, 25].

Итак, Скалигер усматривал подлинную цель поэзии в улаживающем наставлении, отождествляя цель с сущностью. Аристотелевская теория подражания оказалась сведенной к требованию выбора образцов из произведений античных авторов, и в первую очередь из Вергилия.

#### 4

Следующий этап—эпоха классицизма. Уже Скалигер ратовал за главенство разума в поэзии, за следование правилам творчества. Эта тенденция стала господствующей в период формирования французского классицизма XVII в. Мысли об определяющей роли субъективного восприятия в поэзии, намеченные Аристотелем и продолженные итальянскими гуманистами, выступают на первый план у французских классицистов. Главная проблема — как согласовать творчество с мнением публики. По-новому зазвучал и

---

“Вымыслов к истине много добавить ты вправе” [109, III, 345].

тезис о подражании природе. Под природой начинают понимать лишь внутренний мир человека, его психологию и страсти, выражение чувств. С понятием подражания связано рождение классицистического идеала: ничто не является прекрасным, если оно не правдиво, а правдиво только то, что есть в природе. На основе этого идеала определяется смысл художественного произведения и отношение к “древним” авторам, которые указывают правильный путь к подражанию, потому что сумели правильно увидеть совершенное в природе и воссоздать в своем творчестве. Следовательно, если французский поэт подражает древним, то он использует лучшие средства для выражения совершенства и “правды” природы. Проблема подражания у классицистов была не совсем последовательно сведена, к тому, как и с какой степенью правдоподобия следует подражать античным авторам, что затем вызвало известный спор: кто достиг более совершенного результата — “древние” или “новые” авторы.

Буало максимально сближает тезис о подражании природе с требованием подражать древним, так как последние создали непреходящие образцы. Природа у него выступает заранее освобожденной, “очищенной от недостатков” усилиями древних и потому ставшей более величественной, идеально организованной. Хотя рационализм замечен уже у мыслителей Возрождения, культ античности подчинен культу, разума лишь у классицистов. Разум становится высшим регулятором творчества. Он намечает границы воображения, вымысла, решает, что вероятно и что правдоподобно. Буало отмечает у Ронсара “дурной способ подражать древним”, так как он слеп и эмпиричен, не просветлен принципом разумности. Требование подражать природе означает на практике следование разуму, подчиняющему волю поэта моралистической цели и предохраняющему от некритического следования образцам древних. Разум в концепции Буало указывает и определяет образцы, формирует правила.

Тезис о необходимости правил, доктрины выдвинули поэты французской Плеяды, но на практике, они выступали за свободное подражание, не стесненное временными рамками. Ронсар и Дю Белле в своем понимании подражания тяготели к положениям римской риторики. Если Вида обосновывал необходимость подражания природе авторитетом классики, а Скалигер видел в Вергилии как бы “вторую натуру”, то Буало придает исключительное значение разуму. Буало полагает, что древние рабски следовали природе, поэтому французы обращаются к античности за наглядным подтверждением того, что их собственные средства правильны и выражают “природу и истину” наилучшим из известных до сих пор способов. Критика Буало отличается меньшей ученостью, апеллирует к тому, что известно всякому здравому рассудку, у него нет научных претензий, филологических или исторических интересов, для него Вергилий — не отец всех наук и

искусств. Древние теряют свою всеохватывающую значимость (в I песне о них Буало не говорит). “Древние” для Буало — примеры для доказательства его собственных тезисов. Он восхищается “древними”, но признает их значение постольку, поскольку во все века человек остается одним и тем же существом: страсти, чувства людей идентичны, психологически неизменны.

Разум у Буало получает пантеистическую окраску, а природа приобретает разумное содержание. Правдивое как идентичное разумному является важнейшим систематическим основанием поэтики Буало:

Только правдивое прекрасно. Только правдивое приятно.

Оно должно царить повсюду... (Послание IX, ст. 43–44).

Разум возвышает обыденную природу, делая ее величественной в произведениях искусства” Постепенно Буало ограничил сферу подражания, природа стала предметом поэзии лишь в своем понятийном содержании, а не во внешнем проявлении чувственно воспринимаемых объектов. Природа у классициста — это не мир явлений в его бесконечной множественности, и пестроте, не совокупность чувственных данных, а то, что мысленно воссоздается человеком. Для внешней “ландшафтной” природы у классицистов нет места в поэзии, они ограничиваются изображением человека в его общечеловеческом, абстрактном, а не индивидуальном сознании и поведении. Поэт подражает природе путем перехода от его внешней видимости к логической сущности.

## 5

Просветительские теории художественного творчества во многом сохраняют классицистическое понимание подражания. Подражание природе, полагает Дидро в “Салоне” 1765 г., составляет основу всех искусств и имеет своей целью создание соответствия между образом и вещью. Для верного воссоздания природы и соблюдения этого соответствия надо научиться “видеть” ее, и знание античных образцов является необходимым условием поэтического творчества: “Мне кажется, что следовало бы изучать античность, дабы научиться видеть природу” [5, 190]. .’

Дидро считает, что, подражая природе, автор должен создать определенное впечатление у слушателя, воздействуя на него своей моралистической концепцией. Но природа не несет в себе этических принципов, поэтам необходимо создавать иллюзию правды в изображении природы с целью нравственного воздействия, т. е. подражание природе идет в соответствии с заданным идеалом. Во введении к “Салону” 1767 г. Дидро указывает на то, что процесс подражания предполагает воспроизведение идеальной модели и устранение индивидуальных и несущественных черт природного прообраза. Древние в этом отношении составляют образец того, как надо совершать выбор прекрасного и

создавать идеальную поэзию. Он отрицает справедливость утверждения, что любая природа прекрасна, так как особенность правдивого изображения заключается в его всеобщем характере: “Правдивое в этом смысле не что иное, как общее” [103, VIII, 373]. Поэт совершенствует природу, приближаясь к ней с известной степенью вероятности, так как он не копирует реальность, а воспроизводит картину; возникшую в его воображении, которое всегда деформирует то, чему мы с необходимостью подражаем.

Идеал Дидро остается абсолютным и неизменным. “Я хочу, чтобы моя мораль и мой вкус были вечными” [103, VII, 403].

Необходимость эстетического выбора привела к созданию, теории подражания “прекрасной природе”. Эту новую концепцию наиболее полно и последовательно изложил Ш. Батте, который свел всю поэзию и все виды искусства к принципу подражания “прекрасной природе”. По Батте, художник выбирает из различных объектов их наиболее прекрасные стороны и объединяет затем в одно целое: “Все усилия гения должны были быть направлены к тому, чтобы выбирать из природы самые красивые элементы и объединять их в “единое совершенное целое, более совершенное, чем сама природа, но вместе с тем не теряющее своей естественности” [81, 378]. Природа в искусстве очищается от своих недостатков и возвышается до идеального совершенства. Уродливое и безобразное не имеет места в поэзии, так как природа освобождается от ее “непрезентативных” сторон. “Прекрасная природа” — это не что иное, как стилизованный идеал типически всеобщей “природы”. Приятная иллюзия искусства состоит в том, что изображенная природа достаточно правдоподобна для того, чтобы ни в чем не противоречить реальной, и достаточно прекрасна для того, чтобы быть выше будничной. В своей смелой попытке примирить изображение реальной действительности с идеализирующей тенденцией искусства классицизма Батте пришлось расширить обычную концепцию природы, включив в ее содержание четыре сферы: 1) актуально существующий мир (физический, моральный, политический); 2) мир истории (великие события и известные люди); 3) мир фабульного вымысла (воображаемые боги и герои); 4) мир идей как область возможного, где вещи существуют только как всеобщности.

Теория Батте была активно воспринята и русскими классицистами.

Итак, в эпоху Ренессанса соединяются принципы подражания природе и образцам, классицисты выдвигают нормативный идеал. “Природа” остается зыбким и абстрактно-психологическим понятием. Понятие вымысла выделяется из области риторики, где оно отождествлялось с “изображением”, и переходит в область поэтики. Связь вымысла и подражания намечается, хотя и непрочно.

Теоретики русского классицизма продолжали античные и западноевропейские традиции, но несомненно значение самостоятельных выводов русских теоретиков. Необходимость сохранения и развития национального своеобразия отчетливо осознавалась русскими авторами. Ломоносов подчеркивал: “Чтобы ничего неудобного не ввести, а хорошего не оставить, надобно смотреть, кому и в чем лучше последовать” [13, VII, 10]. Разрабатывая теорию вымысла и подражания, русские теоретики предложили ее своеобразную трактовку. Эта теория была положена в основу всей системы литературных воззрений русских классицистов.

“Риторика” Ломоносова вплотную подводит нас к проблемам художественной образности, которую он раскрывает в учении о поэтическом вымысле. Вымысел — это отличительная и специфическая сторона процесса поэтического творчества. Термином “описание” Ломоносов обозначает такое “изображение какой-нибудь вещи”, которое можно разделить на “правдивое и вымышленное”. В первом случае “изображается вещь, которая действительно есть и была”, и таких “описаний много есть в писателях подлинных историй и в географических книгах, как у Помпония, Плиния”. Во втором случае “вымышленное описание изображает вещь, которой нет и не бывало”, однако оно “от вымысла не разнится”, и “таковые описания весьма часто находятся у стихотворцев”. Таким образом, вымысел отличает поэта от историка и географа, составляя душу поэзии. Вымысел — существенная предпосылка поэзии, так как заключенную в поэме идею он представляет “великолепнее, сильнее и приятнее”. Ломоносов отличает вымысел от витиеватых речей бароккистов, — которые больше “состоят в мыслях и тонких рассуждениях”. “Вымысел от мысленных вещей отъемлется и представляется живо, как нечто чувствительное [13, VII, 220], — в этом утверждении он подчеркивает конкретный характер художественного вымысла, его наглядность, доступность восприятию. Вымысел не сближается и с конструкциями абстрактной мысли. Он не равнозначен аллегории, потому что в нем “сами идеи, а в аллегории только одне речи переносятся” [13, VII, 252]. Вымысел не следует считать за лживое построение ума, он раскрывает истину вещей.

Ломоносов отходит от теорий французского классицизма, где вымысел равнозначен аллегорическому добавлению с незаметно скрытой моралью, и от теории барокко, где вымысел равнозначен украшению и носит исключительно формальный характер. Для поэтов барокко поэзия — это игра, в которой правила действительности не имеют силы, их создают каждый раз заново, проявляя все новую и новую изобретательность. Правда и вымысел находятся в поэзии барокко на разных уровнях, так что различие между истиной и ложью остается несущественным. У Ломоносова вымысел сохраняет познавательное

значение.

Высокий стиль поэзии получает свое “великолепие” от вымыслов, “которые особенно в стихотворстве имеют великую силу и могут по справедливости душою высокого стиха назваться, что в славных стихотворцах ясно видеть можно” [13, VII, 221]. Здесь Ломоносов отличает вымысел от риторической фигуры, украшения и считает его особенно действенным средством поэтического воссоздания действительности, когда поэт находится в состоянии восхищения и “представляет себя как изумленна в мечтании, происходящем от весьма великого, нечаянного или страшного и чрезыестественного дела” [13, VII, 284]. Вымысел не категория стилистики, а понятие, характеризующее сферу художественной гносеологии.

В зависимости от того, насколько тесно вымысел связан с историей, Ломоносов различает две его разновидности: “чистый” и “смешанный”, т. е. то, чего “на свете не бывало” и что вымышлено отчасти. Вымысел как результат фантазии и исторические факты, соединяясь в художественное целое, не противоречат друг другу. Вымысел специфичен для поэзии, но в то же время не противостоит истине единичного факта. Включая в область чистых вымыслов “Езоповы притчи, Апулеевы басни о золотом осле, Петрониев Сатирикон, Лукиановы разговоры, Барклаеву Аргениду, Гулливерово путешествие” и выделяя “Илиаду” и “Одиссею” Гомера, “Энеиду” Вергилия, “Превращения” Овидия, “Приключения Телемака” Фенелона в особую область “смешанных” вымыслов, Ломоносов преследует цель — разграничить эпопею и повествование романического типа. Эпопея, по Ломоносову, должна иметь историческую основу, так как ее основной пафос состоит в воспевании “славных мужей” отечественной истории и “славных дел великих героев”. Таким образом, сюжетная основа эпической поэмы не механически объединяет исторические (в понимании людей XVIII в.) и вымышленные факты, а органически их перерабатывает. Это можно подтвердить и еще одной классификацией Ломоносова — “цельные” и “частные” вымыслы, — в которой эпос относится к “цельным” вымыслам, охватывающим, все стороны — художественного произведения. Сюда же включены трагедии, комедии, эклоги, басни, притчи, повести, т. е. основные жанры художественной литературы классицизма.

Понятие вымысла Ломоносов раскрывает не только в сопоставлении с фантазией как средством “сопряжения странных и далековатых” идей, но, что очень важно для понимания намерений Ломоносова-классициста, с требованием правдоподобия. Вымысел — это “изобретение” правдоподобного, дающее “явственное и живое представление действия с обстоятельствами, которыми оно в уме, как самое действие, воображается” (13, VII, 282). Ломоносов настаивает на соблюдении “подобия вымышленного изображения с

самую вещь», которому должны быть приданы «действия, свойства и обстоятельства самой оной вещи». Важно не только «наблюдать подобие вымышленного изображения с самой вещью», но и «стараться должно, чтобы вымышленного изображения части, действия и обстоятельства имели некоторые свойства той вещи, которая под оным представляется» [13, VII, 62]. С помощью вымысла происходит переход от восприятия объекта к его художественному изображению, и живое представление поэта реализуется в словесной форме. В процессе «вымышления» необходимо непрестанно соотносить художественный образ с требованиями правдоподобия. Логика художественного воссоздания основана на законах действительности, пределы и границы вымысла устанавливает разум, который не только сопоставляет вымысел и действительность, но и контролирует их соответствие.

## 7

Учение о правдоподобию — существенная часть классицистической теории подражания, и оно не может рассматриваться как требование реалистического воспроизведения, так как созданный посредством вымысла художественный мир замкнут в самом себе и строится по внутренне заданному разумом образцу лишь в общем, логическом согласии с действительным. Ломоносов понимает требование правдоподобия как внутренне обусловленную соотнесенность отдельных сторон произведения, «когда многие свойства, части или обстоятельства самой уподобляемой вещи и самого подобия, между собою прилично снесенные, предлагаются» [13, VII, 150]. Действительность познается разумом поэта в аспекте возможного и вероятного, потому что мир возможного более разумен и идеален, чем повседневный с его непредвиденными случайностями. Вымысел и является наиболее соответствующим этому обстоятельству средством возвышения действительного как отдельного до возможного и вероятного как общего. Вымысел как «сила соображения» образует и регулирует ассоциации воображения в процессе подражания.

Принцип правдоподобия — это следствие аристотелевского и ренессансного понимания различий между историей и поэзией: первая обращается к истине единичного факта, а вторая — к ее видимости, к достоверной схожести с ней. Вот как это формулировал Готшед: «Поэтическое правдоподобие я понимаю как сходство вымыслов с тем, что может случиться в действительности» [105, 198]. Буало строго разделял правдивое и правдоподобное:

Невероятное растрогать неспособно.

Пусть правда выглядит всегда, правдоподобно:

Мы холодны душой к нелепым чудесам,

И лишь возможное всегда по вкусу нам [3, 78].

“Мы требуем от искусства не правды, а облагороженного сходства”, — писал Мармонтель [107, XII, 445]. Французский классицизм особенно подчеркнуто абсолютизировал различия между тем, что произошло, и тем, что могло бы произойти.

Классицисты различали то, что действительно произошло, то, что может произойти, и то, что может произойти по мысленному предположению. Первое составляет предмет истории, второе и третье — возможное и вероятное — образуют сферу поэзии. Вымысел и есть специфически творческое начало поэзии. Поэтому последовательный классицист отрицает пользу произведений с таким сюжетом, который неизвестен публике и изображает необычные обстоятельства, хотя они могут быть подтверждены историческими документами. Читатель или зритель не заинтересуется тем, во что мало верит, и скорее согласится с выдуманным сюжетом, если он покажется ему правдоподобным. При оценке правдоподобия изображения решающее значение имеет субъективная уверенность человека как важная сторона его, психологии. Правдоподобие — это форма выражения возможного, но не самого по себе, а в отношении к “всеобщему мнению” об изображаемом. Поэт, осуществляя с помощью вымысла переход от непосредственно данного мира явлений к логически принудительному миру разума, должен соблюдать требование правдоподобия. Реальность действительного факта, подтвержденного историей или преданием, может показаться невероятной разуму. Поскольку поэт должен активно воздействовать на читательское сознание, то не документальность изображенного, а его внутренняя логическая убедительность определяет успех поэта.

Понятие правдоподобия в системе классицизма помогает понять существо их взгляда на “единичное” поэзии, которое отличается от “единичного” истории, поскольку это лишь видимости единичного. Поэзия, как и философия, имеет дело с общим, но в отличие от последней не отказывается от выражения единичного. Достигая той или иной степени правдоподобия образа, художник исключает игру случая, свойственную единичному, и вводит его в сферу всеобщего. Ю. Н. Давыдов следующим образом формулирует особенности аристотелевской традиции в трактовке соотношения общего и единичного: “Искусство дает публике лишь видимость познания единичного, имитируя эту видимость с помощью “общего” (вероятного и необходимого)” [78, 217]. В концепции классицистического правдоподобия процесс подражания предполагает воспроизведение “общего” действительности, равновеликого “общему” искусства, и “вымышление” “индивидуального” искусства, которое не совпадает с “индивидуальным” действительности. Именно в требовании правдоподобия объединяются смысловые сферы подражания и вымысла. Степень вероятности событий и характеров, изображенных в

произведении, удостоверяется восприятием публики. Наибольшая степень достоверности и убедительности изображенного в произведениях искусства приводит читателей и слушателей к мысли о его тождественности предмету изображения.

Классицисты всячески стремятся свести иллюзию искусственности до минимума. Сумароков указывает:

Старайся мне в игре часы часами мерить,  
Чтоб я, забывшись, возмог тебе поверить,  
Что будто не игра то, действие твое,  
Но самое тогда случившись бытие.  
И не бренчи в стихах пустыми мне словами,  
Скажи мне только то, что скажут страсти сами [24, 120].

Но у них получалось как раз обратное. Выдвигая на первый план достижение сильного впечатления от произведения искусства, они затушевывали вопрос об истинности изображаемых характеров и положений. Иллюзия достоверности у классицистов размывает границы искусства и действительности, — такова цена моралистического поучения. Материалом искусства нередко оказывается не истинное, а кажущееся правдивым и вероятным в воображаемых ситуациях. “Поэт вправе предпочесть правде правдоподобие, — заявляли критики французской Академии в 1638 г. по поводу трагедии Корнеля “Сид”, — и лучше разрабатывать сюжет вымышленный, но разумный, чем правдивый, но не отвечающий требованиям разума”. — Более того, “было бы несравненно лучше при разработке сюжета “Сида” погрешить против истины”, а непростительным им представляется “перенесение на сцену подлинного исторического события во всей его неприглядности” [39, 619].

Ломоносов неоднократно напоминает о том, что вымысел должен быть правдоподобным и согласован с требованиями “пристойного” (синоним правдоподобия). В главе “О распространении ‘идей’” он пишет: “Чрез намерение идею довольно можно распространить, если представлено будет, что оно возможно и удобно или невозможно и неудобно, имеет препятствия или вспоможения, что можно взять из свойств места, времени и признаков самой вещи, на которую намерение положено, и того, кто оное предпринял” [13, VII, 40]. Идея “пристойного” изображения прослеживается по всей “Риторике”: “изобретенные идеи” следует изображать “пристойными и избранными речениями”, располагая и соединяя их “в пристойном порядке”; “пристойность” соблюдается в употреблении метафор (“к вещам высоким и важным непристойно переносить речений от вещей низких”), грамматических форм, риторических фигур, вплоть до “тончайших философских воображений и рассуждений”, которые “имеют у нас пристойные и вещь

выражающие речи” [13, VII, 392].

Таким образом, в теории вымысла Ломоносов выступает как, классицист.

Генетически теория Ломоносова связана со “школьной” поэтикой рубежа XVII—XVIII вв. Известно, что он был знаком с ней по учебнику Ф. Кветницкого, написанного для Славяно-греко-латинской академии в 1732 г. Этот автор называл поэзию, “искусством о какой бы то ни было материи трактовать мерным слогом с правдоподобным вымыслом для увеселения и пользы слушателей”. Вымысел составляет необходимое условие поэтического, иначе перед нами “не поэт, а версификатор”, “поэтически, вымышлять — значит находить нечто придуманное”, и “вымысел не есть ложь”, так как “лгать — значит идти против разума” [72, 31]. Но эти генетические связи не дают оснований отождествлять теорию Ломоносова-классициста со “школьной” теорией, так как сходные положения функционируют в разных системах.

Академическое литературоведение XIX в., рассматривая теорию Ломоносова, односторонне подчеркивало влияние Готшеда. В отношении теории вымысла для этого очень мало оснований. На наш взгляд, Ломоносов здесь сближался с противниками Готшеда — швейцарскими критиками Бодмером и Брейтингером. Под влиянием философского учения Лейбница, который утверждал, что мы живем в лучшем из возможных миров, они выступили за расширение роли воображения, фантазии, чудесного. Требование увеличить права субъективной стороны поэзии приводило их к поискам новых типов индивидуальной выразительности. Бодмер и Брейтингер обращались к чувству возвышенного, ставили природу и, разум выше правил, объединяли рассудок и воображение и стали утверждать возможность “сверхприродного” содержания поэзии. Ломоносов своим путем приходит к сходной трактовке вымысла, а именно: вымысел, — это абстрагирование не только с помощью рассудка, но и с помощью воображения. Идея существования “возможных” миров усиливала позицию тех, кто подчеркивал в теории вымысла активную роль творческого воображения. Но теории Бодмера и Брейтингера не содержали общей критики концепции подражания, так как, утверждая права фантазии, они остаются рационалистами, выступают с позиций классицистического правдоподобия. Расширилось само понятие природы. Специально термин “подражание природе” Ломоносов не употребляет, но общий смысл его замечаний — “не поступать против природы”; “натуральное есть, которое самой натуре последует, как она требует, что бывает по времени, месту или достоинству” [13, VII, 294] — и понимание соотношения вымысла и правдоподобия свидетельствует о том, что объективно он разделял эту теорию, останавливая свое преимущественное внимание на вымысле, как основном средстве подражания. Вымысел у Ломоносова — специфическое средство воссоздания сущности

природы в поэзии. Обладая творческим характером, он тесно связан с фантазией, воображением, но эти связи подвержены контролю со стороны разума, что проявляется в требовании соблюдать правдоподобие.

Очень интересные замечания о ведущей роли вымысла в поэзии содержатся в анонимно напечатанной в журнале “Ежемесячные сочинения” (1755, май) статье “О качествах стихотворца рассуждение”. Здесь отчетливо выдвигается требование самостоятельного и оригинального вымысла. В противовес тем, кто видел пути совершенствования мастерства в подражании образцовым авторам, в этой статье утверждается идея активного вымысла: “Ежели бы счастливый разум исполнен был литературы, то бы не подражанием только, но и своим собственным вымыслом нечто новое и небывалое рождать мог”. Творческое начало вымысла автор статьи объясняет особенностями поэзии в целом: “Правила одни стихотворческой науки не делают стихотворца, но мысль его рождается как от глубокой эрудиции, так и от присовокупленного к ней высокого духа и огня природного стихотворческого” [67, 190]. Вне зависимости от возможного авторства в этой статье намечается несомненная общность с идеями Ломоносова.

## 8

Свой вклад в создание общей теории подражания внес Г. Н. Теплов. Отправным пунктом его рассуждения “О начале стихотворства” была идея Аристотеля о врожденности подражания. Теплов указывал, что “уединение пастуху подало в лесах с птицами преклониться к подражанию” и что “природная к подражанию склонность человеческая не одна в нем действует”, к ней присоединяется “любление забав и веселия”. Эти предположения служат Теплову основанием для определения “натуры или сродства стихотворства”: “Склонность врожденная в человека к подражанию природы и к веселию произвела многие науки и художества, в том числе и стихотворство основанию своему начало показывает”; подражание природе связано со всем тем, что “с человеком в жизни случилось или случиться могло”. Теплов, говоря о возникновении поэзии, о ее источниках и о подражании как существе поэзии, продолжает идеи Аристотеля: если бы человек “не имел склонности от рождения своего к подражанию и к переимке видимого перед собою образа, то бы николи ничего не разумел ни сделать, ни сказать” [67, 191–193].

Аристотель, как известно, считал, что человек по своей природе склонен к подражанию, и из этой его особенности делал важный вывод для искусства в целом: всякое подражание приносит знание нового и этим доставляет удовольствие. Поэзия и повседневная жизнь имеют в своих внутренних процессах сходные начала. Доказательством этого служит то, что происходит в обыденной жизни: “На что мы в

действительности смотрим с отвращением, точнейшие изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображение отвратительных животных и трупов”. Так писал Аристотель в “Риторике” и следующим образом обобщал свою мысль: “Раз приятно учение и восхищение, необходимо будет приятно и все, подобное этому, например подражание, а именно живопись, ваяние, поэзия и вообще всякое хорошее подражание, если даже объект подражания сам по себе не представляет ничего приятного; в этом случае мы испытываем удовольствие не от самого объекта подражания, а от мысли, что это (подражание) равняется тому (объекту подражания), так что тут является познание” [83, 209]. Эта радость от подражания в искусстве объясняется тем, что, сравнивая образ и прообраз, человек приобретает новые знания. Тезис о познавательном характере искусства, выдвинутый Аристотелем, нашел творческое продолжение в русской теории поэзии XVIII в.

Теплов особо подчеркивает результат подражания, который виден в приобретенных знаниях, доставляющих пользу и удовольствие при созерцании произведений искусства: “Представим себе разбитие корабля, убиение младенца, змею; дракона или гадину, труп мертвого человека: все сие вживе нашему взгляду весьма неприятно: страх, ужас и мерзость наводит. Но когда то же самое видим великим искусством живописным на картине подражаемо, то не гнушаемся за красоту в дома великолепных поставлять. Таковое глазам удовольствие не от чего иного происходит, как от того, что мы по натуре склонны и подражанию, следовательно, и художество то нам, приятно, которое склонности нашей делает удовлетворение”. Теплов далек от принципа Ш. Батте — подражать “украшенной” природе, заранее отобранной, очищенной от внешних непривлекательных черт. Для Теплова “не только, что в натуре приятно, но и самые те вещи, от которых мы страх, омерзение и отвращение имеем, когда видим их натуру живо на картине изображенную, чувствует в сердце и в глазах своих удовольствие” [67, 192]. Теплов считает, что все в природе достойно быть объектом поэтического творчества. Искусство способно к претворению любой реальности, так велика сила творческого вымысла. В этом он несомненно близок к Буало:

Порою на холсте дракон иль мерзкий гад  
Живыми красками приковывает взгляд,  
И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,  
Под кистью мастера становится прекрасным [3, 76].

Таким образом, аристотелевское учение о типизирующей, претворяющей роли искусства в процессе воссоздания действительности явилось основой для развития русской теории классицизма. Во время изображения действительности совершается акт ее

познания. Но в отличие от Аристотеля Теплов делает больший акцент на чувственной стороне восприятия и при создании и при созерцании произведений искусства. Так, в согласии с классицистической теорией страстей Теплов подчеркивал роль любовных чувств в создании лирических песен и отмечал, что поэзия рождается в глубинах человеческих чувств как результат особого восторга и особого рода воображения.

9

Тредиаковский подходил к анализу понятий “вымысла” и “подражания” с иной стороны. Он решительно настаивал на том, что стихотворная форма несущественный признак поэзии. Эту точку зрения разделял и Ломоносов: “Хотя проза от поэмы для отменного сложения разнится, а потому и в штиле должна быть отлична, однако в рассуждении общества материи весьма с оною сходствует, ибо об одной вещи можно писать прозою и стихами” [13, VII, 97].

Тредиаковский последовательно проводил идею различия подлинной поэзии и “стихотворства”: “Но давно ль душа поэм состоит в стихах? И может ли тот пиитом назваться, кто токмо что стихи одни сочиняет, без всякого пиитического духа?”; “стих дело не великое, а пиит в человечестве есть нечто редкое” [33, 87—89]. Он строго разграничивал поэзию и стихотворство на всем протяжении своей творческой деятельности, поскольку принципиальное первенство содержания для него было несомненным. “Прямое понятие о поэзии, — пишет он в статье “Мнение о начале поэзии и стихов вообще”, — есть не то, чтоб стихи слагать, но чтоб творить, вымышлять и подражать”, так как “душу и жизнь поэмы” (т. е. всякого поэтического произведения по тогдашней терминологии) составляет “творение, вымышление и подражание”, а стих “есть язык оныя”; поэзия есть “внутреннее в тех трех; а стих токмо наружное” [35, 404].

На ранних стадиях развития классицистической теории поэзии проблема разграничения поэтического и непоэтического решалась на основе одного критерия стихотворной формы. Закономерности внешне упорядоченной с помощью ритма речи были своеобразными определителями поэтического, иногда отличительные особенности “мерной” речи использовались в качестве критерия отличий поэзии от риторической прозы. Так, в неолатинской традиции теории поэзии (Понтан, Масен, Фосс), а также у Скалигера, и Буало стихотворная форма оставалась существенной стороной поэзии. Русские теоретики стремятся определить сущность поэзии, используя теорию подражания и вымысла. И здесь вновь существенной оказывается традиция Аристотеля, на которого ссылается Тредиаковский, цитируя его по переводу Александра Павийского: “Стих и проза не различают историка; с пиитом: ибо хотя Геродотова история и стихами будет сочинена, однако она всегда будет, как и прежде, историею” [35, 405].

Разделение поэзии и стихотворства намечалось еще в “школьной” поэтикой в формуле “*differentia inter poetam et versificatorem*”, но в большинстве случаев поэзия рассматривалась как вид элоквенции, хотя и выраженной в форме стиха. Это разделение в школьной поэтике оставалось в пределах внешней формы, у Третиаковского оно получило глубоко содержательную трактовку.

Упомянув о том, что “многие, пишущие о первоначалии поэзии, иногда сливали ее со стихами”, Третиаковский сетует на то, что этимологически, по своей внутренней форме, слово “стихотворение” не соответствует своему подлинному значению, так как не содержит в себе указания на вымышление и подражание. Он устанавливает равноправие прозаической и стихотворной форм: “Можно творить, вымышлять и подражать прозой, и можно представлять истинные действия стихами” [35, 404]. Главный признак поэтического — творческое подражание и вымысел. Подлинно поэтических, высот в прозаической форме достигли, по Третиаковскому, Д. Баркли в “Аргениде” и Фенелон, в “Странствиях Телемака”, их он называет настоящими “пиитами”. В этом высоком звании он отказывает Лукану, автору “Фарсалии”, поскольку он лишь изложил исторический сюжет в форме стихотворного рассказа. В связи с этим можно вспомнить Скалигера, отстаивавшего право Лукана называться поэтом.

Стремление Третиаковского исключить стихотворную форму в качестве определяющего признака поэтического не следует рассматривать как отрицание возможностей стиха в поэзии. Стиху, его формам и видам он, как известно, придавал большое значение, но не увязывал это с общей категорией поэтического: “Стих есть человеческое изобретение в различие обыкновенному их слову”. Во втором издании “Способа к сложению российских стихов” он еще раз напоминал о разделении речи на “свободную, или прозу, которая особливо принадлежит до реторов и до историков”, и на стихи, которые “по большей части употребляют пииты”. Защищая естественность эпоса как “подражательницы естества”, он отмечал, что “нестихословная” речь “по первоначалию своему естественнее стиха” [34, II, 43].

Сходные тенденции прослеживаются в немецкой теории поэзии (И. Э. Шлегель, К. Ф. Бремер); спор о преимуществах стихотворной и прозаической формы интенсивно шел во Франции XVIII в., хотя в связи с особенностями французского стихосложения он свелся к вопросу использования рифмы.

Как же представлял себе Третиаковский отличительные и существенные свойства поэзии — вымысел и подражание? Обращаясь к наследию Аристотеля, он сравнивает историка и поэта и подчеркивает те слова античного философа, в которых отмечено, что “историк деяния как были, а пиит как оные быть могли предлагает” [35, 405]. В

предисловии к “Аргениде” он развивает эту мысль: “Существенное свойство, по которому пиит является пиитом, состоит в том, чтоб вымыслы его были вероятны, т. е. чтобы они не таким были изображением вещей и дел, как они находятся, или каким порядком производимы были, но таким, как правде подобно быть могли”. Установив необходимость правдоподобного вымысла, он разъясняет сущность “вымышления” как процесса подражания природе: “Сие значит, что пиит есть подражатель натуре, так что хотя бы Ливии сделал свою истерию стихами, а Вергилий свою же Энеиду прозою, однако был бы первый совершенно столько ж и тогда историк, сколько б последний непременно пиит, ибо один бы и стихами писал прямо, а другой и прозою так, как с вероятностью по натуре сходно” [33, 87–88]. Правдоподобие не является самоцелью для классицистов, оно лишь условие эстетического воздействия.

Когда Третьяковский анализирует в предисловии к “Аргениде” Баркли стихотворные поэмы Вергилия, Тассо, Мильтона, Вольтера, он указывает, что “все сии не по тому пииты, что стихами писали; за стихи были б они токмо стихотворцами, как Квинтилиан называет, или стихосборцами, как величает их Скалигер”. Переходя к конкретному рассмотрению творчества Баркли, он еще раз подчеркнул, что Баркли “не писал стихами для того, что он не хотел быть стихосборец, но подражал токмо, как пиит, одной натуре, а в рассуждении стихов никому из стихотворцев не, подражая”; “он хотел, чтобы он сам был подлинником и подражали б ему другие” [33, 88–89]. Третьяковский последовательно проводит мысль о том, что сущность поэтического творчества — это подражательное воспроизведение закономерностей природы путем творческого вымысла.

В соответствии с этим процесс создания художественного произведения Третьяковский разделял на три этапа: “творение”, “вымышление”, “подражание”. Творение — это “расположение вещей после избрания”, т. е., изображая природные явления, поэт группирует их заново. Следующий этап — “вымышление”: “не такое представление деяний, каковы они сами в себе, но как они быть могут, или должны”. Результатом “пиитического вымышления” является подражание: “следование во всем естеству описанием вещей и дел по вероятности и подобию правде” [35, 404].

Третьяковский не раз подчеркивал активный характер вымысла в поэзии. Рецензируя трагедию Сумарокова, он отметил преимущество вымысла в поэзии перед логикой: “Превосходная острота не в понятии токмо, но еще в вымысле и в изобретении состоит” [35, 363]. В предисловии к “Аргениде” Третьяковский дал свою классификацию типов вымысла. Первый тип составляют те, в которых читатель встречается с “достоверно известным”, “несомненным”, тем, что “авторову мысль совершенно объявляет и к уразумению предлагаемого им потом прямо доводит”; сюда же он, относит то, что

“напоследок по сложению имен и по превращению оных явно и точно познавается”. Во второй тип включаются “те описания, из которых невозможно ничего никогда заключить, ни их к чему-нибудь известному прямо приложить”. Третий тип занимает как бы среднее в нем место, в нем говорится о вещах “ни прямо известных, ни совершенно сомнительных”. В этих рассуждениях, взятых в контексте всего предисловия к “Аргениде”, можно увидеть попытку Третьяковского отделить вымысел от выдумки и придать его использованию в поэзии особый смысл. Конечно, он не достигает пени ясности, которую мы наблюдаем у Ломоносова, но главное — это установление связей вымысла с реальностью фактами действительности, когда “вероятность басни” соединяется с “истиною истории” [34, II, 11].

В теории вымысла Третьяковский вплотную подходит к вопросу о философском осмыслении природы (натуры, естества), в поэзии: “Возможность пиитическая есть возможность философская, разумом доказываемая”, “пиитическое вымышление бывает по разуму, т. е. как вещь могла быть или долженствовала”. С помощью вымысла поэт в процессе подражания осуществляет обобщенное воспроизведение действительности, что ярко демонстрирует, по мысли Третьяковского, героическая поэма, которая, “пригвозждая к единой точке сию самую историю даст ей быть в виде весьма привлекающем более, а сие как убавлением от нее огромного пространства, так и прибавлением к ней окольных веселейших” [34, II, 4].

Из того факта, что в основе поэтического произведения лежит вымысел, следует вывод: вымысел не равнозначен выдумке, а несет в себе познавательный смысл: “От сего, что пиит есть творитель, вымыслитель и подражатель, не заключается, чтоб он был лживец”, так как “ложь есть слово против разума и совести” [35, 405]. Разум придает вымыслу познавательную энергию. Дальнейшая конкретизация вопроса о том, является ли поэт благодаря использованию вымысла лжецом, содержится в предисловии к “Тилемахиде”, где рассматривается отношение требования правдоподобия к вымыслу, который Третьяковский отделяет от “остроумных по естественной сообразности лжесловий”, имеющих “всю важность правды” [34, II, 11].

Именно вымысел как изобретение возможного и вероятного стечения характеров, обстоятельств и ситуаций отличает подлинного поэта. Теория вымысла позволяет Третьяковскому кратко, но отчетливо наметить основное различие между поэзией как духовным творчеством и созданием материальных предметов: “Пиит также есть и не мастеровой человек: всякий художник делает разным способом от пиита”, поскольку “творить по-пиитически есть подражать подобием вещей возможных, истинных образу”. В этой удивительной по своей краткости и емкости формуле содержится суть поэтической теории, Третьяковского. В ней он подчеркивает духовно-творческую специфику поэзии, в

которой предметный мир действительности творчески преобразуется в мир искусства. Что же касается “других художеств рукотворенных”, то они “дела свои представляют, как они прямо и действительно в естестве находятся или в каком состоянии находились” [35, 405]. Указание Тредиаковского на отличие поэзии от “рукотворенных художеств”, в которых господствует не вымысел, а механически точное копирование внешнего облика предметов, в известной мере противостоит взглядам Теплова, полагавшего, что “может быть не один стихотворец потаен остался в ремесленном человеке за тем только, что он в таких обстоятельствах родился, что ему легче и ближе можно было научиться ремеслу, нежели приучить врожденный свой талант духа стихотворческого к тому, чтоб ему стать совершенным стихотворцем” [29, 22].

Сфера вымысла — возможное и вероятное, и все изображенное в ней должно сохранять общее сходство и подобие с миром действительного. У “мастеровых художников” “возможность равно как историческая, коя повествуется, а от художников, будто как истинным повествованием, механически производится” [35, 405]. Таким образом, Тредиаковский выделял поэзию не только из области философии и истории, но и выводил ее за пределы “механических” искусств. Разделение на “свободные” и “механические” искусства, начало которому было положено еще в античную эпоху, представляло собой первую попытку выделить духовное творчество из области материальной деятельности человека. Вплоть до XVIII в. различие между наукой и искусством оставалось во многом формальным, и усилия в этой области Тредиаковского заслуживают быть отмеченными как новаторские, просветительские.

Каким же способом устанавливаются границы правдоподобия? Как может быть ограничен вымысел? Хотя ответ Тредиаковского носит несколько общий характер, но он не оставляет сомнений — регулятором вымысла является природа (“естество”) и “разум”. Это тот предел, дальше которого вымысел художника не идет. “Смешное искусства долженствует быть копию с оного смешного, которое есть в натуре, — пишет Тредиаковский.— Самое искусство комедии [состоит] в том, чтобы держаться природы и не отходить от нее никогда”; “начертания самые грубые естества нравятся всегда больше, нежели самые нежные, которые не по естеству”. Тредиаковский формулирует связь требования правдоподобия с соблюдением вероятного сходства с природой: “Держась токмо твердо природы, получается вероятность, которая есть одна неложный предводитель, за коим должно следовать” [34, I, 428–429]. Об этом же он говорит и в предисловии к “Тилемахиде”: “Драматическому стихотворению надлежит быть в течение слова всеконечно сходственну с естеством” [34, II, 66].

Кратко резюмируя свою точку зрения: “Пиит есть зограф естества” — и настаивая на

единстве поэтического и живописного принципов отображения, Тредиаковский определяет задачу поэта не “токмо описывать просто вещи, но и представлять их способом только живым и тельным, что всяк мнит их в лицах видеть” [34, II, 51]. А это достигается при помощи художественного вымысла. Не столько подражание образцам, сколько подражание природе с помощью вымысла лежит в основе теории классицизма в России.

В процессе подражания с помощью вымысла в поэзии происходит познание истины страстей. Превознося достоинства автора. “Приключений Телемака”, Тредиаковский обнаруживает в его сочинении “яркий пламень, кой единым подается естеством”, так что “везде искусство становится природою”. Но иногда его внимание привлекала “наряженная, убранная и вырумяненная” природа. Вот что он пишет в статье “О беспорочности и приятности деревенской жизни”: “Все б желали, ежели б возможно было ни на час не расставаться с пребыванием толь любезным и приятным. По крайней мере постарались уже утешаясь в невозможности сделать себе некоторый род прельщения пренесением, чтоб так сказать деревни и поля не простого и почитай грубого виду, не знающего красот, кроме природных, и не заемлющего ничего у искусства, но деревни, поля, да позволится сказать, расчесанного, наряженного, убранного, и почитай я выговорил вырумяненного благоличия” [34, I, 730]. Здесь Тредиаковский явно намекает на особенности изображения природы в жанрах идиллии, эклоги, хотя и уклоняется от центральных посылок своей теории. Что же касается “важных” жанров, то там “высота состоит в подражании простому естеству, приуготовлении приключений способом так тонким, чтоб не можно было их предвидеть, и в ведении тех с толиким искусством, что все новое казалось бы естественно” [34, II, 27]. Автор в эпопее всегда следует “естеству по всем его различиям”. “Вымышление по разуму” идет в рамках строго выдержанных жанров, разумность изображения достигается через оформление произведения по законам жанра: в “Аргениде” “красота природная, т. е. такая, какая материя его требовала, инако б была она неприродная” [33, 97–98].

“Искусство” и “естество” противостоят у Тредиаковского “энтузиазму” (т. е. воображению). Он ставит под сомнение тезис итальянских теоретиков поэзии о превосходстве творчества Вергилия над Гомером — первый дал образец упорядоченности, правильности, ясности и законченности изложения. По Тредиаковскому, Вергилий потерпел неудачу, создав искусственное произведение, лишённое простоты Гомера. Но и “энфузиазм” Гомера “приводит иногда к забвению искусства, к пренебрежению порядка, к тому, что он преходит за пределы естества”. Напротив — “пышное велелепие, рассуждение зрелое и осанистое шествие Мароново прерождаются иногда в правильность преизлишно порядочную, чем он кажется быть более историк, нежели пиит”. В конце сравнения

Вергилия и Гомера Тредиаковский задает вопрос, почему современные “философствующие пииты” любят Вергилия. И вновь критерием для него является подражание природе: “Не происходит ли, мню, сие от их чувствования, что можно удобнее подражать искусством великому рассуждению латинского стихотворца, нежели преизящному огнедыханию еллинского пиита, которое единым токмо естеством преподается?” [34, II, 55–56].

Тредиаковский выступает против поэтических концепций барокко, считает за ложный вкус “езде и всегда украшать, распещрять и роскошествовать” и только тогда признает описания за “велелепные”, когда они природны и “не токмо списаны с естества, но еще и с естества любезного”. Правда, иногда у него проскальзывали формулировки, которые до известной степени сближали его с представителями барокко. Так, в “Письме к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии” он замечает, что человек наслаждается в искусстве “борьбой остроумных вымыслов, искусным совокуплением и положением цветов и красок, удивительным согласиём струн, звуков и пения” [35, 419]. Но подобные мысли встречаются у него случайно, явно выпадая из общей системы взглядов. Основное — это держаться природы, следовать естеству, творить подобно природе. Поэт не вступает в соревнование с природой, так как не может превзойти ее мощью своей индивидуальности.

Вразумительность и внятность произведения недостижима без вероятности, а “с нею все изрядно”. Наибольшее правдоподобия достиг автор “Приключений Телемака”, который “соединил целость и части сличиями тонкими и точными, кои одно естество наблюдает прилежно во всех своих произведениях”. Поскольку задача поэта — преподавать истину, то правдоподобие пронизывает все стороны произведения: “Действо будет вероятно и подобно правде в шествии, как то оно есть истинно в самом существе” [34, II, 8–9]. Интересны в этом отношении замечания Тредиаковского по поводу трагедии Сумарокова “Хорев”: “Не спорим, трагическая любовь есть шутка; однако трагическому автору, как представляющему будто важное дело, не надлежало ее называть шуткою; ибо знают, что все то есть в трагедии притворно, однако полагают важною правдою” [35, 397].

Ригористически последовательное проведение принципа правдоподобия привело его к отрицательной оценке рифмы. В начале своей поэтической деятельности Тредиаковский считал, что “рифма наибольшую красоту наших стихов делает”. Он усматривал в ней определенное смысловое содержание, запрещая чередование мужской и женской рифмы. Позднее, в начале 50-х годов Тредиаковский начал решительно отрицать необходимость использования рифмы, считая, что она лишает поэтическое произведение необходимого правдоподобия. В 1752 г. он указывал, что “рифма есть не существенная

стихам, но токмо постороннее украшение, употребляемое для услаждения слуха”. Возникла, рифма в “варварские времена”, а в классическую эпоху она была неупотребляемой.<sup>9</sup> Тредиаковский требовал обратиться к подлинной античности, свободной от наслоений “готической” эпохи. Разумное правдоподобие определяет возможность использования рифмы: “Употребление рифмы вообще долженствует быть такое, чтобы, всегда был предпочитаем разум: то есть чтоб всегда при составе стиха больше стараться о чистом в нем смысле, нежели о богатой рифме; буде невозможно быть сим обоим совокупно, так чтоб для богатства рифмы твердого смысла нигде и никогда не пренебрегать” [34, I, 164–165].

Рифма, пишет он в предисловии к “Тилемахиде”, препятствует величавому и плавному течению слога в героической поэме. Рифма — это порог на пути этого течения: “Согласие рифмическое отроческая есть игрушка, недостойная мужских слухов” [34, II, 48]. “Природное и первенствующее стихосложение” (т. е. стих русского фольклора) было безрифменным.

Особенно важно соблюдать принцип правдоподобия и декорума в драматургических произведениях: “Драматургическому стихотворению надлежит быть в течение слова всеконечно сходственну с естеством”, поэтому “усильствие к непрестанной рифме умаляет беспредельно жар и рвение пиимы драматической”. В основе драматургии лежит разговор действующих лиц, — и “природно ль есть то собеседование, кое непрестанно оканчивается женскою рифмою, как на *горе море*, а мужскою, как на *увывдовы*”, — иронизирует Тредиаковский [34, II, 66]. “Непристойна” рифма и одах.

В вопросе о роли рифмы в создании естественного слога позицию Тредиаковского разделяли Сумароков и Кантемир. Сумароков гордился тем, что имеет возможность написать безрифменными стихами целую трагедию: “Обещал я сочинити трагедию без рифм. Сей род писания у нас с лучшим успехом, нежели у французов быть может; но кто, не проникая, поверит тому, что сочинять стихи без рифм еще труднее, нежели с рифмами? Положенное вместо рифмы слово должно толико же сильно быти, сколько рифма, а это требует весьма искусного писателя” [25, IX, 178]. Кантемир сознательно оказывал предпочтение белому стиху. Поясняя, что в сочинении стихов можно и без рифмы обойтись, он приводил в качестве примеров поэму Трессино “Освобожденная Италия”, поэму Мильтона “Потерянный рай”, собственные переводы Горация и Анакреонта.

Сумароков ставит употребление рифмы в зависимость от общего содержания:

---

<sup>9</sup> Афористически выразительно мнение французского теоретика XVIII в. Ж. Б. Дюбо о рифме, совпадающее с мыслями Тредиаковского: “В произведениях простого рифмоплета никогда не найдешь настоящего подражания природе”; “рифма, подобно дуэлям и феодальным поместьям, обязана происхождением варварству наших предков” [7, 65; 197].

Не должно, чтоб она (рифма. — А. С.)

В плен нашу мысль брала,

Но чтобы нашею невольницей была.

Не надобно за ней без памяти гоняться:

Она должна сама нам в разуме встречаться [24, 116].

Русские классицисты пришли к общему выводу — не формальные моменты определяют создание поэтического образа, а “разумное” правдоподобие. И в этом они единодушны с западноевропейскими теоретиками поэзии. Вопрос о рифме был частью известного спора “древних” и “новых” во Франции, в ходе которого была поставлена проблема, возможен ли перевод античных авторов в прозе, или их следует переводить стихами. За преимущества прозы выступали Ш. Перро, У. де Ламотт, Фенелон, Дюбо, Монтескье, остроумным защитником прав стиха был Вольтер, Если стих и рифма не составляют основного условия поэтического, то, что может быть его сущностью — вот вопрос, который остался неразрешенным к середине XVIII в.

## 10

В состав проблем правдоподобия входил вопрос о “чудесном” в поэзии. Свою конкретизацию он получил в ходе обсуждения того, насколько поэту нового времени целесообразно и прилично использовать образы античной мифологии и христианской религии. И вновь решающим критерием становится принцип правдоподобия: автор может “многое вносить из вещей чрезвычайных, однако так, чтобы оные чрезвычайности всячески казались вероятными от соединенного с ними правде подобия” [33, 25].

“Вымышленные дива и пристрастия” должны иметь вид истины, так как кажущее невероятным или чудовищным читатель воспринимает “с досадой и омерзением, поскольку область поэзии – возможное и вероятное, то всегда есть опасность впасть в “чрезвычайную чудесность”. Третьяковский очень чутко отмечал все случаи неточного употребления “чудесного” у Сумарокова: слова “пускай Гомер богов умножит” он считает за “ложные по мысли” и “нечестивые по разуму” и предлагает заменить аллегорическим выражением. Нарушением “приличия” оказалось и то место в произведениях Сумарокова, где говорилось, что Нептун “свой скипетр вручает” Петру I: “Пристойно ль, чтоб поганский божок внесен был сюда от сочинителя христианина и вручал бы свой скипетр правовернейшему государю” (35, 378). Он порицал Сумарокова за то, что у него тритоны поют песни Петру I. В этих заявлениях Третьяковский противоречит своей ранней позиции 1735 г., когда он пояснял, что “чрез Аполлина должно разуметь желание сердечное, которое я имею, чтоб и в России развелась наука стихотворная”. “А впрочем, — разъяснял он, — все в ней (в “Эпистоле к Аполлину”. — А. С.) как ни

написано, то по-стихотворчески, что искусные люди довольно знают; для того ревнующим нам по благочестию христианам нет тут никакого повода к соблазну”. Не менее красноречиво и его тогдашнее толкование слова Купидон: “Слово Купидон не долженствует к соблазну дать причины жестокой добродетели христианину, понеже оно тут не за поганского Венерина выдуманного сына приемлется, но за пристрастие сердечное, которое в законной любви и за великую свою горячесть хулимо быть никогда нигде еще не заслужило” [31, 390; 396].

Внутренняя противоречивость взглядов Тредиаковского на проблему “чудесного”, которая заключалась в одновременном стремлении и к аллегоризации и к обогащению поэтической образности, окончательно снимается только в 60-х годах в предисловии к “Тилемахиде”: “Человеки поражаются внутрь изображением страстей и возбуждаются в подвижность чудесностями”, а так как человек “с природы любитель чрезвычайного”, то “ищет насытить себя мечтаниями, согласными его пожеланиям”. Если раньше Тредиаковский, осуждая Сумарокова за неправильное употребление мифологических образов, противоречил теории Буало, который доказывал их право на существование в поэзии, то в 1766 г. он старается подчеркнуть свое единство с ним в отрицании образов христианских святых, столь часто используемых в поэзии барокко. По словам исследователя французского классицизма С. С. Мокульского, “Буало принципиально противопоставлял чудеса античной мифологии чудесам христианской религии, которые, по его мнению, непригодны для изображения в поэзии, потому что они непонятны с точки зрения разума, а только понятное может быть объектом поэзии” [80, 535].

Тредиаковский неоднократно настаивал на необходимости подчинить чудесное правдоподобному: эпическое действие “долженствует быть чудесно, но вероятно”, так как “мы не дивимся тому, что нам кажется быть невозможно”. Как раз в том и заключается достоинство произведений Фенелона, что он, “удалившись от узлов, обыкновенных нынешним романцам или повестям вымышленным”, “не погряз равно ж в чрезвычайную чудесность”. Тредиаковский иронизирует по поводу образов фольклора: “говорят кони”, “ходят триножные столы”, “палицы боевые во сто пуд”, “возметаемые за облаки и от высоты топя упадающие на иройскую голову”. Тредиаковский пытался связать чудесное с принципом подражания естеству, объявляя его особым видом вымысла. Классицист должен всегда помнить о требовании разумного правдоподобия: “Поэт не долженствует никогда досаждать разуму, хотя и преходит он иногда за пределы естества” [34, II, 28].

В общий разговор о чудесном включился и Ломоносов, который в теории вымысла нередко объединял два вопроса: создание поэтического образа как результат воображения поэта и особенности “вымышления чудесного”. Как и Тредиаковский, Ломоносов выдвигал

требование разумного правдоподобия: “надлежит стараться, чтобы из соединения оных (“простых идей”. — А. С.) происходили натуральные и с разумом согласные мысли, а не принужденные или ложные и вздорные”, одно только здоровое рассуждение в сем случае действительно” [13, VII, 126]. В примечании к рукописи риторики 1747 г. он критически отнесся к немецкому поэту барокко Г. Х. Лемсу, который, как видно из цитат, приводимых Ломоносовым, явно нарушал классицистическое требование “пристойного” в употреблении и смысловом наполнении метафор.

Сумароков в эпистоле о стихотворстве также остановился на проблеме чудесного. Отметив, что эпический стих “полн претворств” и что “в нем добродетель смело преходит в божество, приемлет дух и тело”, он специально остановился на значении мифологических персонификаций как арсенале аллегорически выразительных образов:

Минерва — мудрость в нем, Диана — чистота,  
Любовь-то Купидон, Венера — красота.  
Где гром и молния, там ярость возвещает  
Разгневанный Зевес и землю устрашает.  
Когда встает в морях волнение и рев,  
Не ветер то шумит, — Нептун являет гнев.  
И это есть не звук, что гласы повторяет,  
То Нимфа по слезах Нарцисса вспоминает [24, 119].

Таким образом, в вопросе о роли, значении и границах использования чудесного в поэтическом творчестве русские классицисты занимали во многом сходные позиции. Вопрос о чудесном и вероятном, правдоподобном и естественном решается исключительно в гуманитарном аспекте, религиозные соображения, еще столь важные для искусства 50—100 лет назад, когда господствовала символическая система художественного мышления, всерьез не принимаются. Русские классицисты окончательно порвали со схоластическими мотивировками художественного творчества (включая изображение определенных событий и персонажей), что свидетельствует о господстве нового, светского мировоззрения в русской литературе XVIII в.

В средневековых представлениях об искусстве трудно найти логическое обоснование проблемы изображения чудесного, так как все частные проблемы идеологии и искусства находились в прямой зависимости от господствующего теоцентрического взгляда на вещи: бог “чудесен” во всех своих созданиях. В то время истина суждения основывалась не на том, что открывалось непосредственному сознанию, а на божественном авторитете. Независимая поэтическая правда чужда средневековому художественному сознанию.

Новое отношение к проблеме “чудесного” возникает в эпоху Возрождения. Поскольку в рамках теории подражания Природе нет предмета или явления действительности, которое представляло бы чудо само по себе, то, по мнению гуманистов, “чудесное” — это античная мифология. Образы языческого пантеона объявлялись фиктивными, так как если их представить в искусстве серьезно, то публика может принять и поверить в их сверхприродное существование.

“Разум” классицистов исключает христианские чудеса в качестве предмета изображения искусства, даже античных богов он признает только в виде аллегорий. Христианские чудеса, как и волшебство и колдовство, переходят за границы природных явлений, они невозможны в действительности, неправдоподобны в своей сверхъестественности, свидетельствуя о произволе воображения. Буало в III песне “Поэтического искусства” резко отрицает художественную целесообразность и значимость эпоей, в основе которых лежит сюжет из христианской истории. Христианское “чудесное” таинственно и невоспроизводимо в чувственно правдоподобной форме. В языческой же мифологии при всей исключительности действующих характеров нет таинственности и внутренних логических противоречий. Поступки героев и исключительных лиц античных авторов гипотетически правдоподобны, как правдоподобен разговор животных в басне при всей немыслимости его в реальной действительности.

“Чудесное” в доктрине классицизма имело смысл условного правдоподобия, внешне оно существовало в рамках подражания природе, а внутренне являлось допущением фантазии под видом мифологических образов. “Чудесное” — это рационализированное использование мифологии. Если мифология древних предполагала специфическое использование “чудесных” персонажей и ситуаций, то для классицистов они только аллегии.

## 11

Сумароков обращался к проблеме вымысла и подражания, основываясь на требованиях простоты и естественности художественного изображения. Его тезис — “естество выше искусства” — непосредственно приводил к утверждению познавательного значения поэзии: “Пиитические выражения и их изображения, хотя они и вымышлены, служат познанию естества”. Естественность для Сумарокова является главным условием художественности. В статье “О неестественности” он резко осуждал и высмеивал тех стихотворцев, которые следуют “единым только правилам (так! — А. С.), а иногда и единому только желанию ползти на Геликон, нимало не входя в страсть”, которые “пишут только то, что скажет умствование или невежество, не спрашиваясь с сердцем”, в результате чего подобные “немысленные рифмотворцы” не имеют удобства подражать

естества простоте, что всего писателю труднее, хотя простота естества издали и легка кажется” [26, VI, 301–302]. Ясность изображения выступает у Сумарокова в качестве важнейшего эстетического критерия.

Сумароков развивает мысли Декарта и Буало о том, что ясность и отчетливость поэтического изображения есть существенные признаки истинности. Естественность и ясность — необходимые предпосылки моралистического воздействия искусства. Если природа и искусство идентичны в добре и красоте, то поэтические картины должны непосредственно выражать заложенное в действительности совершенство. Неумолимая логика вещей, естественный ход событий, будучи очищенными в искусстве от случайных наслоений, принудительным образом должны воссоздаваться в воспринимающем сознании публики. Но естественность искусства — это результат больших творческих усилий, которые призваны обеспечить необходимую степень доходчивости. Искусство и действительность в рамках теории подражания существуют в единстве,

Вымысел у Сумарокова не противостоит истине действительности и истине истории: “Вымыслы толико же почти возбуждают геройские души к подражанию, колико история. Имея в своей основе вымысел, “поэтические выражения <...> служат познанию естества, отвращению от пороков <...> и нередко больше они имеют успеха, нежели проповедуемая мораль” [26, II, 261].

Вымысел только тогда способен помочь поэту достигнуть достоверности изображения, когда он правдоподобен. Поэту не следует слепо подчиняться игре воображения, так как его фантазия всегда должна быть заключена в строгие рамки естества.

Это ограничение вымысла требованиями естественности не вело Сумарокова к игнорированию специфики поэтического творчества: “Логика дела свои выводит основательными заключениями, физики опытами, математики выкладками”, а “поэтам позволено изображать кажущееся истиною”. И далее: “Сколько философов, составивших системы поэтические!.. Между поэта и физика такое различие, какое между митологика и историка” [25, IX, 323].

Не менее отчетливо Сумароков формулирует тезис о том, что подражание природе в искусстве обладает большим познавательным значением: “И хотя бы никакой иной пользы от свободных не было хитростей, так и сей довольно, что мы изошряем ими разум и перед прочими тварями являем свое преимущество, уподобляясь подражанием естества создателю, питая воображения свои, расширяя понятия и силу величества душ наших плаванием во тончайшем естества познании”. Он ясно осознавал и границы подражания, для него природа была образцом, воссоздать который полностью искусство не в силах: “Нет такой науки, которая бы могла довольно подражати естеству в изображении вкуса,

обоняния и осязания, чтобы, кажется, полезно было роду человеческому”. Хотя и велика сила воздействия искусства, “успокаивающая наши чувства и восхищающая наши мысли”, все же “начертанная роза подобный вид естественной имеет розе” [25, II, 312–314], Отход от принципов природы не что иное, как слабость разума: “Счастливы те, которых искусство не ослепляет и не отводит от природы, что с слабостию разума человеческого нередко делается”. Поэтому лучше остаться в границах природы и разума и приблизиться к такому стихотворству, “которое чистейшим изображением естества назваться может”, ибо “природное чувства изъяснение изо всех есть лучшее”, так что “чем более стихотворцы умствуют, то более притворствуют, а что более притворствуют, то более замираются” [26, VI, 302]. Природа и разум, “основанный на естестве вещей”, — вот основы поэтического творчества.

## 12

Еще одним из возможных путей выявления специфики поэзии было сравнение ее с живописью, известное по лаконичной формуле Горация “*ut picture poesis*”. Тредиаковский так говорит об общей изобразительной основе поэзии и живописи: “Как живописная картина, так поэзия: она есть словесное изображение. Преизрядно после Горация употребляется поэзия живописи: но стих я уподобляю краске, употребленной на живопись. Что изображено краскою, весьма есть различно от нее; равно, и поэзия всеконечно есть не стих: сей есть как краска, а поэзия, как изображенное ею” [34, I, 182].

В течение долгого периода эта формула Горация служила обоснованием “общности в характере воздействия поэзии и живописи на зрителя и читателя. В XVIII в. с ее помощью стали обосновывать так называемые описательные жанры поэзии, в которых преобладал живописный способ подачи материала. В отношении собственно живописи эта формула стала обозначать особое понимание сюжета картины.

Тредиаковский подчинял живопись собственно литературным задачам: “Живописать есть не токмо описывать просто вещи, но и представлять окрестности их способом толь живым и тельным, что всяк мнит их в лицах видеть” [34, II, 51].

Теплов в “Письме об искусстве” пытался разделить цели и намерения поэта, живописца и оратора; хотя в целом в его сознании доминирует старое представление о зависимости живописи от поэтических сюжетов: “Живописец не меньшие качества в разуме и науках иметь должен, как и оратор или стихотворец”, “прямо воспитанный и обученный живописец не может лишаться ниже благонравия, ниже тех знаний, которые оратору и стихотворцу надобны, но оратор и стихотворец благонравный может остаться совершенным без знания живописного искусства” [30, 180].

Сумароков оставался на другой позиции, он отмечал наличие собственных

выразительных возможностей у живописца и скульптора: “Не может ни история, ни поэзия изъяснити телесных качеств геройских: пиктура и скульптура в сем им помоществуют”, кроме того “в телесных видах, (скульптура и живопись. — А. С.) сокрываются тончайшие качества душевные” [26, II, 259–260]. Русские теоретики с помощью формулы “ut picture poesis” доказывали, что процесс подражания Природе на основе вымысла является общим для всех видов искусства. Законы вымысла едины для всех искусств. “Виды искусства лишь частично отличаются способом и материалом воспроизведения, но тематика и объект подражания едины. “Пикторские и скульпторские выдумки зрителям историею служить, могут”, — заявляет Сумароков. Художник XVIII в. выбирает в качестве сюжета своих картин событие, имеющее определенный исторический или литературный интерес.

В “Рассуждении о лирической поэзии” Державина встречается подобное сравнение поэзии с живописью — поэзия “по подражательности своей способности не что иное, как говорящая живопись: то сравнивает два предмета чувствительным образом между собой, или вдруг решительно их друг другу уподобляет, дабы чрез то, не говоря много, изобразить о них яснее свои понятия, или лучше сказать, чтобы неизвестный или невидимый предмет представить чрез видимый въявь или на лицо” [4, 575]. Принципы воспроизведения объекта в поэзии и в живописи едины.

Эти идеи не получили в России широкого и мощного развития, как это было в Германии, в сочинениях Винкельмана и Лессинга, но в последующие периоды развития русской культуры XVIII в. в теоретических книгах по искусству и в творческой практике художников эти идеи нашли отклик.

Какова же историческая предпосылка рассуждений об общей основе поэзии и живописи?

Слова о том, что живопись — это молчаливая поэзия, а поэзия — говорящая живопись, Плутарх приписывал Симониду. Гораций же предлагал лишь общие аналогии между поэзией и живописью и не имел намерения их идентифицировать, как это произошло у критиков Ренессанса и барокко. Так, например, Л. Дольчи в 1557 г. утверждал, что не только поэты, но и все писатели являются живописцами, а поэзия, история и сочинения ученых являются живописью.

В эпоху Возрождения существовала тенденция к разделению живописи как философии движения природы и поэзии как философии морали.

Аристотель отмечал в “Поэтике”, что человеческие поступки (и действия) являются объектом подражания как для поэтов, так и для художников. С учением о подражании эту формулу Горация впервые объединил Скалигер.

В XVIII в. эта мысль превратилась в тезис, утверждающий принципиальную

общность литературной и “живописной” теории подражания. Формула “ut picture poesis” становится полулитературной концепцией живописи.

13

Подражание природе было осознано в русской поэтике как воссоздание сущности фактов на основе вымысла. Вымысел — это форма подражания, которое имеет своим результатом не описание готовой и данной природы, а раскрытие потенциальных возможностей всей природы, точнее, творческих принципов ее самовоссоздания. У поэта нет необходимости соблюдать внешнее сходство с “наличной” природой, так как она открыта чувствам, а не разуму, возможное и вероятное как всеобщее в природе — сфера подражания поэзии.

Проблемы подражания и вымысла в применении к конкретному художественному произведению связывались с требованием правдоподобия. Если искусство подражает природе, то внутренняя система организации и взаимодействия элементов художественного целого должна быть в глазах публики как бы непосредственно вытекающей из закономерных принципов самой природы, которая функционально уподобляется художественному идеалу как организованному целому.

Поэту оказывается недостаточной историческая конкретность факта, поскольку до его художественного претворения он не обладает несомненностью и очевидностью для публики. Ему надо выделить общее, идеальное, вероятное, то, что достойно утверждения в этическом плане. Поэт имеет отчетливое знание о том, что он говорит, но знает не как историк и философ, а как поэт; поэзия приравнивается к науке, но имеет свои особенности.

Важным достижением теории классицизма явилось глубокое осмысление специфики поэзии в учении о вымысле и подражании. Большое значение приобретает осознание роли субъективных мыслей и чувств поэта в процессе творчества. Анализируя поэтическое творчество с помощью понятий вымысла и подражания, представители русского классицизма обогатили общеевропейскую традицию. Прежде всего, поэтика русского классицизма продолжает развитие теории подражания как воспроизведение объективной реальности. Так, уже в трактате Ф. Прокоповича намечается объединение понятий вымысла и подражания, и на этой основе определяется своеобразие поэзии. Тредиаковский, разрабатывая эти же понятия, делает акцент на объекте подражания — “натуре”, “естестве”. В русской теории нет смешения понятий “подражание природе” и “подражание образцам”. Ломоносов оригинально разработал теорию художественного вымысла как особого, средства раскрытия связей возможного и действительного: через вымышление возможного поэт схватывает сущность природы. Он не сводил вымысел к “изобретению” античной риторики, к поэтическому украшению (Скалигер), к

“пристойному” (Буало), к моралистической аллегории (Ле Боссю). Вымысел выступает у Ломоносова в качестве основного способа обобщения.

Понятие “природы” у классицистов, как мы помним, есть синоним разумного; лишь то достойно утверждения в искусстве, что принадлежит к вечному, повторяющемуся, закономерному, обоснованному, а не возникающему в результате мимолетной прихоти настроения. Природа — основа создания произведений искусства и его верховный масштаб, мера их совершенства.

Только высокое и положительное, а не частное и преходящее достойно быть отображенным в поэзии. Разум и природа, правдоподобие и красота, вымысел и приятное — все это различные формы выражения единой и изначальной субстанции — всеобщей идеальной гармонии, лежащей в основе человеческого и природного бытия.

Художник не может создать новую природу или ее разрушить, он по необходимости ей подражает. Природа идентична с правдой, поэтому только в подражании природе художник может оставаться правдивым.

Природа значима в поэзии классицистов главным образом как человеческая природа, как совокупность чувств, страстей, настроений. Понятие природы и сверхлично и в то же время в известной степени персонифицировано, охватывая и поэта и поэзию; в каждой личности живет в качестве самого существенного “всеобщий” человек, “человек вообще”. “Природа” человека — это его разум, поэтому искусство и представляет разумные и всеобщие типы. В XVIII в. высшей формой познания считают закон природы, теоретики искусства также ориентируются на этот идеал и мало интересуются индивидуально неповторимыми, несравнимыми, непознаваемыми сторонами человеческого существования.

Сущность поэтического творчества определяется в теории классицизма на основании его собственных внутренних критериев: область поэзии занимает как бы среднее место между абстрактной сферой философского знания и конкретной данностью истории с ее случайными фактами, неожиданными событиями и происшествиями.

#### Глава 4

### КЛАССИЦИЗМ О ПОЗНАВАТЕЛЬНОМ ЗНАЧЕНИИ ИСКУССТВА ПОЭЗИИ

#### 1

В литературной теории классицизма принцип подражания природе привел к последовательному утверждению познавательного значения искусства. Поэтому вполне понятно, что поэтическое творчество осознавалось таким видом познания, которое близко к научному, а идеалом поэта считался “ученый” поэт.

Поэзия — это особый вид науки, “словесная наука”. Академический словарь 1794 г. объединял ее с теми науками, которые “касаются до свойства и чистоты языка”. Помимо грамматики и риторики словесные науки включали прозаическую поэтическую практику. “Кто желает быть совершенным ритором (общий термин для обозначения оратора и поэта у Ломоносова. — А. С.), — пишет Ломоносов, — тот должен обучиться всем знаниям и наукам, а особливо истории и нравоучительной философии” [13, VII, 23]. В развитии этой мысли классицисты утверждали гуманистические традиции.

Теоретики русского классицизма подчеркивали роль труда поэта, его умственных усилий: “Нет труда, который бы большего ума силою и сильнейшим духа напряжением и стремительством был производим, коль оные высокие пиитов размышления!” — восклицал Тредиаковский [35, 405]. Поэзия — это не игра воображения, а специфический вид познания, близкого к научному.

Автор статьи “О качествах стихотворца рассуждение” ставит перед собой специальную цель показать, “каковой важности она (поэтическая. — А. С.) есть наука”, “сколь трудна наука

стихотворческая и сколь велико знание во всем тому человеку иметь надлежит”. Стихотворство составляет одну из самых “труднейших наук”, так как оно не имеет пределов для своего совершенствования: “Чтобы быть совершенным стихотворцем, надобно обо всех науках иметь довольное понятие, а во многих совершенное знание и искусство” [67, 180]. Эти мысли стали достоянием многих тогдашних журналов. В статье “О свойствах писателей”, напечатанной в журнале “Свободные часы”, говорится: “Ни природные дарования без наук, ни науки без дарования сами собой немного пользы сочинителю принести могут, а обществу от таковых почти никакого просвещения ожидать не можно. Нужны сочинителю природные дарования, нужны и науки” [60, 13]. Определение поэзии как науки не означало, конечно, уравнения “свободных” и “механических” наук, поэзия отличалась от ремесла. В теории подражания классицисты настойчиво и последовательно определяли специфику познания в поэзии и не отождествляли ее с другими видами человеческого познания. Смысл определения поэзии как науки сводился к тому, что у нее есть законы, которыми нужно овладеть и которым можно научиться; что всякое совершенствование поэта идет путем познания законов творчества. Перечисление Ломоносовым физики, механики, гидравлики, астрономии, медицины в качестве наук, необходимых поэту, не означает, что он должен быть исследователем в этих областях. Знание результатов этих наук помогает соблюдать правдоподобие и естественность в изображении природы, а также дает возможность расширить предмет поэзии, свидетельством чему является так называемая “ученая поэзия”.

Осмысление литературной деятельности как части научного знания — характерная черта мышления представителей литературно-эстетической теории нового времени. Уже в эпоху Возрождения Скалигер, Минтурно считали эрудицию обязательным условием поэтического творчества; Л. да Винчи, Бен Джонсон выдвигали идеал поэта-философа; Дю Белле, Ронсар называли поэтом человека, компетентного в искусствах и науках, начитанного в самой разнообразной литературе, знающего обычаи и обязанности человеческой жизни. Скалигер превозносил Вергилия за знание наук,

искусства, навигации и военного дела, полагая, что эрудиции должно быть предоставлено первое место. Разбирая в своей поэтике те свойства, которые делают поэтическое произведение шедевром, он первое место отводит наукам, за которыми следуют разнообразие в мыслях и выразительность речи.

“До познания прямого стихотворства достигнуть не может” тот стихотворец, который не знает “ниже грамматических правил, ниже риторических, да когда еще недостаточен и в знании языков, а паче в оригинале авторов, ежели не читал тех, которые от древних веков образцом стихотворству остались или новых, которые тем точно так, как великие великим подражали”, — пишет автор “О качествах стихотворца рассуждения”, не признавая в то же время и поверхностное барочное “полигисторство”. — Разумные люди прилежно всякого рода читают книги и, час от часу больше получая просвещение, делают себя полигисторами, так что о всех науках генеральное напоследок представление имеют. Сие средство возвышает их в достоинство то, что они делаются судьями скоропоспешных и незрелых авторов” [67, 187]. С помощью науки выводятся правила из образцовых сочинений древних авторов, которые предстоит освоить, начинающему автору. В этой же статье выдвигается в духе Ломоносова еще ряд заповедей: “Ежели хочешь быть в публике автором, поступи во все словесные и во все свободные науки”; “познай, что есть еще правила, которые речь и мысль украшают”; “пробеги все прочие науки и не кажись в них пришельцем”; “поступи во глубину чтения книг, найдешь науку баснословии, которая тебя вразумит к понятию мыслей старинных стихотворцев” [67, 183–184].

В свете изложенных требований к поэту понятно, почему Третьяковский считал неудачными произведения Сумарокова: “...не обучался надлежащим университетским образом грамматике, риторике, поэзии, философии, истории, хронологии и географии, без которых не токмо великому пииту, но и посредственному быть невозможно” [35, 403].

Сумароков же, хотя и указывал в “Эпистоле о стихотворстве”:

Нельзя, чтоб тот себя письмом своим прославил,

Кто грамматических не знает свойств, ни правил [24, 116],

Выдвигал свое понимание термина “словесные науки”. Он возражал как против идеи Тредиаковского о созыве Российского ученого собрания с целью выработать и закрепить нормы русского языка, так и против мыслей Ломоносова о том, что стихотворцу необходимо знать “механические науки”: “Ко словесности потребен Овидий, Вергилий, Гораций, а не Локк, Невтон и Бургавен”. Сумароков отстаивал собственно поэтические ориентиры. В статье “О стопосложении” он выступил против созыва Российского собрания: “Сие усердие языку в пагубу превратится, ибо сие общество состоит частью из ученых, но не из ученых во словесности, так ни медик, ни господич пользы языку принести не может” [27, 389].

## 2

Однако в теории классицистов следует видеть и другую сторону. Подлинный поэт не ограничивается лишь правилами науки. Ломоносов предлагает начинающим писателям “разум свой острить чрез беспрестанное упражнение в сочинении и произношении слов”, а не полагаться “на одни правила и чтение авторов”. Более того: “Правил строго держаться не должно, но лучше последовать самим идеям и стараться оные изображать ясно” [13, VII, 242].

Автор “О качествах стихотворца рассуждения” подчеркивает важность глубокого знания греческих авторов: “Что другим подражателям в них не открыто, того сам доискивайся, последуя самому себе”. В полные права вступает талант автора, который является важнейшей стороной творчества, поскольку “правила одни стихотворческой науки не делают стихотворца, но мысль его рождается как от глубокой эрудиции, так и от присовокупленного к ней высокого духа и огня природного “стихотворческого”. Поэтическое дарование необходимо наряду с правилами: “Стихотворцем без природного таланта, который французы называют *genie*, или без природного духа стихотворческого никак сделаться не можно, и недостатка таковой природы никакая наука наградить не может”. Этот дар автор называет “огнем”, который “возвышает

разум”, “дает счастливые мысли”. Обладая талантом, поэт “часто сам выше своего разума возвышается”, тогда как без него – “что ни скажет в стихах, ползает и пресмыкается по земли” [67, 184–185]. Первый величествен, второй пишет “речи площадные”. Являясь прирожденным свойством человеческой природы, талант позволяет поэту воспевать возвышенное и самому возвыситься над схемой правил. Естественный, прирожденный дар органически соединяется с искусством, приобретенными знаниями.

А если естество тебя тем одарило,  
Старайся, чтоб сей дар искусство украсило, —

пишет Сумароков [24, 117].

Теплов выводил природный дар из всепроникающего духа красноречия, “который в естестве рода человеческого врожден почитается”. Но поэзия не может быть полностью сведена к природным, вневременным свойствам человека, это искусство, мастерство. В далеком историческом прошлом Теплов видит такой период, когда существовало “безрегульное” стихотворство, которое постепенно превращалось в забаву и увеселение, но затем “разумные люди, приметя талант природный других, почали помышлять о приведении сего таланта в правила и законы” [67, 190–191]. В настоящее время природные способности людей совершенствуются с помощью познания законов искусства: “Великие и благородные разума свойства, которые за дарования или талант человеку почитаются, суть плоды частого обучения или употребления, которые приходят не иначе в совершенство как через повторение беспрестанное” [29, 20].

Русские классицисты придерживались принципа равновесия в соотношении между поэтическим даром, талантом и правилами, системой упражнений. Они принципиально отрицали неоплатонизм, для которого поэтическое вдохновение является наитием свыше, состоянием безумия, охватывающим душу поэта. Русский классицизм придерживается регулирующего принципа правил, направляющих природные способности поэта к поставленной перед художником моральной цели. Так, Тредиаковский, проводя известное сравнение Гомера и Вергилия, говорит, что “энфузиазм первого приводит иногда

к забвению искусства, к пренебрежению порядка, к тому, что он переходит за пределы естества” [34, II, 55–56].

Стихотворная наука становится, кроме того, средством совершенствования литературного вкуса, который является своеобразным выражением природного таланта.

В иной науке вкус не стоит ничего,  
А во поэзии не можно без него.  
Не все к науке сей рождены человеки:  
Расин и Молиер во все ль бывают веки? —

спрашивает Сумароков [24, 200].

Вкус — это умение непосредственно воспринимать и ценить красоту: “Сколь, однако ж, великая разнь между тем, чтобы разуметь красоту речи, и между тем, чтобы понимать и постигать источник и основание, от которого другой столько своею речью в стихе или прозе нас услаждает”. Приоритет науки как средства совершенствования литературного вкуса несомненен, но только единство таланта и науки приводит к “двойственному увеселению” читателя и поэта. “Вкус наш происходит, — пишет автор “О качествах стихотворца...”, — от многого чтения таковых уже сочинителей, а без того прямо и на вкус положиться собственно не можем. Ежели правил в сочинениях не знаем, ежели собственно” материи довольно не имеем, то высокость разума в одно только нас удивление приводит” [67, 188]. Вкус в концепции классицистов подчинен логике мыслей поэта, обогащен знанием правил и образцов. Признание эволюции вкуса, обладающего субъективным и индивидуальным характером, — это идея, романтиков. У классицистов понятие “вкуса” — одна из сторон рационалистической теории искусства, это “разумный вкус”.

### 3

В иной форме сопоставление “науки” и таланта было продолжено в разработке вопроса о роли разума и чувств в процессе поэтического творчества. Мысли Тредиаковского о роли чувств, рассуждения Ломоносова о значении фантазии, высказывания Сумарокова в защиту

сенсуализма, конечно, не означали преодоления общего рационалистического типа мышления, характерного для эпохи в целом, они знаменовали собой стремление выявить особенности познавательной деятельности поэта и, правильно осознав их, достигнуть положительного единства разумных и чувственных начал в создании художественного образа.

Теплов придавал большое значение любовной страсти, “вкорененной в род человеческий”, которая явилась одним из импульсов к возникновению поэзии. Он напоминает о существовании людей, “не ведающих никаких правил стихотворческих” и в то же время “поющих” истории так, что “преклоняют сердца к слушанию”. “Больше всех служат к движению и возбуждению страстей живо представленные описания, которые очень в чувства ударяют, — пишет Ломоносов. — Глубокомысленные рассуждения и доказательства не так чувствительны, и страсти не могут от них возгореться, и для того с высокого седалища разум к чувствам свести должно в с ними соединить, чтобы он в страсти воспламенился” [13, VII, 169].

Ломоносов специально останавливается на классификации страстей и посвящает особую главу вопросу “о возбуждении, утолении и изображении страстей”. В ней он ставит перед оратором и поэтом цель “самим искусством чрез рачительное наблюдение и философское остроумие высмотреть, от каких представлений и идей каждая страсть возбуждается, и изведать чрез нравоучение всю глубину сердец человеческих” [13, VII, 166]. Поэту “надлежит высматривать склонность слушателей, чувствами ли они больше увеселяются или разумом, последних хотя и мало бывает (так! — *А. С.*), однако для них должно вмещать при возбуждении радости важные и ученые предложения” [13, VII, 172]. Страсти охватывают и самого поэта в процессе творчества, подобное состояние он называет восхищением, “когда сочинитель представляет себя как изумленна в мечтании”.

С проблемой страстей у Ломоносова связан вопрос о воображении, которое он рассматривает как “душевное дарование с одною вещию, в уме представленною, купно воображать другие, как-нибудь с нею сопряженные”. В процессе творчества с помощью “совоображения” раскрывается связь явлений и лежащих в их основе познания страстей

(страсть иногда Ломоносов рассматривает и как черту характера). Но сила соображения дает результат лишь “будучи соединена с рассуждением” [13, VII, 109]. Анализ страстей осуществляет познающий рассудок. В оценке роли воображения Ломоносов несомненно менее суров, нежели Буало, Скалигер, для которых творческая фантазия подчиняется правилам разума и образцам древних. Фантазия как один из источников поэзии почти полностью исключается ими на том основании, что, обращаясь к сердцу, переходя в область субъективного и произвольного, она выводит поэта за границы правды и истины, становясь выражением личного и бесконтрольного чувства.

С самого начала своей деятельности Тредиаковский, призывая поэта последовать разумному вымыслу, не отказывал ему в праве на такую “сладость” речи, которая “могла чувствительнее поразить человеческие сердца”, хотя он тут же добавлял, что следует “выразительнее произносить всякий состав речи и чрез то действительнее возбуждать человеческие сердца и наставлять разумы” [35, 410–411]. Он соглашался с Ролленем в том, что псалмы возбуждают “благополучные страсти, умиляющие сердца”. Люди “поражаются внутри изображением страстей”, — но в искусстве только тогда “господствует всюду разум и красуется чувственность”, когда она “благородна и вознесена разумом”. Разум сохраняет значение регулятора творчества. В предисловии к “Тилемахиде” Тредиаковский проводит параллель между разумностью и “энфузиасмом” в том случае, если автор говорит о важных политических событиях или рассуждает о “разуме законов”, “чистые идеи наполняют разум тихим светом”, “жар политический” тут вреден, когда же “нет нужды в мудрствовании, когда истина зрится ясно”, тогда “пиит возбуждает огонь и возбуждает пристрастие подвигоположное” [34, II, 54].

Некоторые колебания Тредиаковского в призывании права разума быть верховным принципом искусства поэзии заметны в “Слове о терпении и нетерпеливости”: “Но ныне сколько сил имеет сей самый разум, будучи сомнителен, слеп, исполнен заблуждений, достоин и сам почитаться за одну из бедностей человеческих? Он токмо что умеет

сопротивляться порокам чрез пороки ж или исцелять страсти страстями” [34, I, 379]. Это колебание оказалось временным, уже в “Слове о премудрости, благоразумии и добродетели” говорится о победе разума над заблуждениями страстей, в которых “источник всей злости”.

Свое восхищение эпической поэмой Тредиаковский основывал на том, что она наиболее глубоко проникает в механизм человеческих страстей, “уловляет хитро, что есть самое нежное в чувственностях, а тонкое и живое в мыслях; входит в глубину внутренностей наших, возбуждая в ней преутоенные душевные пружины в подвижность” [34, II, 3]. В эпоху нового времени человек “вводится в собственную свою внутренность, показываются ему тайные пружины страстей его, сокровенные заплетения самолюбности и различие ложных добродетелей с твердыми”. Поэтому особенно горячо он симпатизировал Фенелону, который “представляет страсти крайним искусством: ибо превесьма прилежал к познанию сердца человеческого и всех его пружин. Он разогревает, возбуждает, преклоняет и влечет за собой, так что чувствуются все страсти, им изображаемые” [34, II, 51].

Итак, страсти — предмет изображения, поэт должен склонить на свою сторону сердца читателей, осуществляя это разумными средствами.

Учение о “страстях”, как перводвигателях человеческих поступков и как их внутренних импульсах было широко распространено в Западной Европе XVIII в. Оно было одним из важнейших моментов в этике французских просветителей и английских моралистов. Разумеется, что русские классицисты не ставили перед собой задачу детально разработать это учение в его философском и нравственно-политическом содержании. В этом учении они нашли нужный материал для подтверждения идеи о рационально-чувственной основе процесса познания в поэтическом творчестве. Это особенно заметно у Тредиаковского.

На основе доводов сенсуализма строил многие из своих рассуждений о поэзии Сумароков. В статье “О разумении человеческом по мнению Локка” он определяет разум “как только действие души, в движение

чувствами приведенное”, и далее: “...разум ничего не делает, лишь только сохраняет то, чем его чувства обогащают” [26, VI, 304–305]. Активизация тенденций сенсуализма в сознании Сумарокова относится к 70-м годам. В предисловии к изданию эклог 1774 г. он высказывает следующую мысль: “Любовь — источник и основание всякого дыхания: а вдобавок сему источник и основание поэзии” [26, VIII, 1]. Выступая против исключительного рационализма, он провозглашал чувственный характер происхождения наших знаний. Сумароков настойчиво утверждал важность чувств: “Чувства наши сильнее мыслей наших”, “чувства сильнее разума и, следовательно, сильнее всякого доказательства”. Он резко отрицательно относился к тем стихотворцам, которые “умствовали”, “не спрашиваясь с сердцем”, причину невежества многих поэтов он усматривал в том, что у них не было “довольного к очищению сердце воспитания”, в котором лежит “не основание и начало премудрости”, а “основание чистоты сердечной” [26, II, 260–266].

Однако подчеркивание роли чувств в поэзии не привело Сумарокова к руссоизму и сентиментализму. В статьях и заметках “О новой философской секте”, “О слове мораль”, “К добру или к худу человек рождается” он выступал против Руссо, а особенно против его идеи о том, что человек, выйдя из рук природы, является потенциальным носителем добра: “Природа не изъясняет истины в душах наших и, следовательно, никакого нравоучительного наставления не подает” [26, VI, 305]; “не естеством, но моралью и политикою склонны мы к добродетели” [26, X, 132]. С другой стороны, антируссоизм не приводил его к соглашению с картезианством. Сумароков называл безумцами тех, кто признавал возможным наличие неосознанных чувств: “Рассуждение, кроме данных ему чувствами, никаких оснований не имеет”; “разум есть нечто иное, как только содержатель воображений, порученных ему чувствами”, поэтому “естество никакого начертания в разуме без чувств не может учинить” [26, VI, 305].

И в теоретических рассуждениях и в отдельных стихотворениях Сумароков призывал к тому, чтобы “более говорило во стихотворстве чувствие, нежели умствование”.

Не стихотворец тот еще,  
Кто только мысль изображает,  
Но стихотворец тот, кто сердце заражает  
И чувство изображает,  
Горячую имея кровь, —

вот его поэтическое кредо [24, 297]. Чувство обретает в поэтической теории Сумарокова самостоятельный характер, так как оно естественно и имеет природную основу, а то, что “на природе и истине основано, никогда претерпеть не может” [25, VI, 336]. Неприязательная песенка камчадалов и высокое искусство имеют одинаковые истоки своей выразительности (заметка “О стихотворстве камчадалов”). Эта мысль проскользнула и у автора “О качествах стихотворца...”: “Маленькая песня или станс, которая и без науки и в худых рифмах, может иногда мысль удачную заключить”. Но тенденции к выдвиганию на первый план роли чувств с присущей им естественностью и простотой уравнивались общей рационалистической концепцией творчества. “Искусство природе весьма потребно”, — считал Сумароков, но “с слабостью разума человеческого” нередко оно “отводит” от природы, и тогда поэту лучше остаться в границах разума, а его искусству стать “чистейшим изображением естества” [27, 368]. Обращение к чувству не выводило Сумарокова за пределы классицизма, так как это не конкретное чувство, не определенная эмоция и не индивидуализированная страсть, а общее, связанное с интеллектом, дидактическое чувство, близкое к сентенции, афоризму. В понятие “чувство” авторы XVIII в. нередко включали все виды внеинтеллектуальной деятельности человека: воображение, память, ощущение, оценивающее суждение.

Идея теоретиков Возрождения о преимуществах “древних” нашла свое продолжение в требовании подражать образцам. Это требование не составляет сущности доктрины классицизма, не носит того всеобъемлющего характера, какой ему нередко придают. Подражание образцам — это не сущность, а средство поэзии. С помощью этого тезиса представители классицизма формулировали свое понимание

роли традиций и преемственности в литературе.

Образцами являлись античные и западноевропейские авторы, авторитет которых часто оказывался равным авторитету разума.

Вопрос о подражании образцам тесно связан также с основным тезисом подражания природе. В произведениях Древней Греции и Древнего Рима классицисты усматривали такое совершенное подражание (особенно у Гомера и Вергилия), что они могут быть признаны образцовыми. И подражая “древним” как образцам, современные авторы как бы подражают одновременно и природе. Интенсивное изучение античных авторов сокращает длинный и трудный путь прямого и непосредственного изучения действительности, в которой совершенные элементы рассыпаны и не собраны воедино, как это представлено у древних авторов. Утверждение образцового характера произведений античного мира — взгляд, последовательно развиваемый литературной теорией гуманистов, — это важнейшее свидетельство осознания классицистами того факта, что современная действительность далека от совершенства.

Тезис подражания древним образцовым авторам объясняет то внимание, которое классицисты уделяли изучению правил. Успешное подражание древним невозможно без выявления правил и следования определенным законам поэтического творчества. Активное воздействие риторики на литературные теории XVI–XVIII вв. закрепляло это мнение.

В связи с этим и достоинства произведений национальной литературы прямо объяснялись степенью их близости образцовым произведениям античности как эталонам совершенства. По мысли классицистов, целесообразней усовершенствовать образцовое старое, чем изобретать новое и необычное.

Ломоносов ставил подражание “славыным авторам” выше правил. В статье “О качествах стихотворца...” отмечалось, что установленные с помощью науки образцы помогают начинающему стихотворцу понять, где “добрые” и где “худые” авторы: “...разбор писателей есть наилучший и безопаснейший способ быть ученым человеком, и он потребен для всякой особы в свете науки”. Всем начинающим

авторам в этой статье вменялось в обязанность знать греческих и римских авторов: “Мы писателей греческих имеем от двух тысяч и пяти сот лет назад, которые свои веки услаждали. Их старайся знать, и что другими подражателями в них не открыто, того сам доискивайся, последуя самому себе” [67, 184].

Хотя автор самостоятелен в выборе образцов своего творчества, ему необходимо усвоить лучшие достижения в каждом из жанров поэзии, для чего следует знать, “в чем силен Демостен, в чем велик Цицерон, или слаб Квинтилиан, чем чтит Гораций Вергилия, в чем Вергилий велик, а Овидий нежен”. Ориентация на мир античности в своеобразном классицистическом понимании — важная сторона русской литературной теории.

В то же время подражание образцам не заменяет поэту таланта. В статье “О качествах стихотворца...” отмечается случай, когда талант автора, “написавшего малое число поэм”, ослабевает, и объясняется тем, что сочинения его “от одного чтения и подражания украшаются”. Для представителей русского классицизма подражание образцам было одним из важных средств достижения идеала, но не менее существенным являлись и поиски собственного и самостоятельного решения поставленной древними задачи, особого пути к выработанному идеалу. “При подражании одном оставаться” поэту “не должно”, — пишет автор “О качествах стихотворца...”, — чтобы он смог “своим собственным вымыслом нечто новое и небывалое рождать”. — Но если бы писатели последующего времени не продолжали традиций своих предшественников, “то бы и приращения в словесных науках мы не видели”, так как “когда великие великим подражают, тогда разум и дух их, науками и примерами обогащенный, всегда нечто рождает новое” [67, 189–190]. “Рождение нового” — необходимый результат творчества, и достигается он с обязательным обращением к образцам.

В одном из своих незаконченных сочинений Ломоносов рассматривает вопрос о развитии поэзии и отмечает существование периода “безрегульной поэзии, не связанной с античными образцами: “Красота, великолепие, сила и богатство российского языка явствует довольно из книг, в прошлые веки писанных, когда еще не токмо

никаких правил для сочинений наши предки не знали, но и о том едва ли думали, что оные есть или могут быть”. [13, VII, 582].

Для русских поэтов, как и для представителей французского классицизма, подражание древним литературам объективно было средством утверждения национальной поэзии. Вся трудность этой задачи в том, чтобы собственным путем прийти к тем же результатам, к которым пришли “древние”. В глазах “новых” они были образцами мастерства, а не прототипами. Классицизм подготавливал почву для создания новой литературы в национальных масштабах. Основным смысл известного спора “древних и новых” и состоял в доказательстве права французской поэзии считать свои достижения равными “древним” авторам и потому не менее “образцовыми”. Этот факт находил свое частичное осознание и в отечественной поэтике. В статье “О качествах стихотворца...” говорится: “Ежели собственной материи довольно не имеем, то высокость разума в одно только нас удивление приводит. А хотя и подражать отважимся какому ни есть сочинению, что пускай бы нам и удалось, то в продолжении той же материи, или тому подобной, тотчас примечено будет наше истощение” [67, 188].

Представители русской литературной теории, признавая необходимость подражать образцам, выдвигали идею относительно самостоятельного движения русской литературы к единому европейскому идеалу. Русские поэты могут найти свой путь к тем высотам поэзии, которых достигли древние и европейские авторы.

Хотя Третьяковский разделяет принцип подражания образцам: “что ж еще страшит нас? риторика? — спрашивает он в “Речи” 1735 г. — Помогут нам в ней премногие творцы римские, а наипаче хитрый и сладкий в слове Марк Туллий Цицерон. Помогут французские Балзаки, Костарды, Патрю и прочие бесчисленные” [35, 331], он старается найти теоретическую формулу своего понимания соотношения между национальными и общечеловеческими сторонами поэзии. Так, в “Новом и кратком способе к сложению российских стихов” он подчеркивает, что, несмотря на различия в системах стихосложения у разных народов, “материя” остается общей для всех народов: “Материя всем языкам в свете общая есть вещь, так что некоторый оную за собственную токмо одному себе почитать не может: ибо правила

поэмы эпической не больше служат греческому языку в гомеровской Илиаде и латинскому в Вергилевой Энеиде, как французскому в Волтеровой Ганриаде <...> Но способ сложения стихов весьма есть различен по различию языков” [35, 334]. В статье “О древнем, среднем и новом стихотворении российском” он дает иную формулировку этой мысли: “Поэзия как подражание естеству и как истине подобие есть одна и та ж по свойству своему во всех веках и во всех местах у человеческого рода: но способ речи, или стих, находится многообразен в различных народах” [35, 420].

Тредиаковский признает факт различия и изменчивости поэтических форм, но постоянными оказываются общечеловеческие свойства содержания. Однако и при этой противоречивости он делает шаг в сторону признания развития и различия национальных форм искусства. Этим признанием ограничивается значение древних и европейских авторов как образцов. Требование развивать и обогащать национальное искусство составляет одну из его идей в “Слове о витийстве”: “Всегда удивляться чужому искусству, а собственных сил не отведывать и о собственном искусстве не стараться, — знак есть незнания и лености, или, по крайней мере, ненадеяния к сделанию равного” [34, III, 585].

Общепоэтическая концепция Тредиаковского получает лингвистическое обоснование, когда он исследует причину существования национальных языков: “Наружное слово есть знак внутреннего понятия, которое всем людям, всем народам, еще и всякому человеку есть наиобщественнейшее; но наружные знаки, или наружное слово инако, потому что каждый народ на особливые согласия изображения для названия именем той или другой вещи. По сему наружные знаки иные в сем народе особливые и ему только знаемые, другие другого народа собственные и от него токмо ведомые. Сие то ж, что каждый народ имеет особливо свой себе язык и что столько разных во всем свете, сколько в нем обитает разных народов” [34, III, 576].

В суждениях Тредиаковского о различных этапах развития искусства обнаруживаются элементы историзма в понимании поэзии древних. В “Предызъяснении об ироической пииме” он считает пороком

“рассуждать о всем по вкусу нашего века”, а “незнание наше обыкновений страны, обрядов богослужительных и свойств языка употребляемого” может нас обмануть и заставить принять “за негодное, что достопочитаемо было в древней Элладе”. Вопрос об исторических различиях в пределах одного жанра (эпопеи) Третьяковский поднимает на страницах предисловия к “Тилемахиде”. Гомер не “изобретатель героической поэмы”, у него были предшественники: “Великое было б диво или паче чудо, ежели б Омир враз пресовершенную сию изобрел пииму, не имея прежде ни единого ей и не совершенного образца: человеческого разума такое всеконечно есть свойство, что долго он как будто перстами ощущает, прежде нежели прямо огорстит, что есть добро и что красно есть” [34, II, 6; 34].

Идея своеобразия национальных форм поэзии, тесно связанная с намечающейся идеей национальной самостоятельности, ярко и выразительно пронизывает даже его работы об орфографии: “Российская орфография ни самой малой нужды не имеет быть подобна всякой чужой, которой способ всеконечно не может быть годен к ее употреблению, а напротив того, самую основательную и твердую причину имеет быть по своей природе и по имени российской свойственно российской: ибо по разуму не должно следовать чужому образцу, ежели оный совершенно не годен собственному в какой-нибудь вещи способу и ей самой не сроден” [34, III, 75].

Общий вывод о различии литературных форм и жанров находится в “Рассуждении о комедии вообще”, где отмечается, что комедия и трагедия “в нынешнее совершенство не вдруг пришли, но по степеням”, так как “человеческого разума такое есть состояние, что одна его мысль к другой подает причину, всегда ж с некоторым или наращением, или исправлением, или убавлением первой” [34, I, 413].

Еще последовательнее в утверждении национальных особенностей в искусстве выступал автор “О качествах стихотворца...”: “Рассуди, что все народы в употреблении пера и изъявлении мыслей много между собой разнствуют. И для того береги свойства собственного своего языка. То, что любим в стиле латинском, французском или немецком, смеху достойно иногда бывает на русском” [67, 184].

Показательно отношение Ломоносова к истории Древней Руси, которая, по его мнению, преисполнена значительных событий и героических характеров в не меньшей мере, чем история Греции и Рима, и поэтому достойна быть предметом русской поэзии: “Всяк, кто увидит в российских преданиях равные дела и героев, греческим и римским подобным, унижать нас пред оными причин иметь не будет” [13, VI, 170]. То обстоятельство, что героическое прошлое русского народа не нашло еще отражения в поэзии, он относит за счет недостаточного развития отечественного искусства. В незаконченной статье “О нынешнем состоянии словесных наук в России” Ломоносов призывает искать пример того “рачения о словесных науках”, которое “служит к украшению слова и к чистоте языка, особливо своего природного” в древней русской литературе. “Красота, великолепие, сила и богатство российского языка явствуется довольно из книг, в прошлые веки писанных” [13, VII, 582].

Против слепого подражания Ломоносов высказывается с достаточной определенностью в “Слове благодарственном на освящение Академии художеств”, выдвигая задачу “представлять виды героев и героинь российских в благодарность заслуг их к Отечеству, в пример и поощрение потомкам к мужественной добродетели”. С сознанием национального достоинства он говорит о “великом удивлении и удовольствии”, какое может произвести Россия “помощию художеств в любопытном свете, который едва уже не до отвращения духа через многие веки повторяет древние греческие и римские, по большей части баснотворные деяния”. Он настойчиво и последовательно отстаивает мысль о необходимости изображать события из русской истории: “Украсятся дома и другие здания не чужих, но домашних дел изображениями, не наемными, но собственными... Коль сладко вкушение плодов собственного насаждения! Коль приятно удовольствие, устроенное своими трудами!” [13, VIII, 809].

В этом с ним соглашался Сумароков: “первую должность” живописца он видел в том, чтобы “изобразит истории своего отечества и лица великих в оном людей” [26, II, 261]. Тем самым отрицалась исключительная роль мифологии. Признание особого пути

развития национальной поэзии вплотную приводило к вопросу об авторской индивидуальности. По Третьяковскому, “каждый автор собственный характер сочинения имеет, который токмо в сем долженствует быть согласен, чтоб был по природе того языка, которым кто “пишет” [33, 96–97]. Конечно, признание национальных особенностей искусства чаще всего выступало в области национального языка и стиля. Национальное утверждение русской литературы нового времени шло в рамках классицизма, когда каждая нация в своих достижениях должна была ориентироваться на те нации, которые достигли наибольших успехов в области поэтической культуры. И Третьяковский в “Эпистоле к Аполлину”, и Сумароков в стихотворении “Желай, чтоб на берегах сих музы обитали” считают, что русская литература находится на такой стадии развития, когда она может достойно принять античное и европейское поэтическое наследие, а русский язык воплотить культурное наследие веков.

У русских авторов нередки и прямые декларации, свидетельствующие о сознательном признании факта национальных особенностей искусства. “На что ж нам претерпевать добровольно скудость и тесноту французскую, имеющим всякородное богатство и пространство славенороссийское?” [34, II, 63] — отвечает Третьяковский предполагаемым критикам его стихотворной реформы и отмежевывается от упреков в подражании французским образцам: “Французское стихосложение ничем, кроме пресечения и рифмы, на сие мое новое не походит”, потому что французские писатели “сами во многом и почитай во всем копиисты с греческого и латинского языка” [35, 403]. Он требует осознанного подхода к европейским образцам: “Как исправностям французских трагедий подражать не худо, так следовать их порокам не должно” [32, II, 495].

Сходную позицию занимал в отношении к образцам и Сумароков, указывая, что надо следовать “в правописании и во многом прочем больше древним переводам греческих книг, нежели худым с немецкого и французского языков переводам”, и осуждал тех, кто “во всех обстоятельствах немецкий и французский язык прекрасному своему языку” предпочитает, “не зная красоты природного языка” [27, 375–376]. Отдавая дань уважения творениям Расина, он не считал себя

обязанным ему в главном — в языке, так как Расин не мог дать “в русском языке наставления”.

Сумароков тоже последовательно проводил принцип осознанного подхода к европейским образцам: “Для чего то не сделать по-русски, что на французском языке хорошо. В том только сила, хорошо ль я то по-русски сделал. Я нарочно брал те стихи, которые многим знакомы, чтоб показать, хорошо ль то в русском языке будет” [26, X, 82]. В “Ответе на критику” Сумароков отводит на каждое критическое замечание, сделанное Третьяковским в “Письме, в котором содержится рассуждение о стихотворении” (1750), по специальному параграфу. Отвечая на упреки в подражании Расину, Шекспиру и Буало, он замечает: нельзя “поставить в слабость” Расину то, что он “в лучшие свои трагедии взял подражанием и переводом из Еврипида в Ифигению [несколько] стихов”. Отрицает он и факт полной зависимости от французского автора: “Я из Буало, может быть, не больше взял, сколько Буало взял из Горация” [27, 368].

## 5

В понимании поэтического творчества классицисты исходили из признания ведущей роли разума, который, воссоединяясь с дарованием, талантом, являлся основой познания в поэзии. Именно научный характер познания природы требовал господства интеллекта. Разум — это та сознательная рефлексия, которая ограничивает воображение поэта и направляет его к достижению моралистической цели. Всякая форма духовной деятельности должна иметь прочную логическую основу.

Задача поэта — достичь идеального совершенства с помощью разума, который благодаря своему однородному и универсальному характеру является не только наиболее совершенным способом познания правды, но и ее критерием. “Разумный” характер творчества обуславливал то предпочтение, которое в системе классицизма оказывалось знаниям правил и образцов. В то же время это не приводило к отрицанию роли таланта и вдохновения поэта. Творческое дарование, направляемое разумом, объединяется с эрудицией поэта.

Русские теоретики классицизма признавали приоритет науки в обучении поэта на основе образцов, почерпнутых из произведений классических авторов. Эта идея сохраняла свое значение от Возрождения до энциклопедистов, когда Дидро обосновал разделение сфер научного и художественного познания с помощью теории воображения. Русские авторы тоже делали первые шаги в этом направлении: это видно из требований выделить поэзию в “свободную” науку, “последовать самому себе” (статья “О качествах стихотворца...”). Русские теоретики отмечали важную роль чувств в творческом процессе. Ломоносов и Тредиаковский предлагали синтез разумного и чувственного: в “Риторике” Ломоносов обосновывал чувственные стороны воображения, зрелый Тредиаковский испытывал сомнения во всеобъемлющем значении разума. Сумароков наиболее настойчиво требовал признания права чувств быть средством познания в поэзии, хотя его выступления против крайностей рационализма не привели к отказу от принципа ясности и естественности поэтического изображения, что было оборотной стороной тога рационализма, с позиций которого он осуждал поэтическую практику Ломоносова. Европейская поэтика XVIII в. также обнаруживает симпатии к эстетическому сенсуализму, к признанию важности чувств, эмоций, страстей в выступлениях Вольтера, Батте и Дидро, так что русская поэтика не отставала от развития европейской мысли, двигалась в том же направлении.

Итак, если из разумности как основного принципа творчества вытекает требование правил, норм и образцов, то признание роли чувств направлено главным образом на объект поэзии и на результат воздействия изображения этого объекта в поэзии на читателя. Чувства, страсти — источник и предмет поэзии, будучи изображенными или выраженными в поэтической форме, вызывают адекватную реакцию у читателя и слушателя. Идея произведения разумна, как и процесс перехода от объекта изображения к его выражению в произведении. Идея произведения, средства ее выражения, а главное — моралистическое воздействие — все это носит сознательный характер, направлено на “разум” воспринимающего. Сущность типа мышления

классицизма остается без изменений: творческий процесс носит осознанный характер, разум осуществляет свою гегемонию в сфере поэзии.

Разработка национальных вариантов идеала классицизма, национальной тематики, предложение о развитии жанров, избирательный подход к иноязычным образцам, повышенное внимание к “безрегульному” этапу развития поэзии — все это знаменовало собой начало пересмотра античных канонов, которые теряли свой безусловный характер. Но принцип историзма, который вел к такому пересмотру, в системе классицизма не мог получить последовательное воплощение. Идея развития не становится основным принципом раскрытия сущности поэзии.

Русские классицисты, не подвергая критике общую концепцию подражания образцам, тем не менее, стремились раскрыть национальные особенности русской поэзии. Они настаивали на выборе самостоятельных путей приобщения к нормам общеевропейской культуры, которая, по взглядам того времени, создается усилиями всех народов и выражает единство человеческого разума. Русская литература сможет стать равной античной и европейской, а при условии достижения всеобщего идеала совершенства — и превзойти их. Искусство свободно по форме приобщения к этому идеалу, но ограничено по содержанию. Постепенно авторитет античных образцов подчинялся авторитету разума, что делало возможными самостоятельные выводы из античного наследия.

## ГЛАВА 5

### КАТЕГОРИЯ ЖАНРА В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ КЛАССИЦИЗМА

#### 1

Строго разграниченные жанры для теоретиков классицизма XVIII в. очевидная, не вызывающая сомнений и не требующая особых доказательств реальность. Поэтому перед ними не возникала и необходимость в специальном теоретическом определении понятия жанра, сущности его содержания, точных способов различия одного

вида от другого. Жанровая проблема в силу ее “практической наглядности” — примеры греческих и римских писателей и поэтов — не вставала в XVIII в. как теоретическая проблема, требующая решения. По сложившейся традиции жанр имеет свой постоянный предмет изображения, определяющий сюжетно-тематическое и эмоционально-стилистическое единство. Это объясняется прежде всего тем, что в “литературной системе классицизма понятие индивидуального проступает лишь в самых смутных и общих очертаниях; литературно-художественное произведение в эпоху классицизма соотносится не столько с автором, сколько с жанром” [70, 59]. Чистота и выдержанность жанра, его моралистическая ценность, иерархия жанров (в зависимости от социального ранга персонажей, от стилистической дифференциации речи персонажей, от величины и объема текста и др.), отношение к вновь возникающим жанрам — вот основные вопросы, разрабатываемые теорией классицизма.

## 2

Классицизм оказывал предпочтение поэтическим жанрам по сравнению с прозаическими, так как прозаическая речь — это речь, практически ориентированная, в которой многое зависит от случайного, не предусмотренного разумом. Проза занимала ограниченное и подчиненное место: считаясь средством публицистики и научной речи, она, по сути дела, выпадала из литературного ряда. Лишь “второстепенная” и “низкая”, по взглядам классицистов, литература — роман — могла существовать в форме прозы. Некоторое воздействие на прозу оказывали нормы стихотворной речи в сфере семантики и синтаксиса. Ломоносов специально выделил ту часть риторики, в которой излагались общие свойства прозы и поэзии. Во второй, ненаписанной части речь должна была идти об “оратории”, “о наставлении к сочинению в прозе”, а третью книгу он предполагал посвятить только поэзии, “учению о стихотворстве”.

В “Кратком руководстве к риторике” Ломоносов четко и резко разделял поэзию и прозу: “Предполагаемое слово может быть изображено прозою или поэмою. В прозе располагаются все слова обыкновенным порядком и части не имеют точно определенной меры

и согласия складов. В поэме все части определены известною мерою и притом имеют согласие складов в силе и звоне. Первым образом сочиняются проповеди, истории и учебные книги. Последним составляются оды и других родов стихи” [13, VII, 24]. И тут же более краткое резюме: “Риторика учит сочинять слова прозаические, а о сложении поэм предлагает поэзия”. В общей сфере красноречия поэзия и проза сближаются, но каждый тип речи сохраняет свои особенности. Как и всякому последовательному классицисту, Ломоносову свойственна абсолютизация границ поэзии и прозы.

Тредиаковский, напротив, сближал поэзию и прозу: “Высота стиля, смелость изображений, живность фигур, устремительное движение, отрывистое оставление порядка и прочее не отличают стиха от прозы; ибо все сие употребляют иногда и реторы и историки. А хотя б они и никогда не употребляли: однако все сие особливо принадлежит до свойства поэзии, а не до состава и существа стиха” [34, I, 125]. Однако возрастание значения прозы вызывало у него горькие сетования. Так, в “Письме к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии” он отмечал оттеснение “поэм” на второй план и “превращение поэзии в “утешную и веселую забаву”. На это же он указывал и в предисловии к “Аргениде”: “Читатели больше сладости имеют от прозы, так что многие из них небольшие стишки пропускают” [33, 90]. Еще более грозным соперником поэзии являлся галантно-приключенческий роман, которому классицисты единодушно отказывали в художественности, так как он не выдерживал требований правдоподобия и классицистической морали.

Но иногда проза получала признание у классицистов. К произведениям “чистого” вымысла Ломоносов отнес прозаические сочинения Апулея, Петрония, Свифта, Баркли, так как в них значительное место занимают нравоучительные рассуждения. К прозаическим произведениям, лишенным отчетливой моралистической направленности, классицисты относились отрицательно: “...французских сказок, которые романами называются, в число сих вымыслов положить не должно, ибо они никакого нравоучения в себе не заключают и от российских сказок, какова о Бове составлена, иногда только украшением стиля разнятся, а в самой

вещи такая же пустошь, вымышленная от людей, время свое тщетно препровождающих, и служат только к развращению нравов человеческих и к вящему закоснейте в роскоши и плотских страстях” [13, VII, 223]. Правда, позднее, в 1759 г., Ломоносов заметил, что осуждаются не все французские романы, а лишь “великая часть” их и предложил термин “повесть” для обозначения подобных произведений (типа “Аргениды” Баркли). Проза, таким образом, лишь на строго ограниченных условиях могла считаться художественной литературой.

На практике переводчики, издатели, составители предисловий постоянно требовали признать право прозы войти в сферу художественной литературы, и классицисты постепенно уступали этим требованиям. Так, Третьяковский в предисловии к переводу “Аргениды” Баркли объяснял включение этого произведения в систему признанных классицистами жанров тем, что Баркли намеревался “предложить совершенное наставление, как поступать государю и править государством”, и заверял читателей, что в этом произведении “нет ничего подлого, нет низкого”, а “все везде преславное, знатное, отменное и царской верховности достойное”. Это сближение “Аргениды” с жанрами классицизма он мотивировал и формальными особенностями произведения: “Вся форма его стиля, также и весь способ в соединяемых материях, и от них в отступлении, равно как и в украшении, есть стихотворческий (так! — *A. C.*), какой у Гомера в “Илиаде” и в “Одиссее” на греческом” [33, 9]. Затем он доказывает сходство произведения Баркли с творениями Вергилия, Стация, Тассо, Мильтона, Камюэнса, Вольтера в “стихотворческом способе”, “в соединении материи”, “в украшении” и в “отступлении”. Собственное же различие между стихотворной и прозаическими формами остается в данном случае несущественным. Этот факт свидетельствует, что главным определителем художественного остается не формальный признак, а подражательное вымышление. В статье “Мнение о начале поэзии и стихов вообще” Третьяковский последовательно обосновал возможность существования подлинно художественного произведения в прозе. Объясняя неточностью словопроизводства сближение понятий поэзии и стихотворства, он определял главную задачу поэта —

“творить, вымышлять и подражать”. По его мнению, можно “подражать, творить и вымышлять” и в прозе, не теряя звания “пииты”.

### 3

## БОРЬБА ЗА ПРИЗНАНИЕ ПРОЗЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ XVII–XVIII ВВ.

Теоретики классицизма, как известно, невысоко оценивали художественные достоинства прозы, рассматривая ее в качестве “низшей” формы искусства, недостойной быть включенной в поэтический ряд. Они полагали, что только стихотворная форма помогает активному и целенаправленному утверждению авторского сознания, а потому в рамках теории классицизма проза получала “законное” право на существование лишь в жанровых границах философского диалога, исторического рассказа или описания, политической публицистики, религиозной проповеди. Прозаический роман при этом тоже относился к жанрам, находящимся на периферии искусства, так как был адресован неискушенному читателю, преследовал развлекательные цели и не имел прямой моралистической направленности. Однако именно в эпоху классицизма происходит и эстетическое, и теоретическое признание прозаической формы словесного искусства. В XVII–XVIII вв. намечается коренной перелом в отношении к художественно-познавательным возможностям прозы, она начинает активно оспаривать право поэзии на ведущее место в литературном развитии, что сразу же отражается и в литературно-теоретическом сознании того времени.

Решающее значение в определении теоретических основ европейского “литературоведения” нового времени имели традиции античной поэтики. Античная поэтика предполагала деление всех текстов на стихотворные и прозаические, каждый вид в свою очередь предполагал и второе деление: художественные тексты и “практические”, “утилитарные”, не претендующие на вхождение в область искусства. Наряду с поэтическими жанрами (эпоса, элегия,

трагедия, комедия) в стихотворную группу текстов входили и "нехудожественные" сочинения по физике, медицине, ботанике. В свою очередь прозаические сочинения могли быть представлены и утилитарными (научные и философские сочинения, труды по юриспруденции, грамматике, риторике) и "художественными" (ораторские речи и декламации, диалоги, исторические рассказы, мимы, эпистолы, сатиры). Отнесение к стихотворному или прозаическому ряду не являлось способом разграничения искусства и не-искусства.

Позднее, в эпоху средних веков понятие художественной поэзии сузилось — адекватной ее формой стала признаваться версифицированная (и даже рифмованная) речь, прозаическая форма постепенно перестала отчетливо осознаваться в качестве явления, непосредственно входящего в сферу искусства. Так, средневековая версифицированная летописная хроника начинает восприниматься как произведение поэзии, так как за счет использования стиха она удаляется от разговорной речевой стихии, прозаический рассказ о действительно случившемся не воспринимается и не переживается как факт искусства. Но одновременно с этим многие научные и исторические сочинения пишутся в стихах, не претендуя на то, чтобы стать фактом художественного творчества. Отнесенность произведения к стихотворной или прозаической форме речи не является критерием для разграничения художественного и нехудожественного.

Поскольку темпы и характер изменений в стихотворной, прозаической видах речи была различным в средние века и в эпоху Возрождения, то указанное соотношение двух видов речи не могло еще стать дифференцирующим признаком художественности, помимо того, собственно литературные проблемы бесконечно осложнялись многочисленными вопросами становления национальных литературных языков, общие контуры которых складываются лишь к XIV–XV веков.

В средневековой литературе господствовал стих. Первоначальный этап развития французской прозы приходится на XII в., когда появляются первые переводы библейских текстов и

средневековых легенд и осознается "чувство свободы" прозы и "скованности" стиха. Беллетристическая проза развивалась преимущественно в рыцарском романе. До этого времени только латинская проза строилась по законам риторики. XIII век — это и время становления "изящной словесности" в новеллистике Прованса, Италии и Испании. Художественная проза во Франции развивалась преимущественно в жанре рыцарского романа, стихотворный роман предназначался для устного исполнения и носил светский характер и только позже они стали развиваться параллельно. В средние века и представители "ученой словесности" выступали за использование прозы. Так, в XIV в. Ж. Лебель считал прозаическую форму пригодной для исторических хроник, многие из которых были записаны в стихах, подчеркивал "преимущества" прозаической хроники Ж. Фруассара.

Переработка стихотворных романов в прозаические происходила в XIII в. под влиянием исторических сочинений. По мнению П. де Бове, рифмованная поэзия насквозь лжива ("стих — одежда лжи") основана на фантастических слухах, а не на правде истории.

Христианские авторы усматривали в стихе пережиток язычества и "оправдывали" использование прозы ссылками на библейские тексты. Многие французские национально-героические сказания дошли до нашего времени в прозаических переделках XV в. Светский куртуазный эпос и роман на античные сюжеты выросли из рифмованных исторических хроник.

В Германии рифмованные хроники существовали до 1200 г., начало немецкой беллетристики датируется 1400 годом, когда появились первые прозаические переводы французских рыцарских романов и шансон де жест.

В средние века прозе не удалось проникнуть в область драматической поэзии. Только в XVI в. П. де Лариве отважился на создание прозаической комедии, а М. де Сен-Желе прозаической трагедии. Важное значение в утверждении прозы в драматургии имели также французские переводы итальянских драматизированных пасторалей, своеобразной разновидности трагикомедии, в которых главными действующими лицами были пастухи.

Первым шагом на этом пути становится реабилитация прозы как формы художественной речи, ничем не уступающей, а в ряде случаев даже превосходящей речь стихотворную,

Во Франции толчком к этому процессу послужили переводы итальянских прозаических пьес: в Италии уже ко времени Л. Ариосто твердо установилось мнение, что более естественно говорить на сцене прозой, чем стихами. Первую оригинальную французскую комедию в прозе “Соперники” создает в 1573 г. Ж. де ля Тайль, который пытается и теоретически обосновать свое нововведение ссылками на принципы правдоподобия и естественности, явившись одним из ранних сторонников “регулярного” творчества. Девять прозаических комедий написал на рубеже XVI—XVII вв. плодовитый предшественник Мольера П. де Лариве. Первую французскую трагикомедию в прозе “Люсель” создает в 1576 г. Л. Лежар.

В начале XVII в. за преимущества стихотворной речи в произведениях, предназначенных для театра, робко выступил Ж. Воклен де ла Френе. Позиция же ведущего теоретика классицизма Ж. Шаплена отличалась неопределенностью: поначалу он безоговорочно стоял за прозу и в одном из писем утверждал, что “главная ценность поэзии не заключается в стихе, который не определяет сущности поэмы” [102а, V. 1, 18]. В неопубликованном (но широко известном) при его жизни сочинении “Резюме поэтики драмы” он настойчиво защищал принцип правдоподобия на сцене и на этой основе требовал для драматической поэзии “свободной” речи, не стесненной законами стиха, считал абсурдным произносить рифмованный текст с театральными подмостков, ссылаясь на образцы итальянских прозаических пьес. Но впоследствии Шаплен изменил свою позицию. В предисловии к последним двенадцати песням “Девственницы”, опубликованным посмертно, но известным современникам в рукописи, он утверждал: “...поэма не является поэмой, если она не написана в стихах” [102б, 86]. Такая узкая позиция вызвала даже насмешку ортодоксального классициста Н. Буало (см. его девятую сатиру).

С первоначальной позицией Шаплена был солидарен и представитель прециозной литературы Ш. Сорель, который также настаивал на использовании в драматургических сочинениях прозы, чередующейся со стихами, по образцу некоторых пьес У. Шекспира, а также испанских и итальянских авторов.

Идеи Шаплена нашли отклик у другого крупного теоретика классицизма, Ф. Э. Д'Обиньяка, который в подтверждение установленных правил написал четыре прозаические трагедии: "Циминда" (1642), "Орлеанская девственница" (1642), "Мученичество св. Екатерины" (1650), "Зенобия" (1647). В предисловии к последней он развивал положения Шаплена, неточно ссылаясь на Аристотеля. В своем знаменитом трактате "Практика театра" (1657) он приравнивает александрийский стих к прозе и полагает, что именно двенадцатисложник создаст на сцене впечатление обычного разговорного языка. Д'Обиньяк находился, по-видимому, под воздействием опытов "трагикомедии в прозе" Ж. де Скюдери "Аксиан" (1644), Ж. Демаре де Сен-Сорлена "Эригона" (1642), П. Дю Риэ "Вереника" (1645), трагедией в прозе Г. де К. де Ла Кальпренеда "Эрменгильда" (1648), а также теорией П. де Ласера. Ни одно из этих произведений не оставило серьезного следа в истории французской литературы, все они забыты, — благодаря гениальному искусству Корнеля в трагедии победила стихотворная форма. Указанные пьесы показательны в качестве любопытных поисков новой прозаической формы драмы.

Важнейшим событием стало появление прозаических комедий Мольера. До него большой популярностью пользовались пьесы-пародии "Комедия комедии" (1629) Н. Дюпескье, "Комедия поговорок" (1633) Л. до Монлюка, "Осмеянный педант" (1654) С. Де Бержерака. Но все они были близки скорее к фарсу, чем к "высокой" комедии. Мольер создает несколько прозаических комедий — "Смешные жеманницы", "Критика „Школы жен", "Версальский экспромт", "Дон Жуан", "Скупой", "Мещанин во дворянстве", показав высокое мастерство владения прозаической формой речи. Его современники Ж. Менаж, Н. Буало, Ф. де Фенелон высоко оценили эти достижения. Однако выдающаяся инициатива Мольера

по созданию “высокой” прозаической комедии не нашла в то время широкой поддержки и последователей.

Оживленная дискуссия о взаимоотношении стихотворной и прозаических форм художественной речи развернулась в период так называемого спора “древних” и “новых”, начавшегося в 1684 г. Прозаическая речь стала предметом непосредственного обсуждения на примере переводов античных авторов.

И.-Б. де Лонгпьер, представитель партии “древних” настаивал на четком и безоговорочном разделении двух типов художественной речи: “Поэзия и проза — совершенно различны: один — язык богов, другой — людей, и поэтому невозможно в прозе достичь изящества и совершенства поэзии. Даже самый лучший прозаический перевод не может дать ни малейшего представления о красотах Гомера” (106 а, 110 – 117).

Противоположное мнение высказал Ш. Перро, представлявший партию “новых”. Современные прозаические романы он ставил в один ряд с античным эпосом, “Илиаду” и “Одиссею” называл романами в стихах. Ссылаясь на общепризнанный факт существования прозаических комедий, он отстаивал поэтическую правомочность вымышленных историй, рассказанных в прозе, которые ничего не теряют, если отсутствует стихотворная форма. Ш. Перро признавал ценность стиха, но не усматривал в том существа поэзии: “Стих не что иное, как украшение поэзии” (107 б, 148). Партнер Перро Б. ле Б. де Фонтенель заявлял в своих “Размышлениях о поэтике” (написаны в 1691—1699 гг.), что стихотворство — забавная игрушка, достойная осмеяния.

Вне непосредственного спора “древних” и “новых” с нападками на стихотворную форму выступил автор “Комического жизнеописания Франсиона” Ш. Сорель, назвав рифму “варварским и грубым изобретением”. В искусстве стиха он усматривал нечто неестественное, отклоняя упреки противников прозы в том, что последняя является несвязным и хаотическим нагромождением фраз: “Хорошо скомпонованная проза является не чем иным, как регулируемой свободой” (108 а, 207; 204).

За право переводить античных авторов прозой выступила и

представительница “древних” А. Л. Дасье. Еще в своем прозаическом переводе Анакреонта в 1681 г. она осуждала принцип стихотворного перевода. А в предисловии к переводу в прозе “Илиады” (1699) она прямо заявила: “Поэты, осуществляющие перевод в стихах, перестают быть поэтами”, так как французский стих “не способен воссоздать вновь все красоты Гомера и достичь его высоты”. В прозе же “можно точно следовать всем мыслям поэта, сохранить красоту его образов, воспроизвести все, что он хотел сказать”. Высокую оценку прозы (“...в прозе часто достигают такой точности, красоты и силы, которой не в состоянии достичь в поэзии”) Дасье обосновывала ссылкой на “достоинства” ближневосточной прозы, которая “становится особым видом поэзии благодаря живой и выразительной речи, богато украшенной стилистическими фигурами” (102 в, 39, 38, 16, 15). Ф. де Фенелон, а затем и А. де Ламонт-Удар также будут подчеркивать то обстоятельство, что библейские тексты преисполнены высокой поэзии, хотя они лишены стихотворной формы.

Все это были новаторские идеи и размышления, прокладывающие путь для дальнейшего эстетического признания прозы.

Новые атаки на консерватизм стихотворной формы предпринял в начале XVII в. Фенелон. В специальном "Письме в Академию" (1716) он выдвинул три важных положения, которые стали основой дальнейшей дискуссии: 1) стих в обширном произведении утомляет читателей; 2) дальнейшее усовершенствование французского стихосложения едва ли возможно; 3) монотонность рифмы навеивает скуку на слушателя поэмы. Эти положения он повторял в частных письмах по литературным проблемам.

Особое значение для развития теории прозы получил философско-аллегорический и политический роман Фенелона “Приключения Телемаха” (написан в 1699 г., напечатан впервые в 1717). Несколько позднее в “Диалогах о красноречии” (1718) Фенелон подтвердил свою мысль о том, что стихотворная форма не является средством разграничения поэзии и прозы.

На основе принятого допущения, что стих не составляет отличительного признака подлинной поэзии, ряд критиков признали

“Приключения Телемака” образцом “подлинно поэтического произведения в прозе”. В этом утверждении объединились Ламотт-Удар в “Оде к членам Французской Академии”, Ж. Террассон в “Критическом рассуждении об „Илиаде” Гомера”, А.-М. Рамсей в “Рассуждении об эпической поэзии” (которое явилось теоретическим введением к первому изданию “Телемака” в 1717 г.), Ж.-Ф. де Пон в “Рассуждении об эпической поэме” (“Меркюр де Франс”, 1717, январь), Н.-Ш.-Ж. Трюбле в “Критических размышлениях о „Приключениях Телемака”” (“Меркюр де Франс”, 1717, июнь).

Теоретики “поэтической прозы” выдвинули для обсуждения новый вопрос: если стих не является существенным различием между поэзией и прозой, то, что тогда составляет это различие. Фенелон отвечал, что сущность поэзии удачно определена Горацием в формуле *ut pictura poesis*, в живом рисунке — воспроизведении природы: “В конце концов, поэзия есть не что иное, как вымысел, с помощью которого поэт живописует природу”(104 а, 255). Эта идея Фенелона стала основой многочисленных литературно-эстетических теорий в Европе XVIII в.

А. де Ламотт-Удар давал свой ответ на поставленный Фенелоном вопрос: сущность поэзии заключается в особом поэтическом языке, находящемся как бы на границе упорядоченной и неупорядоченной речи. Вспомним, что поэтический язык XVIII в. — это язык избранных слов и выражений, исключаящий все, что относится к “низким” сторонам действительности, этот язык предполагает рафинированные, отточенные фразы и конструкции. Поэтому Ламотт-Удар в принципе не порывает с общими тенденциями классицистического мышления, хотя и вносит существенные новации. Фенелон в своем романе и предложил использовать такую литературную форму, которая находится как бы на границе прозы и стиха. Новый “поэтический язык в прозе” способствовал лирической выразительности авторских комментариев, более живым описаниям природы. Одновременно жанр обширной повествовательной поэмы в прозе сохранял внешние условные черты древних эпосов. “Телемак” представлял образец колоритного, свободного от стеснительных рамок стихотворных правил, спонтанного поэтического стиля, тем самым доказывая

“правильность” мнений теоретиков, выступавших за равноправное положение прозаического творчества.

Напомним, что ортодоксальные теоретики ХУ11 века К.Ф. де Вожеля, Д.Буур настаивали на том, что проза должна избегать намеренной ритмизации, запрещали рифму и ассонанс в прозе. Это было совершенно логично с точки зрения общего подхода классицизма к художественному творчеству — установка на отчетливо рафинированную, сухо рационалистическую, “разумно упорядоченную” прозу исключала всякую возможность для передачи в ней непосредственных лирических эмоций, спонтанного выражения чувств и прихотливых настроений.

Ламотт-Удар выступал против любых правил, ограничивающих использование стихотворных размеров в прозе: “Дадим прозе свободу всех жанров!”. За новый вид прозы, в состав которой входят нерифмованные четырех- и восьмисложные стихи, выступил Ж. П. де Лонг — “Некоторые размышления о французской поэзии” (1787)- и рекомендовал его использовать для перевода стихотворений древних классических авторов. Идея Лонга нашла поддержку у другого теоретика П.-Ф.-Г. Дефонтена, который в свой прозаический перевод Вергилия включал одиннадцати — к двенадцатисложники. Ш. Батте, анализируя проповеди Э. Флешье и Л. Бурдалу, выявил их близость к нерифмованной поэзии. Ж. Л. Д’Аламбер находил больше гармоничности в прозе, нежели в стихах, настаивал на использовании белого стиха, лишённого монотонности скучных рифм. Все эти факты свидетельствуют о новых серьезных сдвигах во французской теории прозы.

Ссылаясь на “Приключения Телемака” как на новую форму эпоса, многие критики стали высказывать мысль о том, что проза имеет право на существование во всех без исключения жанрах. Под их влиянием Ш.-Л. де Монтескье заявил в “Персидских письмах” (1721), что поэт-стихотворец выглядит смешной и гротескной фигурой. В подражание стилю Фенелона он создал две поэмы в прозе — “Книдский храм” (1725) и “Путешествие в Пафос” (1727).

В основе спора о преимуществах стиха и прозы лежала оценка рифмы. Как известно, в силу слабой акцентуации французского языка

возникает необходимость поддержать подвижность ритмики стихотворного языка с помощью строго фиксированного расположения рифменных созвучий. Поэтому тот, кто старался отрицать рифму, с неизбежностью разрушал стройность классического стиха и приходил к рифмованной прозе. Если в ХУ11 в. слова Шаплена о том, что рифма – это "несчастье" французской драматургии, а также высказывания Сореля о своем презрении к рифмачам носили случайный и непоследовательный характер, то в ХУ111 в. после заявлений Фенелона о том, что французская поэзия много теряет из-за рифмы, заявлений, подкрепленным опытом "Приключений Телемака", эта проблема стала активно обсуждаться. Специальную диссертацию о рифме написал Шансьерж в 1726 г., который требовал ограничить ее "употребление", лишь эпиграммами и песнями. Ему приписывают крылатую фразу ХУ111 в. — "рифма — изобретение варварских народов (готов, вандалов)", которые, усвоив рифму и приспособив ее к речи поработанных племен, испортили вкус, выработанный античными авторами, Известный критик Ж.-Б. Дюбо считал самым низшим видом поэтической деятельности поиск рифмы, возникновением которой мы обязаны подобно дуэлям и феодальным поместьям варварству наших предков. Существуют прекрасные поэты без стихов, точно так же, как стихи без поэтов или картины без богатого колорита. Я охотно сравнил бы эстампы, передающие все особенности картин за исключением их колорита, со стихами в прозе, сохраняющими стиль и образы поэзии, но лишенными размеров и рифм". В качестве удачных примеров "поэзии в прозе" он назвал роман М.М. Лафайет "Принцесса Клевская", в произведениях же рифмоплета никогда нет "настоящего подражания природе".

Наиболее последовательно отрицал использование рифмы Ламотт-Удар, апеллируя к принципу правдоподобия, который был главным аргументом у Ж. Шаплена и Ш. Сореля. По Ламотту, неестественным выглядит на сцене персонаж, говорящий стихами о тех или иных событиях, о своих чувствах. Неестественное поведение подрывает веру зрителя в то, что он видит перед собой действительную жизнь. Бессмысленным занятием он называет подыскивание рифмы к тому или иному слову, так как создаются

дополнительные и ненужные трудности для восприятия смысла произведения, В прозе мысль передается ясно, последовательно и убедительно.

Ламотт-Удар для доказательства тезиса о пригодности прозы для любого жанра написал оду в прозе “Свободное красноречие”, переложил в прозу стихотворную “Оду в честь стиха” Ж.-Ф. Л. де Лафайя, в примечании к которой дал свое определение существа поэзии, полагая, что поэзия не что иное, как “пылкость мыслей, живость образов, энергия выражений”. “Рогоносец по воображению” Мольера — это стихотворство без поэзии, а “Телемак” Фенелона — поэзия вне рамок стихотворного размера, он переписал в прозе первую сцену из “Митридата” Ж. Расина и приготовил к печати прозаическую версию своей трагедии “Эдип”.

Спор о достоинствах прозы достиг своей вершины в 1730 г., когда у Ламотта объявились сторонники: Р.-Ж. де Турнемин, Скопон, Ж.-П. де Лонг, Дефорж-Майяр. Особенно стойко поддерживал его идеи Н.-Ш.-Ж. Трюбле. “В прозе, — говорил он, — выражают то, что хотят, в стихах — то, что могут”. Самое главное в прозе — это сущность самих вещей, в стихе — их форма и стиль, поэтому в прозе больше мыслей и остроты, чем в стихе. Опираясь на эти доводы, Трюбле ставил эпос Фенелона в качестве образца для подражания, осуждал Вольтера за то, что он написал Генриаду в стихах, и предлагал ее переделать в прозаическое сочинение(108 в, 194, 202).

Особую позицию занял А.-Ф. Прево, который в своем журнале “За и против” в 1735 г. утверждал, что рифма порочит саму идею поэзии, разрушает поэтическое дарование. Поэзия и проза, по его мнению, настолько существенно отличаются друг от друга по своей природе, что не стоит труда проводить и обосновывать между ними различия и принимать во внимание такой искусственный пустяк, как рифма. Из отрицания рифмы Прево делал, таким образом, противоположный по сравнению с предыдущими теоретиками вывод о расхождении, а не сближении стихов и прозы.

Но у стиха нашлись защитники.

Уже в XVI в. во французской поэтике возникает сильное стремление к укреплению и утверждению нормы стихотворной речи. Оно

реализовалось в начатой поэтами Плеяды борьбе за создание особого “поэтического” слога и строго упорядоченной системы стихосложения. Продолжая эти традиции, первым против теории Ламотта выступил К. —Ф. Фражье, который в 1719 г. произнес в Академии речь на тему, почему невозможна поэма в прозе. В ней он провел резкую границу между стихом и прозой, а стих определял как существо и основу поэзии. Настоящий поэт может сочинять свои произведения только в стихах, поэтому он не признавал Фенелона поэтом, отрицал принадлежность к высокому искусству комедий и романов в прозе, полагая, что прозой может писать любой человек. Речь Фражье не была подкреплена вескими аргументами и не возымела своего действия.

Защиту стиха активно вел Вольтер. По его мнению, французское стихосложение не может существовать без рифмы, которая внутренним образом присуща человеческой натуре (врожденное чувство ритма) и настолько органична, что встречается в поэзии нецивилизованных народов. Процесс создания стихов исключительно сложен, поэт преодолевает множество смысловых и стилистических трудностей. Обращаясь же к прозе, автор заранее заявляет о своей неспособности к поэтическому творчеству. Именно свободная и непринужденная стихотворная речь придает особенную выразительность художественному произведению. Эти аргументы Вольтер изложил в предисловии к изданию своей трагедии “Эдип” 1730 г. Сочиня прозаические комедии и трагедии, подлинный поэт не сможет испытать радость творческой победы и удовольствие от преодоления всех трудностей на пути к совершенной форме. В предисловии к изданию трагедии “Брут” 1731 г. Вольтер подтверждает свое мнение о том, что рифма составляет существо французской поэзии, помогает рождению новых поэтических образов. Не только проза, но и белый стих невозможны в трагедии.

Самым авторитетным защитником стиха был Вольтер. В “Храме вкуса” (1731) он открыто высмеял теорию Ламотта о существовании поэмы в прозе, на что последний безуспешно пробовал возражать, указывая, что трагедия достигает больше эффекта, если ее герои говорят простым и безыскусным слогом. Вольтер высказал и свое

отношение к “Телемаку” Фенелона. Он не отрицал достоинств этого произведения, но видел их прежде всего в моралистической направленности. Жанр “Телемака” Вольтер определял как нравоучительный роман, отказываясь от термина “поэма в прозе” как противоречивого по своей сути. (109 а, в. 33, 226).

В письме к Сидвилю (13 августа 1731) Вольтер более строго судил о Фенелоне, указывая, что “Приключение Телемака” не могут считаться продолжением “Одиссеи” Гомера, полностью не признавал за ним какого-либо художественного значения, поскольку автор писал только прозой, не имея ни малейшего понятия ни о рифме, ни о разнообразии цезур, ни о тонкостях каденций. И об авторе “Книдского храма” он был не лучшего мнения, упрекая его, как и Фенелона, за невыдержанность жанрового единства, прозу можно использовать лишь в небольших комедиях.

Идеи Вольтера нашли широкую поддержку у Л. де Лафайя (“Ода в честь стиха”, 1729), П. К. Н. де Лашоссе (“Послание к Клио”, 1734), Л. Расина (“Ода о гармонии”, 1736), президента парламента Буйе (“Предисловие к поэме “Петроний”, 1737), Ж. Ф. Мармонтеля (“Предисловие” к “Генриаде”, 1746), Л. де К. Вовенарга (“Рассуждение о характерных чертах различных эпох”, 1745; “Размышления и максимы”, 1746), Д'Аламбера (статья “Вкус” в Энциклопедии, 1757), Р. де Сен-Мара (“Размышления о поэзии”, 1734), у П.-Ж. Т. Д'Оливе, П.-Ф.-Г. Дефонтена, К.-Ф. Фражье, Ф.-Ж. Лагран-Шанселя, Фонтенеля.

Эти авторы не прибавили ничего принципиально нового к аргументации и доводам Вольтера, но высказались единодушно в пользу стиха, доставляющего своей гармонией удовольствие слушателям.

Во второй половине XVIII в. борьба между противниками и сторонниками стиха не носила столь ожесточенного характера, но стойко держалось убеждение, что поэтический талант не может безусловно быть связанным старыми правилами. Талант должен безоговорочно возвышаться над всем искусственным и условным.

Новым аргументом в пользу сторонников “поэзии в прозе” стали переводы сочинений С. Геснера “Дафнис”, “Смерть Авеля”,

“Идиллии”, сделанные ритмической прозой. Следует особо выделить прозаическое стихотворение Ж.-Ж. Руссо “Левит Эфраим”. Не принимая активного участия в споре о судьбах поэзии и стиха, Руссо все же объективно выступал за утверждение прозы. Однажды он заявил, что французский язык мало приспособлен к созданию поэтических произведений (107 в, 522), что неоднократно оспаривалось Ж. Ф. Мармонтелем (107, 449). Фенелон и Геснер стали образцом для многочисленных стихотворений в прозе П.-И. Битобе, Ватле, Ж. Фрерона, Рейрака, Ш. П. Дюкло, среди которых особое место занимает Ф. Р. де Шатобриан, поклонник Фенелона и созданной им теории “поэзии в прозе”. Однако в целом в XVIII в. все эти лирические опыты в прозе не стали значительным фактором литературного развития.

Более целенаправленно шла борьба за призвание прозы в драматургии. Особенно энергично Д. Дидро защищал прозаическую трагедию, которая имеет право на признание наравне с комедией и романом. Но это уже была не так называемая “высокая” трагедия П. Корнеля, а буржуазная (“мещанская” — другое название) драма, рисующая трагические и драматические ситуации, в которые попадал человек “средних” сословий. По собственному признанию Д. Дидро (см. его статью “Дорваль и я”), большое влияние на него в этом вопросе оказали английские драмы в прозе Дж. Лилло “Лондонский купец, или История Джорджа Барнвеля” (1731) и Эд. Мура “Игрок” (1753). Ряд ныне совершенно забытых прозаических трагедий появился в ХУШ в. во Франции: “Телезий” Э. Ленобля, “Адалия” Фонтенеля, “Эдип” Ламотта-Удара, “Майяр” М.-Ж. Седена.

Интересно заметить, что для того, чтобы две последние пьесы увидели свет рампы, их пришлось переделать в стихотворные, так как дирекция французского театра отказывалась принять их к постановке. В ХУ111 в. на сцене царила стихотворная трагедия Вольтера.

Естественно, что в “мещанской” трагедии невозможно использовать стихотворную форму. За авторитетом, который бы освятил его теорию, Дидро обращался к Шекспиру, а также к малоизвестным трагедиям “Сильвия” (1741) П. Ландуа и “Сения” Ф. де Графини. П.О.К. де Бомарше и энциклопедисты поддержали Дидро, но

особенно остро и бескомпромиссно защищал Дидро ученик Ламотта С. Мерсье. "Версификация и поэзия — две абсолютно различные вещи", — заявлял он. "Не рифмы ищет поэт, а точности и ясности выражений, не язык богов, а язык людей необходим в театре"; "Надо быть маньяком или Вольтером, чтобы читать стихи двадцать четыре часа" — вот некоторые из его излюбленных афоризмов. Мармонтель, когда-то бывший сторонником Вольтера, вслед за Дидро признавал необходимость использовать прозу в буржуазной драме, но пытался "спасти" стих в трагедии.

Последовательным приверженцем стихотворной формы до конца оставался Вольтер. "Поэма в прозе" для него постоянно — признак творческой неспособности, В "Веке Людовика XIV он сравнивал отношение поэзии к прозе с отношением танца к обычным человеческим движениям, музыки к простому рассказу и напеву, картины в красках к наброску карандашом. Вновь и вновь он ссылался на опыт античного театра, когда не существовало комедии в прозе... Однако к концу жизни он начал неохотно признавать, что у французского языка мало возможностей, чтобы переводить иностранную поэзию в стихотворной форме. Пример "Скупого" Мольера вынуждал допустить прозаическую комедию.

Сторонники Вольтера — Ж.М. Клеман ("Опыт критики античной и современной литературы"), Э.де Кондильяк, М.-Ж. Шенье М. де Кубьер-Пальмезо и, наконец, поздний кодификатор теории классицизма Ж.-Ф. Лагарп сохраняли верность его основным положениям, однако не смогли найти новых и убедительных примеров и доказательств.

Поэт полностью свободен в выборе средств поэтической образности и выразительности — мысль, развитая В. Гюго во вступительных замечаниях к сборнику "Ориенталии" (1829), однако в предисловии к драме "Кромвель" (1827) он записал стихотворную форму для драматургических произведений. Гомер во французском стихотворном переводе звучит для Гюго невыносимо. На безусловном превосходстве прозы и комедии и трагедии настаивают Стендаль и О.де Бальзак. Романтическое движение начала XIX в. окончательно разрушило предубеждение теоретиков XVIII в. против стихотворной

формы, романтики последовательно утверждали мысль о том, что передача поэтических переживаний и впечатлений отлична от передачи идеи, что буквальный смысл поэтического произведения не включает в себе и не реализует его конечной цели. Наиболее важным является второй, метафорический смысл поэтического высказывания

Спор окончательно завершился только к началу XIX в., когда утвердилась точка зрения Шатобриана — поэт полностью свободен в выборе средств поэтической изобразительности и выразительности.

## 6

Прозаические жанры обладали относительной свободой от правил. Многочисленные руководства по искусству поэзии почти не дополнялись сочинениями по искусству прозы. Только в XVIII в. были сделаны кое-какие попытки упорядочить теорию прозаических сочинений разных жанров. Из “узаконенных” жанров прозы исторические сочинения, ораторские произведения опирались еще на “указания” древних (Н. Ленгле-Дюфренуа в “Методике изучения истории” (1713), Г.-Б. де Мабли в “Способе писать историю” (1783)). В многочисленных работах Вольтера по историографии устанавливается ряд стилистических особенностей исторического повествования (краткость, сжатость, последовательность). О проблемах “интеллектуальной” прозы размышлял Ж.-Л. Л. Бюффон в “Рассуждении о стиле” (1753), Фенелон в “Письме в Академию”. Вопросы ораторского искусства рассматривались в латинских риториках, основные идеи и положения которых восходят к Квинтилиану, Цицерону, и не претерпели серьезных изменений. Ораторская проза Ж.-Б. Боссюэ и Л. Бурдалу вызывает неизменное восхищение.

Господствующие литературные теории не признавали повествовательную прозу вплоть до начала XIX в. Только роман смог завоевать себе определенное положение в поэтике XVIII в., когда его полное игнорирование сменилось компромиссным решением отнести его по форме к области риторики, а по содержанию — к поэзии.

Наиболее сложным и дискуссионным вопросом встал вопрос о жанре романа, который в течение многих лет боролся за свое

признание как самостоятельной литературной формы. Борьба эта была не простой, но наличие широкого круга читателей у романа всегда служило ему в качестве очень важного аргумента в споре. Однако и успех у публики использовался его критиками как пример дурного вкуса, свойственного необразованным людям. Романисты старались оправдаться в своем выборе в предисловиях к романам. Даже Л. Стерн в ироническом стиле указывал на аутентичность фактам избранного им сюжета.

Признание романа как художественной формы эпического жанра обычно встречали два замечания: с изображением средних сословий романист нарушает декорум, свойственный эпосу, дефект романа усматривали также в его прозаической форме, которая не признавалась искусством, художественно равновеликим созданию стихотворной формы. Содержание романа противостояло по своей тональности — героика эпоса не соответствовала принципам романа, в центре которого повествование об индивидуальной судьбе человека. Роман, таким образом, по мнению критиков, смешивал важнейшие элементы различных жанров: комическое воспроизводил в эпической форме, чего героический эпос согласно правилам не допускал; когда же роман рисовал лиц буржуазного круга, то брал на себя несвойственные ему жанровые функции комедии или фарса. Особенно настойчиво критики романа указывали на художественное несовершенство его формы. Если эпос тяготел к сфере всеобщей публичности, а эпический герой находился исключительно в “зоне политики”, то роман заявлял о своем стремлении представить внутренний мир бюргера, его нравственное кредо, "социальное самочувствие".

Первые попытки нащупать специфические признаки романа были сделаны в XVI в. в Италии в трактатах Дж. Джиральди Чинтио “Рассуждение об искусстве сочинения романов” (1554) и его ученика Дж. Пинья “Романы” (1554). Они определяют романы как вымышленные фантастические рассказы в прозе, которые своей прихотливой приключенческой фабулой противостоят строгим законам эпоса и которые поэтому не заслуживают серьезного внимания. В качестве образцовых сочинений Чинтио и Пинья

выделяют поэмы Боярдо и Ариосто.

Во Франции осознание романа как особого жанра начинается в XVII в. в рамках прециозной школы. В предисловии к роману “Ибрагим” (1641) М. де Скюдери отмечала, что главной целью романиста является воссоздание “души” человека, анализ тайн сердца. При этом она указывала на необходимость подражать нормам эпических поэм древности, соблюдать правила правдоподобия. Скюдери отмечала господство любовной тематики в романе, в то время как в эпосе должна преобладать “военная тема”. Подобную точку зрения разделяет и Ж. де Кора в предисловии к эпической поэме “Завоевание Ханаана” (1665): “Роман содержит больше повествования о любви, чем о войне, а эпическая поэма больше о войне, чем о любви” (110, 348).

Представители “бытового” романа XVII в. Ш. Сорель и А. Фюретьер называли романы “поэмами в прозе”. Эту формулу Сорель предложил в сатирическом пародийном романе “Сумасбродный пастух” (1627-1628), написанном в подражание “Дон Кихоту”; ее поддержал и Фюретьер в “Буржуазном романе” (1666).

Мысль о том, что роман должен создаваться по образцам эпических поэм и обладать прочной исторической основой, настойчиво развивал и теоретик классицизма Д'Обиньяк. В предисловии к аллегорико-историческому роману “Макариза, или Королева счастливых островов” (1664) различие романа и эпоса он усматривал лишь в использовании в последней стиха: “...не следует удивляться тому, что я свел правила романа к тем, что используются в эпических поэмах. Различие состоит в версификации, все же остальное — изобретение сюжета, обработка фабулы, композиция и украшения — общее” (104б, v.1, 144). Таким образом, теория романа постоянно соотносится с теорией эпоса как образцом высшего поэтического искусства. Тезисы о трех единствах, о правилах введения мифологических персонажей, о внешнем и внутреннем правдоподобии становятся в те годы достоянием и теории романа. Разумеется, это были лишь самые общие замечания о сущности романа, которые далеко не соответствовали реальной поэтике всех существовавших тогда его разновидностей: героико-исторического, “государственного” и любовного.

Первая яркая пародия на пастушеский роман и одновременно его критический разбор принадлежит Ш. Сорелю в “Антиромане, или Истории пастуха по имени Лисис” (1631). “Против” жанра романа в XVII в. были написаны трактаты Ланглуа-Фанкана “Падение романов” (1626), Ж. Шаплена “О чтении старых романов” (1647), С. де Бержерака “Письмо против читателя романов” (1663), Н. Буало “Герои романа” (1664-1672; опубликован в 1713 г.), Д’Обиньяка “Академические предложения” (1666), Ш. Сореля “О знании хороших книг” (1672), М. де Скюдери “О способе изобретать вымыслы” (1682). Их авторы были единодушны в том, что чтение романов опасно, так как они отвращают от правды истории и христианского откровения, неправдоподобны и лишены прямого моралистического поучения. Для Буало роман — “незаконный” жанр, существует вне системы, не имеет образцов в классической древности: ни Аристотель, ни Гораций ничего не говорят о нем; ни Гомер, ни Вергилий, ни Тибулл и ни Тацит не писали романов, романы же Лонга, Гелиодора, Апулея и Петрония возникли в эпоху упадка античного мира. Роман как жанр лишен четких правил, не отвечает строгому идеалу стиля, поэтому его исторические претензии минимальны. “Анархичность” жанра, его аморфность Буало остроумно высмеивал на примере прециозных романов:

Несообразности с романом неразлучны,  
И мы приемлем их — лишь были бы нескучны!  
Здесь показался бы смешным суровый суд (3, 81)

Манерность и выпренность стиля, игнорирование истории, уподобление нравов, привычек XVII в. и античности в романах М. Л. де Гомбервиля, Г. де К. де Ла Кальпренеда, Д. де Сен-Сорлена и Ж. де Скюдери Буало подверг унижительным насмешкам в диалогах (на манер Лукиана) “Герои романа”, назвав их мальчишескими выходками и причудами.

Важным шагом в развитии теории романа становится “Трактат о возникновении романов” (1670) П. Д. Юэ (P. D. Huet), где было предложено следующее его определение: “Романы — это вымышленные любовные истории, искусно написанные прозой для удовольствия и назидания читателей. Я говорю вымышленные

истории, чтобы отличить их от подлинных историй, я добавляю любовные, потому что любовь должна быть основной темой романа... в романах настолько преобладает вымысел, что они могут быть даже и полностью вымышленными, и в целом, и в деталях” (82 а, 412, 414). В этом определении Юэ, во-первых, закрепил за романом прозаическую форму в качестве определяющего начала и утвердил роман как жанр словесного искусства в отличие от мифа и истории; во-вторых, всецело подчинил новый жанр принципам и правилам эпической поэмы, найдя соответствующее роману место внутри системы классицистических жанров. Используя сопоставление истории и романа, идущее от М. де Скюдери, Юэ рационалистически строго, хотя и исторически непоследовательно разграничил понятия эпоса и романа. С середины XII в., отметил он, во Франции встречались следующие термины: *romans* (провансальское), *roman* (старофранцузское), *romance* (испанское), *romanzo* (итальянское), *romanicum* (среднелатинское), которые при всех оттенках смысла имели нечто общее, обозначая историческое повествование на народном языке, противостоящее сочинениям, написанным по-латински. Установление различия между “вымыслом” и “историей”, романом и историей сделало возможным обсуждать уже собственно художественную сторону жанра. Различие между эпосом и романом заключено, по Юэ, в следующем: 1) в романе нет так называемого призывания муз (*invocatio*) ; 2) роман существует в прозе, а эпос — в стихах; 3) в центре сюжета эпоса стоят военные или политические события, а романа — личные, любовные. Тем не менее, отметил он, в романе следует соблюдать определенные правила — единство действия и согласованность эпизодов как основной закон эпоса, — в противном случае он станет хаотической смесью эпизодов без внутреннего порядка и красоты.

Следует заметить, что в теории эпоса, начиная с эпохи Возрождения, не было четкой ориентации на какую-либо из следующих областей: национально-героическую, “общечеловеческую”, романический вымысел, исторический факт. В теории эпоса со времен П. де Ронсара господствовала тенденция к подчинению исторического начала вымышленному. Ведущие теоретики классицизма определенным образом не высказывались по поводу исторической

основы сюжета эпопеи. Это способствовало утверждению такого типа романа, в котором безраздельно царил вымысел.

Эстетическое воздействие романа Юэ определял вслед за Горацием: “Поскольку ум человека естественно противится поучениям, а самолюбие заставляет его восставать против назиданий, нужно заманить читателя наслаждением, смягчить суровость наставлений изяществом примеров и исправить его недостатки, осудив их в другом. Таким образом, развлечение читателя, которое искусный романист, казалось бы, ставит себе целью, — это всего лишь цель, подчиненная главной, каковой является назидание умов и исправление нравов; и романы в той мере являются правильными или неправильными, в какой они близки или далеки от данного определения и данной цели” (82 а, 412 – 413).

Главное правило эпопеи — требование внешнего и внутреннего правдоподобия — сохраняет свое безусловное значение и для романа. С этой позиции Юэ критиковал средневековый рыцарский роман. Путем приравнивания жанровых основ романа и эпопеи он стремился утвердить его художественную значимость и узаконить в рамках теории классицизма: роман — это эпопея в прозе, сохраняющая все правила последней. Юэ стремился подкрепить свои размышления ссылками на авторитет Аристотеля: “Следуя мыслям Аристотеля, который учит, что поэт является поэтом благодаря вымыслу, который он сочиняет, а не стиху, необходимо причислить авторов романов к поэтам” (105а, 6).

Теория Юэ оказала большое влияние на европейские концепции романа в целом: его трактат был переведен на немецкий язык в 1682 г., а в 1715 г. — на английский. Однако предложенная поэтика романа обладала известной узостью и нормативизмом. Это сказалось в том, что Юэ не стал рассматривать новые формы жанра: комический роман, психологический в стиле Лафайет, а также, так называемый утопический “государственный” роман Ф. Фенелона и Ж. Террасона. В то же время Юэ отметил два важнейших момента в истории романа: образец жанра создан в эпоху эллинизма Гелиодором (“Эфиопика”), который может быть назван своеобразным “Гомером романа”, в новое время самых больших высот достигли О. д'Юрфе и М. де Скюдери.

Острая полемика о сущности романов развернулась в 30—50-е годы XVIII в. Их противники подчеркивали, что романы эстетически несовершенны и представляют опасность для современных нравов, так как изображение любви в них порочно и преступно. Эти аргументы развивали А.-О. Б. де Ла Мартиньер в “Общем введении в изучение науки и литературы” (1731), Вольтер в “Опыте эпической поэзии” (1733), Г.-И. Бужан в “Чудесном путешествии принца Фан-Фередена в страну Романсию” (1735), Н. Ленгле-Дюфренуа в “Справедливых обвинениях против романов” (1735), А.-П. Жакен в “Разговорах о романах” (1755), а также Л. де К. Вовенарг и Ф.-А. П. де Монкриф в своих сочинениях. Грозные инвективы против романа ведут свое происхождение от Буало: неправдоподобие ситуаций, нереальность героев, анахронический псевдоисторизм, неуважение здравого смысла и хорошего вкуса, дурной, манерный слог, неряшливый, пустой стиль, утрированные и надуманные характеры.

Наиболее критично было выступление аббата Поре — “О книгах, в просторечии именуемых романами” (1736), где он заявил, что роман теснит другие жанры, портит нравы, прививает вкус к порокам, заглушает семена добродетели; описывая преступные страсти, романист становится отравителем душ. В целом роман — это низкий, презренный жанр, предназначенный не для просвещенных знатоков, а для необразованного, неразвитого читателя, не гнушающегося примитивной духовной пищей. Романы вносят в историю ложь, лишают истину простоты, учат ложным представлениям о добродетели, прививают склонность к легкомыслию и интриганству. Поэтому подлинные любители литературы презирают роман как развлечение для легкомысленной молодежи. Результат этой речи не замедлил сказаться — 20 февраля 1737 г. канцлером Дагессо был обнародован королевский указ, согласно которому печатать новые романы на территории Франции отныне можно было лишь с особого разрешения (95 а).

Теоретические аргументы сторонников романа сводились к тому, что в нем изображается “подлинная” картина жизни (и в этом он близок к комедии), конкретные примеры из которой своей правдивостью превосходят общие рассуждения о человеческих страстях и мотивах

поведения. В этом заключается главная польза романов. В защиту романа были написаны трактаты Н. Ленгле-Дюфренуа “О пользе романов” (1734), Ф.-А. Обер де Ла Шене де Буа “Письма о романах вообще” (1743), Ф.-Т.-М. де Бакюлар Д'Арно “Речь о романе” (1745). К ним присоединились многочисленные голоса самих романистов А.-Ф. Прево, К.-П.-Ж. де Кребийона-сына, Ш. де Фьё де Муи, Ж.-Б. д'Аржан, К.-А. де Тансен, П.-К. де Мариво, А.-Р. Лесажа.

Постепенно параллельно с признанием романа утверждались в европейской литературе и другие прозаические жанры: нравоописательные очерки, диалоги, сатиры в прозе, эпистолы, моралистические рассказы, философские повести, эссе, комический прозаический эпос, дневники, мемуары, биографии выдающихся деятелей истории.

Страстным защитником романа как самой верной картины нравов и обычаев нации выступил С. Мерсье: “Эпические поэмы — не что иное, как романы в стихах, а романы — эпические поэмы в прозе” (107 а, 328). Однако эта формулировка носила примирительный характер.

Непоследовательностью отличалась и концепция романа у энциклопедистов. Л. де Жокур в статье 1762 г. “Роман” выступил против большинства романов, так как они портят нравы, но признал сочинения М. М. Лафайет и А. Гамильтона в качестве образцовых. В статье “Поэзия” он половинчато определил роман: “...ни чистая проза, ни чистая поэзия” (104, v.14, 341 – 343; v. 12, 837). Абсолютизируя границы поэзии и прозы, Жокур ориентировался на теорию Ш. Батте, в которой роман занимает среднее место между поэтическим вымыслом и прозой: “Роман — это поэтические вымыслы в одежде прозы” (101, 51).

Д. Дидро в статье “Похвала Ричардсону” называет роман хитросплетением химерических и фривольных событий, чтение которых опасно для вкусов и нравов. Роман С. Ричардсона рисует ту дурную общественную реальность, которая противоречит идеалу совершенства. Но “полезный” для добродетели роман Дидро признает.

основные идеи французских законодателей литературных вкусов.

Английская проза рубежа XVII—XVIII вв. существовала в трех основных видах: переводной “героический” роман по образу Ла Кальпренеда; краткий новеллистический роман А. Бен и У. Конгрива; историко-легендарное повествование (Р. Бойль). Ведущие критики периода реставрации уделяли внимание только первому типу, остальные же считали непоэтическими произведениями, в которых полностью отсутствует правдоподобие. В центре критических размышлений Дж. Драйдена, К. М. Дж. Денниса, В. Тампля находились вопросы эпоса и драматургии. Драйден, как и Юэ, отождествлял функции прозаического романа и эпоса; Деннис систематически не разграничивал поэзию и прозу по принципу художественности; Тамплъ вслед за Буало резко противопоставлял современный роман и эпопею древних. Самый известный критик классицистического направления А. Поп даже по поводу прозы Д. Баркли, Дж. Беньяна, М. Сервантеса и Д. Дефо, о которых он упоминает в своей переписке, не сделал сколько-нибудь примечательных заявлений, которые бы свидетельствовали о его интересе к роману. Д. Аддисон и А. Э. К. Шефтсбери подчеркивали отсутствие этической значимости романа как собрания неправдоподобных приключенческих рассказов, вымышленных любовных приключений.

Однако выдающиеся достижения в жанре романа С. Ричардсона, Г. Фильдинга, Т. Смоллетта и Д. Дефо требовали к себе внимания и серьезного осмысления своеобразия нового литературного жанра. Сами авторы в многочисленных предисловиях и вводных главах к роману стали настаивать на правдивости своих созданий и моральной ценности изображенных характеров и ситуаций. Ричардсон и Фильдинг настаивали на принципе идеального обобщения фактов, в чем видели главный этический эффект романа. Фильдинг и Смоллетт отстаивали задачи реалистического бытописания. Против любых ограничений романиста выступал Л. Стерн. Согласно его концепции романа, важнейшее значение имеют интеллектуальные и эмоциональные реакции автора и персонажей по поводу изображаемых ситуаций и характеров, которые своей причудливостью

опрокидывают предвзятые критерии обывательской морали.

1740—1760 годы — время, когда постепенно начинает осознаваться специфика жанра романа, те перспективы, которые он открывает перед литераторами.

Высокая социально-этическая значимость романа утверждается Фильдингом в предисловиях и вводных главах к “Истории приключений Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса” (1742) и к “Истории Тома Джонса, найденыша” (1749), произведениям, явившимся высшими достижениями английского просветительского романа. Фильдинг определил особый характер “поэтичности” романа с помощью формулировки, приравнивающей его к “комической эпической поэме в прозе”. Причисление романа к произведениям, равным по своему рангу героическому эпосу, было исторической формой его эстетического признания в XVII-XVIII вв. Роман согласно этой точке зрения возник в недрах эпической поэмы и в ходе исторического развития стал представлять ее комическую разновидность. Фильдинг и теоретически и на практике раскрыл широчайшие возможности прозаического эпоса, персонажи которого лишены героических пропорций. “Комический эпос в прозе” рассказывает о течении будничной жизни обыкновенных героев. Высокая и комическая поэма в стихах могут мирно сосуществовать с комической прозой. Исключительное значение теории Фильдинга заключается в обосновании эпической основы романа и в доказательстве художественной правомочности жанра.

К середине XVIII в. возникает в английской критике стремление полемически противопоставить старые любовные романы, обозначаемые термином *romance*, и новые, герои которых наделены разносторонними интересами, — *history*. Просветительский роман почти всегда назван “историей” в отличие от галантных романов прошлого — “История Агатона” Х. М. Виланда, “Кларисса Гарло, или История молодой леди” С. Ричардсона, а также названия упомянутых выше романов Фильдинга. *History* — это рассказ о вымышленных событиях, соответствующих обычному ходу современной жизни. *Romance* — это цепь невероятных и маловероятных событий, описанных выпендренным языком, сюжет заимствован из “рыцарских”

времен и насыщен необычайными приключениями, даже и не претендующими на сколько-нибудь вероятную мотивировку и объяснение. Именно на этом жанре (romance) и сосредоточился огонь английских классицистических критиков.

Однако критика все больше и больше терпела неудачи в объяснении истинного значения романа, и к концу XVIII в., когда небывалый успех сопровождал роман в широких кругах читающей публики, Джон Мур в “Обозрении истоков и общего развития романа” (1780) и К. Рив в “Прогрессе романа” (1785) бесповоротно признали и утвердили высокую художественную и этическую ценность романа.

## 8

Немецкая поэтика и критика XVII в. (М. Опиц) изредка упоминала роман, но всегда с оглядкой на эпопею, и ориентировала прозу на принципы поэзии. Теоретики же позднего Просвещения XVIII в. стремились строить поэтические произведения по законам прозы. Это основное противоречие пронизывает литературно-художественные теории романа в Германии XVII—XVIII вв.

В Германии XVII в. обнаруживается та же, что и во Франции, картина взаимно исключаящих точек зрения на роман. Высокую оценку так называемому придворно-историческому роману дает З. фон Биркен в сочинении “Немецкое ораторское и поэтическое искусство” (1679). Он различает поэтические истории (Gedichtgeschichten) Гомера и Вергилия и исторические поэмы (Geschichtsgedichten), к которым относит романы. Лейбниц в одном из писем говорит о том, что мировая история отражается в судьбах властителей, которые воссоздает романист. Перипетии любви и нравственной стойкости романических героев в косвенной форме отражают политику государства.

Полемическое презрение к барочному роману полнее всего выразил швейцарский пастор Г. Хейдеггер в “Рассуждении о романах” (1698). Свои грозные инвективы по адресу романа он обосновывал тем, что его тематика “безбожна” (heillos), лишена истинности истории и преисполнена фантастических и невероятных приключений. Сомнительные любовные истории портят нравы молодежи. Эти резкие обвинения раздавались из лагеря критиков-кальвинистов,

сотрудничавших в журналах рубежа XVII-XVIII вв. Романы расценивались ими как лишенный всяких правил конгломерат недостоверных вымыслов. Романисты же для повышения престижа своих произведений стали обращаться к историческим преданиям для подтверждения подлинности текстов. Исторические сочинения превращаются в романизированные истории, приобретают новый эстетический статус. Жесткая граница между поэзией и историей, проведенная Аристотелем, теряет свой дифференцирующий характер. “Золотой век” беззаботных поселян в “пастушеском” романе XVII в. осознается читателями как историческая реальность.

Роман в сознании немецких теоретиков находился как бы между поэзией и прозой, родовые константы жанра оставались зыбкими и неопределенными. Поэтому появлялись рассуждения об эпических, дидактических и драматических романах. Эта своеобразная “универсальность” романа возводилась к его риторической сущности, к прозаическим способам изложения мыслей, лишенным заметной “поэтичности”, но столь легко обнаруживаемой в стихотворных сочинениях.

Новый тип чувствительно-моралистического немецкого романа XVIII в., более правдоподобный и естественный, чем полуфантастический барочный XVII в., требовал новых теоретических аргументов. Бюргерский роман стал одновременно и занимательной любовной историей, и учебником добродетельного поведения, и свидетельством авторской учености в разных областях наук. Роман, повествующий о гражданских нравах, постепенно вытесняет тривиальную псевдоисторическую литературу. Благодаря новой моралистической направленности политические романы Ф. Фенелона и Дж. Баркли приобретают значение неоспоримых образцов. Наиболее убедительным аргументом в пользу современного прозаического эпоса оставался “Дон Кихот” Сервантеса, в 47 главе которого автор заявлял о том, что эпос может быть приемлемым не только в стихах, но и в прозе. Но собственно дидактические декларации в тексте самого романа были призваны обеспечить его признание со стороны национальной литературной теории. Стремление немецкого бюргерства усматривать в романе руководство к практической психологии, учебник галантных

манер и благопристойного поведения способствовало укреплению его позиций. В немецком романе XVIII в. происходили процессы, аналогичные смене героической трагедии мещанской драмой. Предмет изображения приближался к опыту читателя.

Рост репутации романа наглядно проявляется в теории И. Готшеда. Явлениями высшего ранга он признает эпическую поэму и трагедию. Современную же романную продукцию его теория поначалу игнорирует: Г. Фильдинга и Х. Ф. Геллерта он не упоминает, “Памела” Ричардсона только названа без всякой оценки, хвалебные замечания высказаны только по поводу “государственного” романа Фенелона “Телемак” и ученого романа А.-М. Рамсея “Путешествия Кира” (1727). Согласно теории Готшеда, роман сможет тогда успешно реализовать свои лучшие возможности, когда он приблизится к высотам эпопеи. Правила эпоса обладают всей полнотой своей значимости и для романа, который при этом приближении выигрывает, выглядит более правдоподобным, в его сюжете почти не остается вымышленных приключенческих эпизодов. Любовные эпизоды выглядят неубедительными в сюжете эпопеи, где основу составляют политически активные действия героя. Поэтому роман как эпический жанр едва ли казался ему достойным упоминания.

Основные усилия Готшеда были сосредоточены на борьбе с гиперболическим стилем барочного романа и поэзии. Он стремился к строгой и точной образности, к понятийной однозначности метафоры: “Красота художественного произведения не может покоиться на пустой темноте и невнятице, она должна иметь прочную основу в природе вещей”.(105, 132). Ничего не имея против прозаической формы по существу, Готшед признавал возможность “регулярного” романа, основанного на неуклонном соблюдении принципа правдоподобия. Но такой тип романа не был создан в рамках классицистического направления, так как он явно уклонялся от “регулярного” эпоса и тем самым не обладал должной степенью моралистического воздействия на читателя.

Мнения критиков и историков литературы менялись по мере выхода новых романов. Когда появился роман Х. Ф. Геллерта “Жизнь шведской графини фон Г.” (1747-1748), то критик И. А. Шлегель стал

настойчиво требовать, чтобы после выхода столь совершенных образцов романы были включены в группу художественных жанров. Под влиянием Баттё И. А. Шлегель помещал роман на границе ораторского и поэтического искусства, определяя его как “прозаическое поэтическое искусство” (prosaische Dichtkunst), в состав которого он включил также диалоги, эпистолы и сатиры. В 1751 г. И. А. Шлегель отказался от резкой дихотомии “поэзия — проза”: романы как вымысел в прозе и как история в стихах не принадлежат исключительно ни к области прозы, ни к области поэзии, а являются их объединением. Фенелон, Геллерт, Ричардсон, Филдинг и Прево наиболее полно выявили поэтические качества прозаического романа. И. А. Шлегель, как впоследствии и И. Г. Зюльцер, сближал роман и эпос на почве их взаимного интереса к “чудесному”: необычные случаи в человеческой жизни не менее “чудесны”, чем вымышленные поэтами-эпиками настроения и капризы богов. Позднее К. Мейнерс и И. И. Эшенбург перенесли на роман законы эпоса без всяких ограничений.

Важное теоретическое значение имело предисловие И. К. Вецеля к роману “Германн и Ульрика” (1780), где впервые предлагается обозначать роман как “бюргерскую эпопею”. Если в эпосе все идеально, возвышенно и поэтично, то в романе — обыденная жизнь без прикрас, ходульных страстей и претенциозной выпренности.

Лессинг в одном из беглых замечаний в “Гамбургской драматургии” (1767—1769) несколько иронически приветствовал роман и указал на его позитивные возможности: “Это первый и единственный роман (речь идет о “Истории Агатона” Х. М. Виланда. — А. С.) для мыслящего человека, наделенного классическим вкусом. Роман? Мы хотим дать ему такой заголовок, возможно, только для того, чтобы увеличить ему число читателей” (§ 69).

Во фрагменте “О возрастах жизни языка” (1767) И. Г. Гердер теоретическую проблему признания прозы перевел в историческую плоскость. В споре с Ф. Г. Клопштоком, резко противопоставлявшим страстную поэзию холодной прозе, Гердер отстаивал высокое значение последней. Языковая общность людей в течение своего исторического развития прошла, по Гердеру, 4 этапа: детство, юность, которой

соответствует расцвет поэзии, период возмужания, когда возвышается проза, и зрелый возраст, возраст утверждения языка философской прозы. Эти этапы соответствуют эволюции человека от чувствующего существа к мыслящему, переходу от поэзии чувства к прозе рассудка, преобразованию связной ритмической речи в логическую. По мнению Гердера, в XVIII в. наступило господство рассудочной прозы, поэзия исчерпала свои возможности, будущее же принадлежит философии как высшему выражению человеческого духа. Ни один из жанров не обладает такой широтой охвата материала, как роман, способный к передаче сведений не только из области истории, географии, философии, теории искусств. Но главное его достоинство заключается в умении воссоздать поэзию всех видов и жанров в прозаической форме.

Первой систематической попыткой обосновать жанровую специфику романа является вышедшее анонимно сочинение Х. Ф. фон Бланкенбурга “Опыт о романе” (1774). Впечатляющий успех “Истории Агатона” Х. М. Виланда способствовал активизации интереса к теории романа. Вслед за Юэ Бланкенбург объявил роман поэтическим жанром, который наследует лучшие черты эпоей прошлого. В то же время он сделал важнейший шаг к историческому разграничению романа и эпоеи — их различают прежде всего нравы и обычаи времени.

Современные люди, считает Бланкенбург, потеряли интерес к сказаниям о героях, а романист в условиях героической легендарной древности вместо романа написал бы эпопею. Роман возник не по причине гениальности автора; условия эпохи определяют его возникновение. Выбор предмета повествования и жанра всецело зависит от исторических обстоятельств. Героическая тематика античного эпоса в современных условиях невозможна, так как подданный абсолютистского государства не обнаруживает к ней интереса. Эпоеи возникли в результате определенных национальных и социальных условий, в них действуют лица в их общественных, гражданских функциях, в то время как роман адресован частному индивиду, чьи чувства и вкус он призван воспитывать. Внутренние проблемы своего собственного существования волнуют читателя

романа. Помимо предмета изображения, роман и эпопея различаются и по своей тональности — эпический пафос в романе будет звучать претенциозно и неправдоподобно.

Тридцатилетний лейтенант прусской королевской армии, дилетант, не отягощенный балластом исторических знаний и схоластической учености, но обладавший удивительным художественным вкусом, открыл важнейшее качество романа нового времени — интерес к внутренней истории души современного человека. И к этому выводу Бланкенбург пришел не от априорных теоретических концепций, а путем описательных историко-сопоставительных умозаключений. Он увидел, что в центре романа находится человек во всем своеобразии его переживаний и поступков, его характер изменяется под воздействием различных обстоятельств. Герой романа лишен эпической цельности — высокое и низкое, смешное и серьезное в нем так свободно сочетается, что абсолютно “злые” характеры невероятны. Автор романа воздерживается от соблазнов всего сверхъестественного, свойственного эпической героизации личности.

Роман, заключает Бланкенбург, это эпос нового времени, повествующий о бюргере в его частной сфере жизнедеятельности. Роман интересуется не человеком “вообще”, а исторически конкретным субъектом действия. В этом отношении роман сделал шаг вперед по сравнению с другими жанрами, так как он выводит на сцену “возможных людей действительного мира”, т. е. не идеальных представителей государственных корпораций, а индивидуальную личность, обладающую внутренне изменяющимся миром, “историей души” в ее естественных порывах и страстях. Характер романического персонажа строится по масштабу времени и нации и обладает поэтому природно-психологической мотивацией поведения. Приоритет характера над сюжетом приводит романиста к отрицанию голого сцепления приключений, к возможности представить более широкую панораму событий и характеров. Историческая миссия романиста — воспитать у читателя чувство возвышенной добродетельности.

Таким образом, Бланкенбург построил оригинальную, новаторскую теорию воспитательного психологического просветительского романа. В качестве образцовых авторов были избраны Филдинг и

Виланд.

Теории Бланкенбурга были свойственны и серьезные недостатки, явные упущения — он не признает роман И. В. Гёте “Вертер”, как, впрочем, и штюрмерский роман в целом, отказывается от рассмотрения исторического романа, так как в нем, по его мнению, вероятность происходящих событий превышает их необходимость, не замечает он и противоречий того типа романического героя, которого он берет за образец.

Однако теоретическое признание романа и во второй половине XVIII в. проходило с большими трудностями. Так, в первом издании “Всеобщей теории изящных искусств” (1771-1774) И. Г. Зульцера отсутствовал термин “роман”, а слово “романический” (romanhaft) объяснялось с помощью негативных определений-синонимов — “неестественный”, “приключенческий”, “безвкусный” (108 б, 543). Только во втором издании 1792 г. после выхода упоминавшейся выше книги Бланкенбурга Зульцер поместил в приложении к первому тому своей “Всеобщей теории...” краткий очерк проф. И. А. Эберхарда о романе.

И. И. Эшенбург, автор очень популярного на рубеже XVIII-XIX вв. “Очерка теории изящных наук” (1783), считал роман риторическим жанром, находящимся в одном ряду с биографиями выдающихся людей и историческими описаниями.

Даже в период бурного расцвета штюрмерского романа Ф. Шиллер говорит о нем полупрезрительно: в его сочинении “О наивной и сентиментальной поэзии” романист назван “полубратом” (Halbbruder) поэта (100 а, Т.6, 435). Не поколебал его позиций и выход романа Гёте “Годы учения Вильгельма Мейстера”, ознаменовавший собой решительный поворот в судьбе жанра. В письме к Гёте от 20 октября 1797 г. он следующим образом резюмировал свои впечатления: “Форма „Мейстера“, как и вообще всякая форма романа, совершенно не поэтична, она целиком лежит в области рассудка, подчиняется всем его требованиям, и границы рассудка становятся ее границами. Но так как в этой форме выразил поэтические отношения дух подлинно поэтический, то возникает своеобразное колебание между прозаическим и поэтическим настроением”. Гёте согласился с этим

мнением, объявил свой роман ошибкой и в ответном письме от 25 ноября 1797 г. разъяснял: “Все поэтическое должно быть выражено в ритмической форме. Это мое убеждение, и то обстоятельство, что в употребление могла постепенно войти поэтическая проза, показывает лишь то, что совершенно упущена из виду разница между прозой и поэзией. Это все равно, как если бы кто-нибудь поручил устроить в своем парке сухое озеро, и садовод постарался бы справиться с этой задачей, устроив болото... Между тем это зло приняло в Германии такие размеры, что его уже никто не замечает” (72 а, 346, 354). Интересно заметить, что многие немецкие поэты XIX в. разделяют это мнение Гёте, среди них А. Платен, Ф. Грильпарцер, Ф. Геббель...

В “Максимах и рефлексиях” Гёте называет роман “субъективной эпопеей, в которой автор испрашивает дозволения на свой лад перетолковывать мир. А стало быть, весь вопрос в том, обладает ли он своим собственным ладом. Остальное приложится” (72 б, Т.10, 424). Это размышление имеет отчетливую антиромантическую направленность — немецкие романтики видели в романе ничем не ограниченную возможность субъективных высказываний. Но именно к таким выводам привели их размышления над “Вильгельмом Мейстером” — братья А. и В. Шлегели назвали его исключительным созданием, идеалом новой поэзии, вершиной, на которой искусство станет наукой, а жизнь — искусством. Однако позднее, в “Поэзии и правде”, Гёте радикально пересмотрел свои убеждения: “Я уважаю и ритм, и рифму, которые одни лишь делают поэзию поэзией, но собственно глубоким и действенным по своей природе началом — началом, образующим истину я ведущим вперед, является то, что остается от поэзии, когда ее переводят в прозу” (72 б, Т.3, 416).

Художественное своеобразие романа XVII—XVIII вв., постоянная изменчивость его содержания и формы в зависимости от различных исторических обстоятельств не предоставляли теоретикам возможности подвести под множество его типов общий поэтический закон, как того требовали литературно-эстетические теории. Концепция романа, как нетрудно заметить, находилась в прямой зависимости от господствовавших в то время абстрактно-моралистических взглядов на художественное творчество.

Широкие читательские круги, представляющие социально эмансипированное “третье сословие”, выделив в романе важное средство своего самоутверждения. Для них он был своеобразным инструментом критики придворно-феодалной действительности, в которой извращалась “естественная” мораль. Именно потому теоретические интерпретации сущности романа становятся прежде всего особой формой выявления его роли в жизни общества. Однако даже такое признание романа явилось огромным достижением западноевропейской теоретико-литературной XVII—XVIII вв., достойно венчая ее борьбу за утверждение прозы в качестве равноправного и равноценно с поэзией вида художественного творчества.

Итак, процесс эстетического признания прозы в Европе в ХУП — ХУШ вв. одну существенную тенденцию — господствует суровый, но в чем-то справедливый закон, который как бы "диктует" сам век, — в поэзии ценится только то, чем можно восхищаться в прозе, поэзию оценивают по принципу — "сколько прозы в ней содержится". Поэзия ощущается как орнаментальное видоизменение прозы, сводится к моральной максиме, общей мысли, прокомментированной в стихотворной форме. Изложив прозаические мысли в стихах, поэты одновременно переносили на стихи и те требования, которые до сих пор предъявлялись прозе. Но парадоксальным образом именно сложившаяся ситуация позволила постепенно перейти к утверждению новых творческих принципов в прозаических жанрах. В исторических условиях ХУ111 в. мысль о том, что ритмика, метрика, просодия могут быть естественно и безболезненно отторгнуты от смысла речевого высказывания в поэзии, стала преходящей формой косвенного оправдания новых художественных идей и представлений.

\*\*\*

На практике переводчики, издатели, составители предисловий постоянно требовали признать право прозы войти в сферу художественной литературы, и классицисты постепенно уступали этим требованиям. Так, Тредиаковский в предисловии к переводу “Аргениды” Баркли объяснял включение этого произведения в систему признанных классицистами жанров тем, что Баркли

намеревался “предложить совершенное наставление, как поступать государю и править государством”, и заверял читателей, что в этом произведении “нет ничего подлого, нет низкого”, а “все везде преславное, знатное, отменное и царской верховности достойное”. Это сближение “Аргениды” с жанрами классицизма он мотивировал и формальными особенностями произведения: “Вся форма его стиля, также и весь способ в соединяемых материях, и от них в отступлении, равно как и в украшении, есть стихотворческий (так! — А. С), какой у Гомера в “Илиаде” и в “Одиссее” на греческом” [33, 9]. Затем он доказывает сходство произведения Баркли с творениями Вергилия, Стация, Тассо, Мильтона, Камознса, Вольтера в “стихотворческом способе”, “в соединении материи”, “в украшении” и в “отступлении”. Собственное же различие между стихотворной и прозаическими формами остается в данном случае несущественным. Этот факт свидетельствует, что главным определителем художественного остается не формальный признак, а подражательное вымышление. В статье “Мнение о начале поэзии и стихов вообще” Тредиаковский последовательно обосновал возможность существования подлинно художественного произведения в прозе. Объясняя неточностью словопроизводства сближение понятий поэзии и стихотворства, он определял главную задачу поэта — “творить, вымышлять и подражать”. По его мнению, можно “подражать, творить и вымышлять” и в прозе, не теряя звания “пииты”.

## 9

Наличие моралистического содержания составляло одно из главных условий идейно значительного произведения. Тредиаковский указывает на моралистическую установку эпоса, трагедии. Он строго осуждал Сумарокова за допущение развязки, в которой нет прямого осуждения отрицательного персонажа, верно подметив намерение Сумарокова растрогать зрителя изображением несчастья добродетельного персонажа. Как позднее и сам Сумароков в оценке “слезной” комедии Бомарше “Евгения”, Тредиаковский выступал против того, чтобы главное действующее лицо изображалось страдающим, так как “любовь к добродетели и ненависть к порокам”

составляет цель трагедии. Увидев в монологе Атрады в пьесе Сумарокова “Хорев” признание права человека на выражение естественных (а не приобретенных посредством воспитания) привычек и склонностей, Третьяковский резко возражал: “Все сие ложь! Все сие нечестие! Все сие вред добронравию! Сие есть точное учение Спинозино и Гоббзиево” [32, II, 490]. Особенно его возмутили слова:

Безумье правила житья устанавливает,

А легкомыслие те права утверждает

Он отвечал на них гневной тирадой, в которой отчетливо обнаруживается классицистическое понимание морали: “Не безумие правила житья устанавливает, но разумная любовь к добру естественному. Не легкомыслие те права утверждает, но благоразумное и зрелое рассуждение, смотря на сходство с естественным порядком, оные одобряет” [32, II, 490]. В пьесе Сумарокова он обнаружил желание Атрады “любитья по растленному природному желанию” и следовать “природе, поврежденной по падении”.

Третьяковский выступал против таких развязок, в которых нет прямого торжества положительного персонажа: “Но кто торжествует на конце у автора? Злоба. Кто ж погибла у него? Добродетель”. По его мнению, Сумароков совершил “превеликое и непростимое погрешение” в своих размышлениях о результатах и целях трагедии. Для него, как последовательного классициста, обязательным является строгое и определенное разрешение трагической ситуации: “Трагедия делается для того, по главнейшему и первейшему своему установлению, чтоб вложить в зрителей любовь к добродетели, а крайнюю ненависть к злости и омерзению его не учительским, но некоторым приятным образом. Чего ради, дабы добродетель сделать любезною, а злость ненавистною и мерзкою, надобно всегда отдавать преимущество добрым делам, а злодеянию, сколько б оно ни имело каких успехов, всегда б наконец быть в поправлении...” [32, II, 494—495]. Третьяковский видел причину “недостатков” драматургических произведений Сумарокова во влиянии французских авторов: “Я все те французские трагедии ни к чему годными называю, в которых

добродетель погибает, а злость имеет конечный успех”. И поэтому “как исправностям французских трагедий подражать не худо, так следовать их порокам не должно [32, II, 495]. Итак, в каждом без исключения жанре необходимо наличие моралистической направленности. Это требование оказывалось ведущим критерием ценности жанра.

В разделении поэзии на литературные роды не было стройной системы. Ни Буало, ни “школьная” поэтика, ни европейские авторитеты рубежа ХУП- ХУШ вв. специально не занимались теоретической классификацией поэзии на роды и жанры, они лишь узаконивали те жанры, которые сложились в эпоху античности и возрожденные в Италии, Франции, Англии.

Отчетливого разделения литературы на эпос, лирику, драму не было. По сути дела, вопрос о литературных родах не ставился в том виде, который известен со времени братьев Шлегелей и Гегеля. Определение литературных родов шло по схеме, предложенной Платоном в “Государстве”. Это разделение предполагало три формы изложения: 1) рассказ поэта от собственного лица — дифирамб; 2) диалог, разговор других лиц — трагедия и комедия; 3) объединение этих двух способов — эпос.

Жанр был осознан не как содержательная, а как внешняя форма: Дрaму Платон считал основой эпоса, а Гомера — родоначальником трагиков, лирика была идентифицирована с одой. Аристотель говорил о двух главных жанрах: драме как действию (трагедия, комедия, мимы) и эпосе как повествовательном рассказе. Драма и эпос, по его мнению, не имеет принципиального различия, так как эпос – это лишь этап в генезисе трагедии. Цицерон связывал три стиля с тремя целями ораторского искусства – доказывать (низкий), доставлять удовольствие (средний) и убеждать (возвышенный). Позднее три стиля стали отождествляться с тремя жанрами поэзии: элегия (низший), буколика (средний), эпос (высокий), хотя сам Цицерон отличал ораторский стиль от философского, исторического и поэтического.

В средние века трагедия рассматривалась как эпический жанр, т. е. эпос и драма сливались; трагедия и комедия относились не к драматургическому жанру, а к дидактическим поучениям.

В эпоху Возрождения эпос был выдвинут на первое место (Вида, Дю

Белле, Скалигер), первенство трагедии отстаивали Мильтон, Кастельветро.

Данте в сочинении “О народном красноречии” называл трагическое, комическое и элегическое тремя стилями поэзии.

Скалигер заявил о существовании стандарта совершенства для каждой формы поэзии, определяемого разумом, развивая идущее от Диомеда разделение жанров на простое повествование, драматическое и эпическое. Лирика занимала неопределенное место: в 1 книге Скалигер включал ее в “*enarratio*”, а в 7-ой в эпос. Скалигер, как и Вида, Дю Белле, Ф. Сидни, считал эпос высшей формой поэзии.

Буало, до известной степени обобщивший теорию французского классицизма, признавал трагедию высшим видом, наиболее важными были эпос и драма. В системе жанров Буало резко противопоставлял трагическое комическому, выступает против иронии, гротеска и бурлеска.

В теории классицизма жанровая дифференциация опиралась на самые разнообразные критерии: тематика, стиль, единство эмоциональной тональности, соотношение исторической достоверности и поэтического вымысла. Главной целью классицистов было установление типологических характеристик ведущих жанров. Исследователь жанровой системы русского классицизма Г. В. Москвичева совершенно справедливо отмечает: “Взятый классицизмом принцип классификации жанров опирался на общий принцип искусства — принцип соотнесения изображаемых характеров с эстетическим идеалом эпохи” [90, II, 55). Жанровое деление иерархично. Наибольшей ценностью обладает эпос, так как, обращаясь к далекому прошлому, поэт в этом роде творчества сможет воссоздать наиболее отвлеченные ситуации, что позволит придать вымыслу наиболее правдоподобную форму. В эпической поэме по сравнению с трагедией больше возможностей для достижения совершенного идеала — героического характера. В системе жанров классицистов нет места для изображения будущего, так как в данном

случае принцип правдоподобия практически неосуществим: в возможность того, что еще не произошло, публика не поверит. Классицисты в этом вопросе прямо опираются на теорию Аристотеля, согласно которой для поэзии “невозможное, но кажущееся вероятным, следует предпочесть возможному, не вызывающему доверия”. При обращении к отдаленным эпохам прошлого все представляется возможным, так как ничего бы не произошло, если бы не было возможным. Классификация жанров основывалась не на внутренне независимых критериях, а на основе критерия “высокого — низкого”, охватывавшего область тематики и стиля. Г. А. Гуковский назвал категорию жанра в литературе XVIII в. “формулой и понятием отбора компонентов произведения” и предложил следующее определение: “Жанр — это и есть категория иерархичности, в которой сомкнута классификация действительности как темы с классификацией искусства как стиля”. [74, 78]. Попробуем изложить наше понимание этой проблемы.

Жанр в системе классицизма не существует независимо от принципа подражания, т.е. всегда учитывается степень истинности и правдоподобия изображения и на этой основе определяется высота и значимость жанра. Высота и величие жанра находится в прямой зависимости от той степени правдоподобия, которой достигает поэт. Самой высокой степенью поэтической истинности для классициста обладает легендарная, “баснословная”. Для Тредиаковского очень важно было подчеркнуть преимущество произведений Баркли и Фенелона, взявших доисторический, легендарный материал в основу повествования, по сравнению с авторами эпикей XVII—XVIII вв., использовавших исторические сюжеты. Для достижения правдоподобия в сюжете эпической поэмы, в основе которой лежит легендарная истина, достаточно лишь внутренней непротиворечивости поступков героев и изображаемых событий. Легендарная истина может быть оспорена в минимальной степени, принцип правдоподобия наиболее полно соблюден, и публика скорее всего уверует в изображенное.

Меньшей степенью истинности в поэзии отличается историческая эпоха, так как в ней может встретиться непреднамеренное, случайное

событие, нарушающее стройность поэтического вымысла и требование правдоподобия. Это область трагедии, истинность которой оказывается менее основательной, чем в эпической поэме. Характеры и сюжеты скорее могут быть подвергнуты критике, здесь меньше условий для последовательного проведения принципа правдоподобия. Так произошло в знаменитом споре о “Сиде” Корнеля. Скюдери критиковал Корнеля не за то, что сюжет, имевший историческую основу, вымышлен по законам возможного, а за то, что в события, изображенные в “Сиде”, трудно поверить, они кажутся невероятными с точки зрения здравого смысла.

Комедия оказывается еще ниже эпопеи и трагедии, так как в ней труднее достичь правдоподобия. Простой опыт публики, хорошее знание современных нравов может раскрыть неосновательность сюжета комедии с позиций правдоподобия.

Наиболее сложным и спорным понятием оказалась для классицистов лирика, так как она всецело обращена к воображению и индивидуальному опыту.

“Древние” не дали четкого определения лирики как поэтического рода. От Аристотеля до XVIII в. связь лирики и лирической музыки понималась буквально: ода – поющая песнь, лирическое – нечто сопровождаемое музыкой. Античная поэтика осознавала отдельные поэтические формы лирики вне категории рода. Аристотель о лирике как роде поэзии почти ничего не говорит, Гораций отводит теории лирики три строки. Лирическое ограничивалось по значению и не служило для обозначения самостоятельного родового понятия. Лирика как поэтический род начинает осознаваться в Италии XVI века, но распространяется главным образом на область сонета и элегии. Даниелло и Тассо связывают свободную лирическую форму с особенностями выражения чувств. Роль эмоциональных потребностей в возникновении лирических высказываний подчеркивают Ронсар, Сидни, Путтенхэм. Исторически важными для выделения лирики в самостоятельный род были французские теории оды XVII в., где подчеркивалась роль вдохновения, возвышенного эмоционального тона художественной речи. Учение о так называемом “прекрасном беспорядке”, т. е. свободной композиции лирического произведения,

объясняло, почему поэтическое воодушевление не вмещается в заранее заготовленную и строго логическую, форму. Понятие “прекрасного беспорядка” обосновывало восприятие целостного произведения не только как художественную, но и как органическую форму.

Большой вклад в разработку теории лирического рода внес Батте. Лирическая поэзия — это прежде всего искусство выражать свои чувства. Этим утверждением он переключил основное внимание теоретиков со сферы дидактической поэзии на собственно лирическую.

Батте впервые заявил, что так называемый “смешанный жанр” следует считать самостоятельным жанром, а не результатом смешения эпоса и драмы. Он умело преодолел так долго смущавшую теоретиков классицизма дилемму — как согласовать общую теорию подражания природе и лирическое самовыражение автора. Какой “природе” подражает лирический поэт? Как следует рассматривать общий принцип подражания в применении к лирике? Теория Возрождения не давала ясного ответа. До тех пор, пока природа осознавалась как наиболее общая основа искусства, лирика с субъективным характером ее изобразительности и выразительности не могла быть логически последовательно согласована с теорией подражания. Батте настаивал на всеобщности теории подражания природе (для всех видов и жанров искусства). По его мнению, поэзия подражает чувствам, которые входят в природу как ее необходимая часть: “Вся лирическая поэзия посвящена чувствам, это ее существенный предмет” [101, 160].

Только в 1770 г. Гердер объявил лирику самостоятельным и равноправным жанром, более того, он рассматривал ее как прототип всего поэтического творчества в целом, как всеобщее понятие о поэтически прекрасном. Лирика полностью освобождается от связи с музыкой. Гердер требует воспринимать исконную внутреннюю музыку самого языка поэзии. Лирика, согласно его концепции, состоит не в рассказе о чувствах, но сама проистекает из чувств. Ода — это перворожденное дитя чувства и одновременно последнее дитя природы. И лирика не исчерпывается горацанской или пиндарической одой, но охватывает в своем содержании и

библейскую, и скандинавскую поэзию, и современную народную песню. Учение Гердера о выразительности лирической эмоции противостоит теории подражания природе.

Сумароков в заметке “О стихотворстве камчадалов” ближе всего подошел к сходным воззрениям на природу лирической выразительности. Чувство обретает у него право на самостоятельное существование, поскольку оно естественно и имеет природный характер. “Природное чувства изъяснение, — считает Сумароков, — изо всех есть лучшее”, а искусство лирической поэзии представляет собой “чистейшее изображение естества”. Признание Сумароковым роли чувств в лирической поэзии логически влечет за собой признание индивидуального мира “душевной действительности”, который в противоположность миру мысли лишен норм и разного рода упорядочений. Растущее внимание к интимному миру человека у Сумарокова свидетельствует о том, что природное в натуре человека все более отождествляется с индивидуальными чувствами и страстями.

## 11

В классификации жанров не был выдержан единый принцип, поэтому создавалось множество жанровых обозначений и наименований. В “Способе к сложению российских стихов” (в редакции 1752 г.) Тредиаковский приводит свыше двадцати названий, замечая, что многие из них ему не приходилось когда-либо видеть и читать. Для классицистов важно было не строгое установление отличий одного жанра от другого, а соблюдение иерархии. Вот один пример. Тредиаковский допускал смешение принципов эпоса и драматургии в области композиции: “Описания в “Аргениде” предложены родом эпической поэзии”, а расположил автор “свою повесть по обыкновению драматических пиитов” [33, 9]. Идею несмешиваемости жанров в системе классицизма следует понимать как невозможность перехода с “высокой” ступени на “низкую”, только в пределах одного уровня допускаются взаимные переходы. Этот факт глубоко осознал Ю. Н. Тынянов. В статье “Ода как ораторский жанр” он отметил, что решающим моментом в жанровом восприятии оказывается “сознание ценности жанра вне зависимости от его частичных изменений”: “Сосуществование с одою других лирических видов, длившееся все

время ее развития, этому развитию не мешало, ибо виды эти осознавались младшими”; “высокий жанр мог привлекать и всасывать в себя какие угодно новые материалы, мог оживляться за счет других жанров, мог измениться до неузнаваемости и все-таки не переставал сознаться одой” [99,74]. Ломоносов в “Предисловии о пользе книг церковных в российском языке” кратко и стройно изложил свою позицию в вопросе о классификации жанров: высокий стиль — эпопея, ода, прозаическое повествование о возвышенных предметах; средний стиль — трагедия, сатира, эклога, элегия, дружеское письмо в стихах; низкий — комедия, эпиграмма, дружеское письмо в прозе. Развернутого анализа каждого жанра он не дал, хотя ряд общих замечаний находится в его “Риторике”.

Более пространно состав классицистических жанров изложил Сумароков в эпистоле о стихотворстве, изданной в 1748 г. Обратив преимущественное внимание на “малые” жанры, он призывает поэтов оставить “пышный глас” и не глушить “трубой свирелок”, но замечание об оде оказывается у него близким ломоносовскому пониманию этого жанра:

Гремящий в оде звук, как вихорь, слух пронзает,  
Хребет Рифейских гор далеко превышает,

В ней молния делит наполю горизонт... (24, 118)

В характеристике основных жанров Сумароков последовательно применяет требование правдоподобия. Задача драматурга заключается в том, чтобы “зрителей своих чрез действие ум тронуть”, так что в результате зритель,

Забывшись, возмог тебе поверить,  
Что будто не игра то действие твое,  
Но самое тогда случившись бытие (24, 123)

У Сумарокова мы не найдем педантически строгой классификации: иерархия жанров распространяется на тематику, а выбор жанра зависит только от вкуса писателя:

Все хвально: драма ли, эклога или ода –

Слагай, к чему тебя влечет твоя природа;

Лишь просвещение писатель дай уму:

Прекрасный наш язык способен ко всему (24, 125)

Степень зависимости его стихотворного послания от трактата Буало выяснена в работах Г. Н. Пospelова, П. Н. Беркова. В выборе жанров, их распределении, порядке изложения, в количестве отведенных каждому виду строк Сумароков отличается от Буало. Он пропускает водевиль, роман, подробно исследует песню, признает обе разновидности комической поэмы.

Русские классицисты способствовали развитию теории жанра. Ломоносов утверждал национально-героическое содержание эпопеи. Сумароков, исходя из общей идеи создания отечественной литературы, достойной “древних” и “новых” авторов, также выступил за использование национальных сюжетов. “Воспой Великого Петра мне под Полтавой”, — обращается он к эпическому поэту, призывая его “славить дела героев Русских стран” [24, 130]. Третьяковский создал концепцию эпопеи, которая, по словам исследователя русской эпической поэмы А. Н. Соколова, “как некий синтез оригинальна и опирается на определенную поэтику” [98, 60]. Эпопею Третьяковский определял как “крайний верх, венец, предел высоким произведениям человеческого разума <-> главу и совершение конечное всех преизящных подражаний естеству”. Эпопея должна создать у читателя впечатление целостной картины и не должна превращаться во “множество маленьких образков, не могущих составить единой преизящной всецелости”. Единство эпопеи может быть достигнуто при определенном осознании сущности эпического сюжета.

Своеобразное понимание исторической основы эпопеи было предложено Третьяковским в его итоговом сочинении — предисловии к “Тилемахиде”: “История, служащая основанием эпической пииме, долженствует быть или истинная, или уже за истинную издревле преданная. Однако историческому сему бытию не сродно отнюдь быть взяту ни древних, ни средних, а толь меньше еще новых веков в истории, да и ниже всеконечно в священной, но единственно в оной преудаленной, коя есть времен баснословных, или ироических; почему пиима сия и называется ироическая, как воспевающая деяния

ироев, бывших в басенные те времена, каковы, все, например, аргонавты, каков Лаомедонт, Приам, Агамемнон, Ектор, Ахиллей, Троил, Одиссей, Ений, Тилемах и преможество других подобных” [34, II, 19].

К таким выводам Трeдиакoвский пришел не сразу. В 1751 г. в предисловии к “Аргениде” он только перефразировал определения Роллeня и Ле Бoссия: эпопея — это поэзия, “которая знатные деяния знаменитых людей, предвоспринявших нечто одно исполнить, вероятным повествованием предлагает для возбуждения любви к добродетели” [33, 11]. Эпопея предлагает наставления под прикрытием “аллегории важного и героического действия”.

Неясно отдавая себе отчет в неудачах эпопей, основанных на истории нового времени, он обращается “к баснословным, или ироическим”, временам как сюжетной основе эпического произведения. Трeдиакoвский отрицает теорию эпопей Вольтера, Мильтона, Камoэнса, так как они “по времени историй своих и по ироям, большая ж часть из них и по течению слова, суть токмо то, что они сочинения некие стихами сих народов, а отнюдь и всеконечно не ироические пиимы”. Эпопея не может быть посвящена какому-либо одному герою: “Стихотворение о деяниях ироя Юлия, основанное на истории почитай уже среднего века, или об ирое Генрике, из истории новых нынешних времен, или также об ирое Адаме из бытии святого писания, есть по всему не ироическая пиима, но некий пифик ее”. Эпопея должна рисовать состояние целого общества: “Эпопея есть не похвала ирою, представляемому в образец, но повествование действия великого и знаменитого, в пример предлагаемого” [34, II, 19—21].

Основная особенность задачи поэта в жанре эпопеи в том, чтобы ход повествования никогда не нарушал видимого правдоподобия: “Нечаянность одна производит внутреннее возмущение пренесовершенное и скоропременное”, поэтому необходимо, чтобы “все казалось бы естественно”. Эти требования успешно выполнил Фeнeлон, который отказался от сюжетных хитросплетений, свойственных приключенческим романам. Древние, по мысли Трeдиакoвского, не придавали должного значения правдоподобию,

поэтому у них чудесное получило перевес над вероятным. Для последовательного классициста “действие эпическое долженствует быть чудесно, но вероятно: мы не дивимся тому, что нам кажется быть невозможно” [34, II, 27—28].

Тредиаковский особенно резко обрушивается на “Генриаду” Вольтера, так как она по своим жанровым особенностям близка романизированной истории: “Основание истории, взятое автором в бытие и деяние пииме своей, есть не токмо самоудаленных ироических времен, единственно служащих грунтом ироической пииме, но и самого нового века”. Кроме того, герой Вольтера “не Лаомедонт или Приам, но Генрик, поражающий наши слухи не знаю чем гофическим и неприятным” [34, II, 49].

Вывод Тредиаковского таков: Вольтер потерпел неудачу, потому что объект изображения в “Генриаде” находится вне подлинной сферы эпопеи — легендарной эпохи, герой которой “долженствует быть баснословным”. И в результате — “крайнее было б бесславию французскому народу и нестерпимая обида, когда б толикому государю его быть некоторым родом Бовы Королевича в эпической пииме: ибо и величавости и славе его противно находить басенную чудесность в простоте летописей своих” [34, II, 50].

У Вольтера, с точки зрения Тредиаковского, произошел разрыв между степенью правдоподобия и изображенным историческим материалом, и в результате получилось неправдоподобное соединение вымышленных поступков известного исторического лица и документальных сведений о нем. Чтобы преодолеть это противоречие, Тредиаковский предложил выбирать в качестве центральной фигуры эпопеи такое лицо, которое не является широко известной личностью, так как при этом условии вымышленным делам и поступкам героя могут быть приданы более правдоподобные черты характера и особенности поведения. Он вплотную подошел к дилемме исторического романа рубежа XVIII—XIX вв.: как сочетать вымышленные поступки и дела известного в истории лица и документально фиксированные сведения о нем.

Тредиаковский, видевший в вымысле средство поэтического воссоздания действительности, пытается по-своему разрешить вопрос

о соотношении исторической истины и поэтической достоверности. Если поэт избирает в качестве центрального персонажа хорошо известную в истории личность, то это обязывает его сохранить без изменений те связи и взаимоотношения, о которых знает образованный читатель. Если же он в этом случае освобождает себя от обязанности соблюдать документальную точность в изложении материала, то это воспринимается как нарушение достоверности. В то же самое время поэт не может сужать свои художественные задачи, ограничиваясь лишь строго документированным материалом, так как вымысел составляет сущность поэтического творчества. Уже в предисловии к “Аргениде” Третьяковский неодобрительно относился к тем поэтам, которые “состояние поэзии своих на историях утвердили, да только украсили вымышленными от себя обстоятельствами, не применяя исторических имен, хотя и не следуя исправно за порядком истории” [33, 10].

Третьяковский в основном верно осознал и выразил эту противоречивость классицистической мысли, но не преодолел ее, и задачу изображать “знатные деяния прославившихся монархов и полководцев” он возложил на историческую прозу. “Несомнительность истории”, по его подсчетам, начинается с XV в., следовательно, “Генриаде” надлежит быть “истиной” истории. В разграничении “истории” и “баснословных” времен у Третьяковского, по верному наблюдению А. Н. Соколова, возникают “смутные мысли о связях между эпической поэмой и народной поэзией” [98, 240]. К этому можно добавить, что свое скептическое отношение к образцам западноевропейской эпопеи он не распространял на весь объем жанра героической эпопеи. Осознание высокой ценности этого жанра основывалось прежде всего на том, что “поэма ироическая подает и твердое наставление человеческому роду, научая сей любить добродетель”. Специфику жанра эпопеи, как наиболее полно воплощающего основы доктрины классицизма, Третьяковский раскрыл в следующем определении: “Эпическая баснь, т. е. вымысел, правде подобный, или подражающий естеству, имеет в основание себе историю, живет, дышит действием, наставляет нравоучением, увеселяет, услаждая течением слога и слова поэтического” [34, II,

18—19]. Связь категории жанра с общей теорией подражания и вымысла обнаруживается в нем предельно ясно.

Тредиаковский считал ложной саму попытку создавать эпопеи по “образцам древних”, но на материале национальной истории. С его точки зрения, история обесмысливается прибавлением вымышленных обстоятельств с целью ее украшения. Он пробовал найти выход из противоречий современного эпоса в следующем: или поэту необходимо избрать в качестве предмета эпопеи героическую действительность “баснословных” времен, когда история как бы находится на стадии вымысла, или перед ним стоит задача “драматизации” эпопеи, т. е. обработка исторического материала с помощью приемов трагедии. Удачный пример “драматизации” эпопеи он видел в “Аргениде” Баркли, который “расположил свою повесть больше по обыкновению драматических пиитов: в ней пять частей надлежит почитать за пять действий, а искусный всяк усмотрит, что и самые составления существенных частей, каковы в драме так названы быть могущие: оглавление, узел и развязка соединены точно по-драматически” [33, 11]. В предисловиях к “Аргениде” и “Тилемахиде” предпринята попытка обосновать новый тип жанра, в котором бы использовались принципы эпического и драматургического повествования, и преодолеть тем самым ограниченность эпопей XVII—XVIII вв.

Вопрос о возможности прозаического эпоса поднимался и во французской литературной теории, но там критики предлагали объединить эпопею с романом. Является ли “Телемак” Фенелона эпопеей или романом, Рамсе ответил в предисловии к изданию этого романа 1717 года и не дал прямого ответа, так как согласно определению теоретика французского классицизма Ле Боссю эпопея в прозе не может по формальным причинам являться поэмой: “Эпопея есть речь, сочиненная с искусством для того, чтобы воздействовать на нравы наставлениями, скрытыми под аллегориею важного действия, рассказанного стихами правдоподобными, увлекательным и чудесным образом” (102, 5). В начале XVIII века идея прозаического эпоса была поддержана во Франции трудами Ламотт, Дасье, Террасона. В русской литературной теории эти идеи не получили развития. Херасков и

Николев не поддержали новаций Третьяковского.

Наибольшую “нетерпимость” русские классицисты проявили по отношению к жанру романа. Ломоносов резко и определенно разделил прозаические произведения на такие, которые содержат в себе “похвалу славных мужей или какие знатные в свете бывающие приключения, с которыми соединено нравоучение”, и на такие, которые “никакого нравоучения в себе не заключают <...> и служат только к развращению нравов человеческих и к вящему закоснению в роскоши и плотских страстях” [13, VII, 223]. К последним он относит романы. Объект литературы высокое и нравственное, в ней нет места низменному быту, не просветленному гражданскими и политическими идеями. Последовательный рационализм отрицает самостоятельное художественное значение подробностей быта и эмпирического опыта.

Не менее остро критиковал роман Сумароков в заметке “Письмо о чтении романов”, где он говорит о прямом вреде романов, чтение которых — “погубление времени”: романы пишутся “невежами”, “научают притворному и безобразному складу”, “отводят от естественного, который един только важен и приятен”. Сумароков возражал против включения “Телемака” в жанр эпической поэмы: ни ода, ни эпопея не могут быть написаны в прозе. Но “малое число достойных романов” он допускал — это “Телемак, Донкишот”. Жанр любовно-авантюрного романа вызывал резкое осуждение со стороны классицистов, потому что в нем, как правило, господствовали принципы натуралистического, т. е. предельно неправдоподобного, с точки зрения классициста, воспроизведения жизни, которые своей односторонней установкой на изображение быта, приключений, на занимательность лишали литературу последовательно проведенной моралистической идейности.

Мнение Ломоносова и Сумарокова разделялось и многими журналами XVIII в. Журнал “Полезное увеселение” в статье “О чтении книг” (возможно, что автором был М. М. Херасков) отрицает всякую общественную пользу романа и видит в нем лишь средство к наслаждению: “Романы для того читают, чтоб искуснее любиться, и часто отмечают красными знаками нежные самые речи, а философия,

нравоучения, книги, до наук и художеств касающиеся, и тому подобные не романы, и их читают не для любовных изречений” [54, 5]. О стойкости предубеждения против романа свидетельствует замечание в журнале “Зритель” в 1792 г.: “Романы, когда они хорошо писаны, могут послужить к образованию вкуса в некоторых частях, но они повреждают сердце тем достовернее, что пленяют его увеселением: чтение худых романов есть язва для ума и сердца” [48, 158]. Эта тенденция дошла до начала XIX в., даже В. А. Жуковский в 1808 г. в “Письме из уезда к издателю” сердито замечал: “Какая от них (романов. — А. С.) польза? Решительно никакой: занятие без внимания, пустая пища для ума, несколько минут, проведенных в забвении самого себя, без скуки и деятельности, совершенно потерянных для будущего” [46, 6]. Но непризнание романа эстетической теорией классицизма резко противоречило литературной реальности. Правда, еще в 60-е годы XVIII в. из лагеря противников классицизма раздавались робкие голоса в защиту романа, однако теоретическое признание романа является заслугой романтизма: в статье “О сказках и романах” в журнале “Аврора” (1806) цель романа определена как “изображение человеческого характера”, “оживление эстетических чувств”, описание “внутреннего человека” и “психологических феноменов” [97, 250].

Сходные тенденции можно наблюдать в развитии теории романа в Германии и Франции: Готшед полностью отрицал роман, Батте признавал только в будущем возможность романа приблизиться к “высокой” поэзии. Затем И. Э. Шлегель и Х. Ф. Бланкенбург теоретически обосновали преимущества “нравоописательного” романа.

Дидро в статье “Похвала Ричардсону” называет роман хитросплетением химерических и фривольных событий, чтение которых опасно для вкусов и нравов. Роман Ричардсона для него — дурная общественная реальность, противоречащая идеалу подражания природе. Вольтер включил в сферу художественной литературы только эпос Фенелона, назвав его моралистическим романом. Идеалом новой поэзии роман стал только у романтика Ф. Шлегеля.

Важное место в системе жанров классицизма занимала ода, которая

“благородством материи и высокостью речей не разнится от эпической поэзии, но токмо краткостью своею, также и родом стиха” [34, I, 278]. Среди замечаний об оде, сделанных Сумароковым и Тредиаковским, надо отметить их взгляды на композицию оды. Идея Буало —

Пусть в оде пламенной причудлив мысли ход,

Но этот хаос в ней — искусства зрелый плод (З. 69)

по-разному осмысляется русскими теоретиками. Тредиаковский требовал строгой последовательности в изложении материала: “Беспорядок” оды “долженствует быть порядочен и нестись чрез все горы и доли выше дерева стоячего и облака ходячего к одному токмо главнейшему делу” [35, 387]. Он стоит за дидактический порядок, за последовательное изложение мыслей. Сумароков не признает подобных ограничений: “Все равно, что о том герое говорить порядком историческим, которого стихотворец воспевает, что о тех, которых он с ним сравнивает: история в оде должна быть непорядочна”. Позицию же Тредиаковского он высмеивает, видя в ней логическое противоречие: “Порядочный беспорядок есть любимое его изъяснение как приятная приятность, горькая горесть, — сладкая сладость, а Буало не говорит, чтоб в оде был порядочный беспорядок” [27, 356—357]. При всем своем стремлении к ясности и естественности Сумароков не мог согласиться со столь узкими рамками для поэтического вдохновения, так как ценность и смысл жанра оды как раз и заключался в свободной композиции. Позднее Г. Р. Державин изложил сущность подобного типа композиции: “Беспорядок лирический значит то, что восторженный разум не поспевает чрезмерно быстротекущих мыслей расположить логически. Поэтому ода плана не терпит. Но беспорядок сей есть высокий беспорядок, или беспорядок правильный” [4, 552].

Взгляды на драматургию у русских классицистов не отличались заметной оригинальностью, но существенны для понимания единства и систематичности доктрины в целом. У Тредиаковского интересна попытка объединить жанры трагедии и эпопеи, которые он называет “двумя родами эпопеи”: одной пафитической (страстной), а другой ифической (нравственной); первой, “в которой большие владеют страсти, второй, в коей великие добродетели

торжествуют [34, II, 35]. В пределах высокого слога жанровые перегородки являются условными, если соблюдается главное—правдоподобие.

Небезынтересно далее отметить, что Тредиаковский отрицательно относился к французской комедии (она “список, а не подлинник”), искал образцы только в античной комедии и ставил комедию выше трагедии по сложности художественного исполнения (“на сочинение комедии почитай вдвое надобно искусства против трагедии”). Против господства французских образцов еще раз он выступил в “Рассуждении о комедии вообще”. По его мнению, “нынешняя европейская комедия, на каком бы она языке ни была сочинена и представлена, есть не что иное, как токмо оная греческая, в совершенство уже там же приведенная” [34, I, 411]. Вторая важная идея этой статьи — утверждение исторического развития жанра комедии, тесно связанного с ростом общественных потребностей. Мысль о развитии комедии подана в типично классицистическом понимании: развитие — это движение к уже известному идеалу, который остается независимым от любого изменения, хотя пути к нему могут быть различными.

В противоположность Тредиаковскому Сумароков придавал большее значение трагедии, так как в ней “невежество автора паче всего открывается” [27, 378]. В трагедии воссоздается идеальный мир человеческих страстей, поэтому театр особенно сильно воздействует на разум и чувства зрителей. В драматургии наиболее полно воплощается моралистическая доктрина:

В героях кроючи стихов своих творца,  
Пусть тот трагедией вселяется в сердца:  
Принудит чувствовать чужие нам напасти  
И к добродетели направит наши страсти. (24, 130)

Сумароков настойчиво подчеркивал дидактические цели театра: в Москве “театр надобнее, нежели в Петербурге, ибо и народа и глупостей здесь больше. Ста Молиеров требует Москва, а я при других делах по моим упражненьям один только” [28, IV, 31]. Театр, по его мнению, способен к наиболее действенному влиянию на нравы людей: “Желал бы я видети в Москве основательный и порядочный театр, а

особливо, что здешние, нравы великой поправки требуют” [28, III, 60]. Этими же соображениями он руководствовался, нападая на так называемую “слезную комедию” (в связи с переводом “Евгений” Бомарше в 1770 г.). Сумароков непримиримо относился к смешению разных драматургических жанров.

12

Таким образом, в теории русского классицизма жанр являлся такой категорией, в которой, как в фокусе, реализовались основные положения доктрины: подражание действительности согласно идеальному образцу, отстаивание принципа правдоподобия как внутренней согласованности и непротиворечивости частей художественного целого, требование нравственного смысла, лежащего в основе содержания произведения и являющегося мерилом его ценности.

Жанр давал представление о внеиндивидуальных критериях творчества, об образцах поэзии разных эпох. Ведущим критерием значимости жанра была его польза, т. е. заключенная в нем моралистическая идея. Любой жанр должен был получить “моралистическое” оправдание, так как он являлся результатом не индивидуального творчества, а реализацией определенной теоретической доктрины.

В литературной теории Тредиаковского очень важна идея связи жанровых форм с изменяющимися историческими условиями. Он оригинален в суждениях об особенностях эпического сюжета, о возможном соединении эпических и драматургических начал в современной классицистической эпопее. Очень существенно, что Сумароков и Тредиаковский творчески подходили к вопросу о композиции оды.

Жанр формировал представления об идеале творчества. Произведение оценивалось прежде всего с точки зрения его соответствия жанровым образцам. Критерий чистоты и выдержанности жанра становился важнейшим творческим принципом.

## ГЛАВА 6

## ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИЧЕСКОГО СТИЛЯ В ТЕОРИИ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА

### 1

Проблемы языка и стиля занимали важное место в литературной теории русского классицизма. Вопросы поэтического языка находились в тесной зависимости от понимания общих задач и целей художественного творчества. Любая сторона поэтической формы должна быть наделена определенным смыслом, по взглядам классицистов. Все элементы художественного текста вплоть до орфографии и пунктуации определялись с позиций общелитературной нормы.

Сумароков настойчиво пропагандировал идею, согласно которой именно на долю писателей выпадает задача выработать и утвердить в поэзии новые формы литературной речи: “Словесности потребен Овидий, Вергилий, Гораций, а не Локк, Невтон и Бургавен”. Поэтический язык вырабатывается силами” ведущих писателей, и “грамматика повинуетя языку, а не язык грамматике”. Речевая культура образованных людей должна ориентироваться на нормы и образцы, созданные ведущими писателями. “Грамматика во всех народах есть во естестве: и всегда писатели весьма хорошие предшествовали грамматике, — заключает Сумароков, — ибо люди говорят и пишут не грамматике следуя, но разуму, основанному на естестве вещи: а грамматика устанавливается по народу и паче по авторам” [26, X, 37].

Ломоносов подчеркивал ведущую роль грамматики в упорядочении норм литературного языка и в человеческом общении в целом: “Общая грамматика есть философское понятие всего человеческого слова”. Она лежит в основе наук о человеке в обществе: “Тупа оратория, косноязычна поэзия, неосновательна философия, неприятна история, сомнительна юриспруденция без грамматики” [13, VII, 392]. Наиболее общие законы разума и “естество вещей” определяют грамматику и правописание. Определение норм литературной речи органически входило в общую задачу создания новой поэтической культуры. Нередко само творчество становилось своеобразной лабораторией художественного слова. Уже в 1735 г. Третьяковский считал

первоочередной задачей русских поэтов усовершенствование норм литературного языка, так как “из основательной грамматики и красной риторики нетрудно произойти восхищающему сердце и ум слову пиитическому” [35, 331].

Русский язык — главное средство выражения национальной самобытности русской поэзии и культуры. Путь к достижению идеала прекрасного предполагал совершенствование национального языка, который в сфере литературы должен обрести ту же степень выразительности, что и у античных авторов. Третьяковский восхищается слогом сочинения Баркли и приравнивает его достоинства к достоинствам римской литературы: “Авторов стиль притом есть всеконечно римский точно и так исправный, что не токмо все веки и народы его истребить не захотят, но все веки и народы удивляться ему не перестанут” [33, 97].

Ломоносов с первых же шагов в русской литературе ставит перед собой цель — вести последовательную и систематическую борьбу за утверждение и совершенствование национального поэтического языка. В “Письме о правилах российского стихотворства” он выдвигает требование “русские стихи сочинять по природному нашему языку свойству, а того, что ему несвойственно, из других языков не вносить”, так как “русский наш язык не токмо бодростью и героическим звоном греческому, латинскому и немецкому не уступает, но и подобную оным, а себе купно природную и свойственную версификацию иметь может” [13, VII, 9—13]. В предисловии к “Риторике” Ломоносов указывает, что по своему природному изобилию, красоте и силе русский язык “ни единому европейскому языку не уступает”. Более того, русский язык объединяет в себе достоинства древних и западных языков — “великолепие испанского, нежность итальянского, богатства и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка”. Русский язык способен выразить силу красноречия Цицерона, “великолепную Вергилиеву важность, Овидиево приятное витийство, тончайшие философские воображения и рассуждения” [13, VII, 391]. Несомненно, Ломоносов глубоко чувствует связь между языком и национальной культурой, но, как представитель классицизма, эту связь

он устанавливает путем сопоставления с признанными античными и европейскими идеалами совершенства, которые остаются внешним мерилем достоинств его родного языка. Вместе с тем Ломоносов ратовал за развитие и обогащение русского языка: “И Российское бы слово, от природы богатое, сильное, здоровое, прекрасное, ныне еще во младенчестве своего возраста, превзошло б достоинство всех других языков” [13, VIII, 683]. Обращение к богатствам других языков должно сочетаться с соблюдением особенностей родного: “Ныне принимать чужих не должно, чтобы не упасть в варварство, как латинскому. Прежде прием чужих полезен, после вреден” [13, VII, 768].

Мысль о необходимости обогащения и сохранения русского языка проходит через всю статью “О качествах стихотворца рассуждение”. В ней мы находим призыв к читателю рассудить, что “все народы в употреблении пера и изъявлении мыслей много между собой разнствуют”, “и для того, — обращается автор к начинающим писателям, — береги свойства собственного своего языка. То, что любим в стиле латинском, французском или немецком, смеху достойно иногда бывает в русском”. Автор предостерегает начинающего поэта от неуместного введения иностранных слов и просторечия: “Не вовсе порабощай, однако, к употреблению, ежели в народе слово испорчено, то старайся оное исправить. Не будь притом и дерзостен сочинитель новых” [67, 184].

Не менее активным поборником идеи национального литературного языка был Третьяковский. Задачу обогащения и прославления русского языка он поставил перед будущим Российским собранием, предназначавшимся для “поощрения и усовершенствования российского языка как в прозе, так и в стихах”. Третьяковский ставит цель — выработать ту разумную норму поэтической речи, которая уже достигнута во Франции. В этом случае русский язык сможет успешно противостоять немецкому и латыни: “Всегда удивляться чужому искусству, а собственных сил не отведывать и о собственном искусстве не стараться, — знак есть незнания и лености, или, по крайней мере, ненадеяния к сделанию равного” [34, III, 585]; “о природном своем языке больше, нежели о всех прочих, каждому надлежит попечение иметь” [34, III, 571—572]. Беспрепятственное развитие русской

“стихотворной науки” станет возможно на основе “доброй и исправной” грамматики. Когда Третьяковский писал предисловие к “Тилемахиде”, то смог заявить, что русский язык уже достиг уровня совершенства древних языков и “столько ж благолепно воскриляется дактилем, сколько и сам еллинский и римский”, помимо того, что сама природа “даровала ему все изобилие и сладость языка того еллинского, а всю важность и сановитость латинского” [34, II, 13]. Сумароков также положительно решал вопрос о возможности использования русского языка для создания национальной поэзии. Русский язык — это “вернейший руководитель к снисканию исторической истины”, он обладает собственной “природной красотой”, через которую познается совершенство других языков: “...не зная красоты природного языка, можно ли красоты познать других языков?”. Сумароков призывает вникать в “природный свой язык, который естеством и древностью прекрасен” и сурово порицает тех, кто “во всех обстоятельствах немецкий и французский язык прекрасному своему языку предпочитает” [27, 375], так как “восприятие чужих слов, а особливо без необходимости, есть не обогащение, но порча языка” [27, 365]. Сумароков приходит к мысли о функциональном различии языков различных наций:

Имеет в слоге всяк различие народ.

Что очень хорошо на языке французском,

То может в точности быть скаредно на русском [24, 114].

Для русского языка нет пределов совершенствования: “Прекрасный наш язык способен ко всему”. Развитие русского языка, по мысли Сумарокова, идет за счет внутренних, природных возможностей. Поэтому он осуждает позиции Ломоносова и Третьяковского в вопросах стилистики, так как оба, как ему кажется, неполно используют богатства русской речи:

Один, последуя несвойственному складу,

Влечет в Германию Российскую Палладу

И мня, что тем он ей приятства придает,

Природну красоту с лица ее берет. —

Другой, не выучась так грамоте, как должно,

По-русски, думает, всего сказать не можно,

И, взяв пригоршни слов чужих, сплетает речь

Языком собственным, достойну только сжечь [24, 112].

Сумароков резко выступал против заимствований из французского языка, против тех, “кто русско золото французско медью медит, ругает свой язык и по-французски бредит (24, 193].

## 2

Обращаясь к национальным традициям в процессе выработки норм поэтической речи, русские классицисты должны были необходимостью определить свою позицию по отношению церковнославянскому языку. Ломоносов предложил свое понимание основ литературно-поэтической нормы. В теории “трех стилей” он наглядно показал роль церковнославянского языка для создания новых форм поэтической изобразительности выразительности. По его мнению, русская поэтическая речь должна создаваться путем синтеза книжного церковнославянского и русского разговорного языков.

В 40-е годы Сумароков не выступал активно против “славянской” стихии в поэтическом языке:

А что из старины поныне неотменно,  
То может быть тобой повсюду положенно.  
Не мни, что наш язык не тот, что в книгах чтем,  
Которы мы с тобой нерусскими зовем.  
Он тот же, а когда б он был иной, как мыслишь  
Лишь — только оттого, что ты его не смыслишь,  
Так что ж осталось бы при русском языке? [24, 115].

Третьяковский упрекал Сумарокова за “несерьезное” отношение к церковнославянскому языку. В обширной рецензии 1750 г. на произведения Сумарокова он отмечал, что “автор отнюдь не знает коренного нашего языка славенского”, так как “не имел в малолетстве своем довольного чтения наших церковных книг, и потому нет у него ни обилия избранных слог ни навыка к правильному составу речей между собой [35, 402]. Возражая рецензенту, Сумароков отстаивал принцип “общего употребления” (“Я общее употребление за устав почитаю”) в качестве нормы поэтического языка и преднамеренно

сокращал использование церковнославянских слов и выражений в речах своих персонажей, мотивируя это требованиями правдоподобия: “Прилично ли положить в рот девиц семнадцати лет, когда она в крайней с любовником разговаривает страсти, между нежных слов *паки*; а *опять* — слово совершенно употребительное, и ежели не писать *опять* за *паки*, так и *который*, *которая*, *которое* надобно отставить и вместо того употреблять к превеликому себе посмешеству неупотребительные ныне слова *иже*, *яже* и *еже*, которые хорошо слышатся в церковных наших книгах и очень будут дурны не только в любовных, но и в геройских разговорах” [26, X, 98].

Отстаивая естественность поэтического выражения и поддерживая норму “общего употребления”, Сумароков сомневался в том, что церковнославянская речь необходимая сторона высокого стиля. Свой взгляд он обосновывал тем, что “многие духовные риторы, не имеющие вкуса, не допускают сердца своего, ни естественного понятия во свои сочинения, но умствуя без основания, воображая неясно <...>, дерзают в кривые к Парнасу пути” [26, VI, 279].

Ломоносов же постоянно защищал и развивал идею ценности церковнославянского языка для поэзии. Уже в “Риторике” он начал обосновывать свою теорию трех стилей, а в окончательном варианте изложил в “Предисловии о пользе книг церковных в российском языке”, где разделил слова литературного языка на две группы: собственно русские и церковнославянские. В основу этого деления он положил принцип “употребления”: “И хотя она (грамматика. — А. С.) от общего употребления происходит, однако правилами показывает путь самому употреблению” [13, VII, 392]. Тот или иной поэтический стиль определяется на основе связи с церковнославянским языком ” регулируется специальными правилами. Теория Ломоносова приводила к ограничению воздействий западных языков: “Старательным и осторожным употреблением сродного нам коренного славенского языка купно с российским отвратятся дикие к странные нелепости, входящие к нам из чужих языков <...> Оные неприличности ныне небрежением чтения книг церковных вкрадываются к нам нечувствительно, искажают собственную красоту нашего языка, подвергают его всегдашней перемене и к упаду преклоняют” [13, VII,

591]. Теория “трех стилей” должна была способствовать развитию поэтического языка за счет внутренних возможностей, а не за счет заимствований извне.

Большой интерес для понимания классицистической направленности теории Ломоносова представляет ее историческое обоснование. По мнению ученого, русский язык воспринял через посредство старого славянского языка многие ценности, содержащиеся в наследии греческого языка и культуры. Старый славянский язык внутренне родствен русскому и непосредственно передает ему сокровища прошлого, представляя те преимущества, которых нет у европейских языков. В Европе книжный латинский язык, пережив эпоху средневековья, оказался далеким от народного языка (особенно в Польше и Германии). Западные языки восприняли латынь в эпоху “варварства” и “ни из Греции, ни от Рима не могли снискать подобных преимуществ, каковы в нашем языке от греческого приобретены” [13, VII, 588]. В истории же русского языка оказалось так, что и культовый язык и народный обладают внутренним сродством, поэтому церковнославянский язык может оказывать плодотворное влияние на развитие поэзии.

Теория Ломоносова отчетливо нормативна, хотя и активно учитывает современное употребление. Эта нормативность несомненное следствие классицистического типа мышления. В. В. Виноградов делает в связи с этим следующее замечание: “Разграничение стилей в этой теории было не историческое, не этимологическое, а нормативно систематизирующее” [69,123]. Исторически теория “трех стилей” стала обоснованием языка художественной литературы эпохи классицизма, быстро потеряв свою общеобязательную значимость за ее пределами.

### 3

Какой же должна быть норма поэтической речи согласно теории русского классицизма?

В статье “О качествах стихотворца...” дана следующая формулировка: “Хотя и свой собственный составишь стиль, однако ж был бы он чист в правописании и этимологии, плодоносен в

изобретении слов и речей приличных, исправен в точности их разума, в ясном мыслей изображении, в непринужденной краткости, в удалении от пустого велеречия, в падении по просодии, в периодах, не заплетенных союзами, наречиями и междометиями мысль твою затемняющими” [67, 184].

Ломоносов выдвигает на первый план требование краткости, ясности и чистоты поэтического слога: “Излишно в речь стесненные переносные слова дают больше оной темности, нежели ясности”. Поэтический и прозаический слог подчиняется требованиям правдоподобия: “В истолковании надлежит наблюдать: краткость речей, чтобы периоды были ясны и удобопонятны; ясность, и для того должно больше употреблять слов свойственных, нежели тропов; вероятность. Должно опасаться, чтобы речи не были безмерно закручены” [13, VII, 67]. Отчетливость построения речи, умеренность в использовании тропов и фигур должны отличать и ораторов: “Риторические распространения не должны быть пустые собрания речений, мало или ничего к вещи принадлежащих, которые больше разум отягощают и отнимают кратко слова ясность” [13, VII, 127]. Эти требования вытекали у него из утверждения первенства идеи над формой: “сих правил (речь шла о значении отдельных звуков. — А. С.) держаться не должно, но лучше последовать самим идеям и стараться оные изображать ясно”; “больше должно наблюдать явственное и живое изображение идей, нежели течение слов”; ясности изображения способствует соблюдение ряда правил: “не перемешать ненатуральным порядком речений”, “не положить в сомнительном разумении двузnamenательных речений” [13, VII, 242; 245].

Будущему оратору необходимо “наблюдать, чтобы метафор не употреблять чрез меру часто, но токмо в пристойных местах, ибо излишно в речь стесненные переносные слова больше оную затмевают, нежели возвышают” [13, VII, 246]. “Смешение и соединение фигур, равно как и тропов”, подчиняется определенной мере, исходя из которой Ломоносов порицал неупорядоченное употребление “острых мыслей”, столь свойственных “вкусу нынешнего времени” и не соответствующих тому, “о чем древние

учители красноречия упоминают”. Ломоносов отвергает поэтические принципы барокко, выступая против подражания “нынешним италийским авторам, которые, силясь писать всегда витиевато и не пропустить ни единой строки без острой мысли, нередко завираются”. И это заявление не является случайным: в главе “О изображении витиеватых речей” он вторично предостерегает от того, чтобы “излишно гоняючись” за витиеватыми замыслами, “не завратясь, которой погрешности часто себя подвергают нынешние (в рукописи 1747 г. было добавлено после этого слова “италийские”. — А. С.) писатели, для того что они меньше стараются о важных и зрелых предложениях, о увеличении слова чрез распространения или о движении сильных страстей, нежели о витийстве” [13, VII, 219]. Здесь не менее отчетливо проглядывает антибарочная установка Ломоносова. Подходя к исследованию стилистики Ломоносова с лингвистических позиций, В. В. Виноградов делает сходные выводы: сколь ни сложна и причудлива “система расположения и соотношения периодов в пределах словесной композиции” — все же “устанавливается стройная иерархия соподчиненных элементов внутри периода” [69, 115]. Ломоносов сохраняет за художественной речью понятийное, логическое содержание.

Требование естественности поэтической речи в последовательном и законченном выражении мы находим у Сумарокова. Прославление и возвеличивание русского языка достигает у него наивысшей степени: “Язык наш сохраняем быти должен, ибо язык народа не безделка”; “Я люблю наш прекрасный язык и стал бы радоваться, ежели бы, познав оною красоту, в нем русские люди больше нынешнего упражнялися и успехи получали”. Именно в сфере поэзии может быть сохранена естественность и прелестная простота русского языка: “Что похвальней естественной простоты, искусством очищенной, и что глупее сих людей, которые вне естества хитрости ищут?” [27, 378—379]. “Истина и естество” оказываются важнее употребления. Развернутую декларацию естественного и “исправного” слога предлагает он в “Эпистоле о русском языке”:

Нет тайны никакой безумственно писать,

Искусство – чтоб свой долг исправно предлагать,  
Чтоб мнение творца воображалось ясно  
И речи бы текли свободно и согласно. (24, 113)

В свете подобных представлений понятно, почему церковнославянский язык казался Сумарокову лишенным необходимых выразительных возможностей.

“Витийство лишнее природе злейший враг” прежде всего в поэзии: “Что более стихотворцы умствуют, то более притворствуют, а что более притворствуют, то более завираются” [26, VI, 302]. Простота и естественность поэтического выражения не только стилистическое требование, это выражение глубокой внутренней связи формы с содержанием:

Коль нет во чьих стихах приличной простоты,  
Ум здравый завсегда гнушается мечты;  
Коль нет во чьих стихах приличной простоты,  
Ни ясности, ни чистоты,  
Так те стихи лишены красоты  
И полны пустоты[24, 311].

Стремление Сумарокова опереться на естественную и простую речь образованного общества предвещало будущее развитие русской поэзии. С этих позиций Сумароков отрицательно относился к высокому слогу Ломоносова. За “общее употребление” Сумароков выдавал речь московского образованного общества, основные особенности которой отражались как в высоком, так и в среднем стиле. Расхождения Ломоносова и Сумарокова объясняются разным пониманием того конкретного материала, из которого создается новая литература, но то, каким методом это осуществляется, оставалось для них общим. При всех спорах и разногласиях они сохраняют общность в главном: поэтический язык должен обладать определенной нормой, в основе которой лежит употребление, свойственное образованному кругу людей. У Сумарокова не было принципиальных возражений против общего направления поэтической деятельности Ломоносова: “Что до г. Ломоносова надлежит, так я, похваляя его, думаю только о живности его духа, видного в строфах его. Великий был бы муж во

стихотворстве, ежели бы он мог вычищати оды свои”. Критика стиля оды Ломоносова содержится в таких статьях Сумарокова: “Критика на оду”, “Рассмотрение од Ломоносова”, “Некоторые строфы двух авторов”, “Ответ на критику”, “Примечание к трагедии “Дмитрий Самозванец”, “Рассмотрение содержания “Евгении”, “Мнение во сновидении о французской трагедии”. Как последовательный классицист, Сумароков в своих выводах опирается на авторитет древних и различает “вкус” Пиндара от “вкуса” Ломоносова: “Пиндар порывист, но всегда приятен и плавен: порывы и отрывы его ни странны, ни грубы, ни пухлы; и нет во стихотворстве ни приятности, ни великолепия без плавности и некоторой нежности”. Современных поэтов он хочет ориентировать на “вкус” Пиндара, на подлинную античность и предостеречь от “пухлости, многоглаголения, тяжких речений”, “дабы каждая поэма украшалася принадлежащими ей украшениями и чтобы более говорило во стихотворстве чувство, нежели умствование” [25, IX, 194].

Сумароков иногда даже отождествлял речевую норму и живое употребление: “Я употреблению с таким же следую рачением как и правилам: правильные слова делают чистоту, а употребительные слова из склада грубость выгоняют” [26, X, 97]. Сами правила он стремится согласовать с современным употреблением речи в образованных кругах общества: “*Тронуть сердце* вместо *привести в жалость* говорит весь свет; так для чего таких мне слов не употреблять, которых знаменование все люди знают и которые все употребляют. Это кажется мне хуже, что г. Третьяковский сделал себе правила, отменные от всего общества, и только сам им следует” [26, X, 98]. Ломоносов и Третьяковский основное внимание уделяли “норме”, а поскольку их лингвистическая позиция отражала более архаичную традицию, то проблема живого употребления отодвигалась у них на второй план. Сумароков считал наиболее важным непосредственное воздействие поэтического произведения, он ставит задачу прямо и без колебаний достичь поэтического эффекта и сопутствующего ему морализирующего воздействия. Но он не становится и сторонником свободного употребления. Его “норма” предполагает как отказ от крайности “славенщизны”, так и отказ от

неограниченного использования разговорной речи: “Истина никакая крайности не причастна. Совершенство есть центр, а не крайность” [26, X, 15]. Поэтому у него стиралась разница в употреблении высокого и среднего стиля. Когда в конце своего творческого пути Сумароков стал свидетелем широкого вторжения в литературную речь канцеляризма, иностранных слов, просторечия, он старался противопоставить ему деятельность поэтов и писателей: “Ежели умножатся у нас стихотворцы и риторы, а притом по времени такое же как у французов учредится для исправления и распространения языка собрание, счастливы будут писатели потомков наших” [25, XI, 283]. Теоретические положения Сумарокова нашли свое воплощение в его творческой практике и в той “эстетике слова”, которую Г. А. Гуковский охарактеризовал следующим образом: “Сумароков и его школа изгоняли из процесса восприятия образность, возникающую сверх логически укрепленных словесных значений, образность бытовую, эмпирическую”. Слово в поэтике классицизма представляло собой “замкнутую систему, укрепленную своими логическими признаками и непроницаемую для внеположных систем, целей и применений” [75, 226; 215]. Принцип ясности, таким образом, носит у него не только стилеобразующий характер, но и является принципом раскрытия сущности вещей, необходимым условием познания истины и изображения прекрасного, выступая в качестве эстетического критерия. Моралистический идеал обнаруживает свою действенность при последовательном и отчетливом проявлении в стиле поэзии.

#### 4

Тредиаковский на всех этапах своего творчества придерживался классицистической теории стиля. На вопрос, в чем состоит “природная красота стиля”, он отвечал: “Прямая там красота, где точно все части между собою пропорциональны и где они прилично соединены и расположены, так что всяк, видя ту вещь, не может не сказать, что она хороша” (33, 94—95). Отрицая стилистические принципы барокко (“ложный то вкус, чтоб везде и всегда украшать, распешрять и роскошествовать”), он преклоняется перед “велелепием и природной простотой “Илиады”, где “течение слова ироического” льется “всеконечно непресекаемым нигде и ни от чего потоком” [34, II, 46].

Взгляды Третьяковского на “норму” поэтической речи претерпели известную эволюцию: от опоры на разговорную практику образованного общества к настойчивому утверждению тождественности русского и церковнославянского языков. В начале своей литературной деятельности он издал книгу П. Тальмана “Езда в остров Любви”, объясняя в предисловии, что перевел ее “светским”, “неславянским языком”, “почти самым простым русским словом, то есть каковым мы меж собой говорим”, так как “язык славянский у нас есть язык церковный, а сия книга мирская”. Кроме того, “язык славянский в нынешнем веке у нас очень темен, и многие его наши, читая, не понимают, а сия книга есть сладкая любви, того ради всем должна быть вразумительна” [34, III, 649—650]. Он верно почувствовал необходимость создать светскую литературу на новых стилистических и эстетических основах. Социальную базу русского литературного языка он определил в речи 1735 г.: это язык “знатнейшего дворянства”, “министров”. Норма языка должна быть обоснована разумом его носителей и “учтивым употреблением”. Позднее, в предисловии к переводу “Слово о терпении и нетерпении” Фонтенеля он считает, что “истинное витийство может состоять одним нашим употребительным языком, не употребляя высокого славянского сочинения” [93,104]. Новое понимание роли церковнославянской стихии в формировании поэтического языка Третьяковский раскрыл в “Письме, в котором содержится рассуждение о стихотворении...” (1750), во втором издании “Речи к членам Российского собрания” (1752) и в “Предызъяснении об ироической пииме” (1766). Различия между русским и церковнославянским, по Третьяковскому, теперь уже касаются “только до поверхности языка, а не до внутренности”. Он постоянно стал выступать за намеренную архаизацию речи, за “славянорусские” формы и построения, за “глубочайшую славянощизну” (выражение Сумарокова). Субъективно осознанная “норма” возоблудала над “употреблением”.

Ломоносов, много работавший над выработкой новой литературной нормы, ясно осознавал и роль “употребления”: “К постановлению окончаний прилагательных множественных имен никакие теоретические доводы не довольны, но как во всей

грамматике, так и в сем случае одному употреблению повиноваться должно” [13, VII, 84]. Грамматика для Ломоносова обладала значением постоянной нормы и образца, была “философским понятием всего человеческого слова”, и в то же время он не отрывал ее от живых процессов русской речи: “Грамматика есть знание, как говорить и писать чисто российским языком по лучшему, рассудительному его употреблению” [13, VII, 420].

## 5

Итак, несмотря на значительные различия во взглядах на язык и стиль, Ломоносов, Сумароков и Тредиаковский были солидарны в следующем: 1) в предпочтении разумного начала в формировании литературного языка стихийному образованию новых форм поэтической речи, 2) в установлении необходимости такой нормы языка и стиля, которая учитывала бы особенности национальной истории и культуры, 3) в требовании разрабатывать норму поэтического языка на основе его “употребления” в образованных слоях общества при сохранении иерархической системы стилей, в которой существенное место отводилось церковнославянскому языку, 4) в попытках утвердить национальные основы художественного языка.

Одной из центральных проблем литературной теории классицизма была проблема совершенствования литературного языка путем установления “разумной” нормы. Как и итальянские гуманисты и французские классицисты, русские авторы выступали за выразительную, преисполненную “достоинств древних” поэтическую речь, подчиненную авторской логике изображаемого. Норма речевого стиля ориентировалась на образец жанра. Русские писатели определяли критерии “правильности” языка не на основе того или иного авторитета, а путем соотнесения с разумным употреблением, в чем до известной степени расходятся с французскими классицистами, для которых авторитет и норма речевого этикета “города и двора” стояли выше живого употребления. Перед русскими теоретиками не возникало проблемы обогащения русского языка за счет классических языков. По мнению Ломоносова, все достоинства этих языков заложены в церковнославянском и русском, их надо умело вскрыть и

использовать. Русский язык признавался не менее совершенным языком, чем любой из западных, поэтому не обогащение, а синтез живых явлений и речевых традиций прошлого составлял цель русских поэтов.

Норма поэтического языка у классицистов требует исключения всего случайного и несущественного, так как ясность и логическая убедительность языка — средство придать мысли поэта единственно возможную, идеальную форму. Поэт-классицист должен избегать характеристического употребления, так как поэтическая речь должна выразить мысль автора без ненужных опосредований, прямо передавая “разум вещи”. В этом заключается несомненное типологическое единство русской и французской теории классицизма.

## ГЛАВА 7

### СУДЬБА ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ КЛАССИЦИЗМА НА РУБЕЖЕ XVIII-XIX вв.

#### 1

В конце XVIII — начале XIX в. шла усиленная трансформация доктрины классицизма под воздействием новых поэтических принципов предромантизма. Ряд собственно классицистических положений вне системы существует до 20-х годов XIX в. в пределах сентиментализма и романтизма.

Начавшаяся кодификация положений классицизма свидетельствовала о его распаде как литературного направления. Вторая половина XVIII — начало XIX в. — период более дифференцированного выделения и определения различных поэтических систем. Однако эта дифференциация не привела к созданию целостных и отчетливо самостоятельных по отношению к классицизму литературных теорий. Так, например, журнал “Приятное и полезное препровождение времени”, пытавшийся проводить предромантические идеи, еще публикует статьи, содержащие классицистические требования: “Искусство есть вообще собрание правил, нужных для того, чтобы хорошо сделать или худо. Ибо для такой вещи, которая не иначе может быть сделана, как только хорошо или худо, не нужны правила” [57, 97].

О том, что идеи классицизма сохраняют свое былое значение вплоть до конца XVIII в., можно судить по циклу статей, опубликованных в журнале “Библиотека ученой, экономическая...” под названием “О драматическом стихотворстве” (1794). В центре статей стоит требование правдоподобия, т. е. центрального вывода из теории подражания природе как возможном и должном идеале поэта: “Не довольно того, чтоб выдумать действие, но надлежит еще представить изобретенные вещи так, как они могли или должныствовали происходить. Здесь-то начинается изъяснение вероподобия, которое требует всего внимания читателя”. Осознавая театр как “живую картину страстей человеческих”, автор статей настаивает на нравоучительной цели драматического сочинения, поскольку по “уставам пристойности благородная страсть должна всегда одержать победу” [45, XI, 21].

Как и другим представителям русского классицизма, автору присуще чувство национальной гордости, которое проявляется в возвеличивании русского искусства: “Российский театр почти невероятно возвысился в последние годы. Мы имеем уже несколько и таких оригинальных драм, кон ни в чем не уступают молиеровым”, поскольку “каждая страна поставила правила, кои не зависят от естества вещей, но заемлют главное свое достоинство от обыкновения”. Национальные различия в искусстве мотивируются предромантической идеей роли климата: “Поелику климаты суть различны, то сравнения, приятные одному народу, для другого не будут таковы” [45, XII, 28]. Однако в вопросе об изображении природы автор выдает свои пристрастия к классицизму: вначале ему кажется, что “описание бесплодного поля нравится так же, как описание луга, испещренного цветами”, но затем он себя поправляет и говорит: “не красота естественная составляет красоту художеств, но сношение предметов, в действие кое произвести желаешь” [45, XII, 25].

Сохранение существенных принципов доктрины классицизма наглядно обнаруживается в понимании “подражания природе”

писателями различных литературно-художественных ориентации.

Литератор круга М. М. Хераскова — С. Г. Домашнев, подобно Сумарокову, видит в “естестве” “предводителя стихотворства”, так как “стихотворец тем нежнее и приятнее бывает, чем ближе к натуре подходит” [6, 170]. Романист и издатель журнала “Адская почта”— Ф. А. Эмин считает, что “имитация или подражание есть лучшая стихотворства добродетель” [43, 272]. По взглядам поэта И. Ф. Богдановича, поэт, подражая, украшает природу: “Главное поэтическое искусство, по общему признанию, состоит в том, чтоб стихотворец мог возбудить внимание к изображению какой-либо бытности. Истина, хотя и не имеет нужды в украшениях, но разум наш удобнее к ней применяется, когда находит ее в приятном и достойном образе” [61, III, 19].

Однако деятели XVIII в. понимают художественный вымысел как украшающий элемент, не связывая его с идеей подражания. Г. Р. Державин полагает, что “вымыслы истину только украшают” [4, 558], поскольку лирическая поэзия “не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но и вдохновение оной”. Автор школьно-схоластического руководства “Словеснословие и песнопение” “сущность стихотворства усматривает в “замысловатой выдумке”. В противовес Сумарокову, В. И. Лукин рассматривает подражание как непосредственное заимствование иностранных сюжетов с переделкой их на русский лад. “Заимствовать необходимо надлежит: мы на то рождены”, — пишет он в предисловии к “Пустомеле”, сохраняя пафос классицизма в отношении театра как школы гражданской добродетели, средства национально-патриотического воспитания.

Необходимость сохранения классицистического требования правдоподобия отстаивал И. А. Крылов. “Всякое действие должно быть на театре вероятно и исполняемо в своем месте. Автор не должен казаться чудотворцем, но подражателем природы” [59, I, 119—120], — пишет он в примечаниях на комедию А. И. Клушина “Смех и горе”.

Прямую формулировку подражания природе мы найдем и в журнале “Приятное и полезное препровождение времени”: “Подражание есть первая степень искусства”; поэт “хотя и подражает, однако ж не

каждым одинаким особам, но самой творящей природе”, в результате чего он “преображает в идеал самое выражение природы, а не один простой наружный вид” [57, 260]. В журнале “Чтение для вкуса, разума и чувствований” отчетливо осознан тот факт, что в процессе подражания искусство превосходит действительность в типичности, концентрированное избранных автором черт и свойств: “Стихотворные описания приносят часто такое удовольствие, которое соединено будучи с тем, что проистекает от счастливого подражания, превосходит и самое впечатление действительных предметов” [63, IV, 377].

Важное значение для укрепления позиций русского классицизма имели переводы статей из “Энциклопедии” французских просветителей. В них классицистическое понимание принципа подражания природе получало четкую формулировку: “Натура во стихотворстве есть 1) все то, что действительно существует на свете; 2) все то, что прежде нас существовало и что может существовать, но чего, может быть, никогда не бывало и быть не может. Здесь указывается на “три мира, куда остроумие поэтическое может устремиться для избрания приличных намерению своему видов: мир подлинный, мир исторический и мир возможный, а сии три мира называются натурой” [19, 65].

Понятие природы расширяется до отождествления ее со всей общественной реальностью, природа своеобразным образом гуманизируется.

Изложение теории подражания включено в учебник неизвестного автора “Краткий и всеобщий чертеж наук и свободных художеств. Российское сочинение”, где “словесные науки” находятся в одном ряду с историческими и философскими сочинениями. В §9 мы находим определение поэзии как “искусства подражать природе, изображая словами какой-либо предмет и деяние по существу материи”. Автор устанавливает два способа подражания: первый — “простое описание и повествование, расположенное естественным порядком, как что было и бывает в натуре и происходит и происходило между человеками”; второй— “вымыслы, когда деяние, какое описывает поэт, не так точно, как оно действительно

происходило, но так, как оное по благоразумию и нравоучению быть должно”. Первый способ автор относит к историческому, а второй к поэтическому. Таким образом, именно благодаря вымыслу поэзия отличается от истории, а особенность вымысла в поэзии заключается в его правдоподобию: “Баснь есть возможное, но не действительно произошедшее деяние, вымышленное для возбуждения любви к добродетели или для увеселения, и располагается во всем по правилам вероятности, и по крайней мере должна казаться возможною, чтоб не было в ней никакого противоречия”. Существенное начало поэзии заключено не в стихотворной форме, а в “подражании природе по правилам вероятности для наставления в добродетели или для увеселения, а не в стихах” [12, 7—9]. Таким образом, в школьных руководствах теория классицизма окончательно вытесняет остатки схоластических принципов только к концу XVIII в.

Руководства теоретиков литературы начала XIX в. — И. С. Рижского, Н. А. Цертелева, Н. Ф. Остолопова, А. Ф. Мерзлякова — во многом сохраняют традиции классицистического понимания проблемы подражания.

Так, Рижский в “Науке стихотворства”, сохраняя классицистическую трактовку понятия подражания, разрабатывает его в рамках концепции, близкой сентименталистам: “Понятие о сущности стихотворства будет гораздо достаточнее и определительнее, когда признаем за оную искусство живо изображать измеренною речью вымышленную самим стихотворцем по образу действительного изящества изящнейшую в его мнении природу”; “Всякий вымысел есть не что иное, как созданное силою мечтания правдоподобное изящество, превосходнейшее действительного, Или всякой вымысел есть подражание изящной природе” [23, 35]. Теорию Батте поддерживал Мерзляков в статье “Об изящном, или О выборе в подражании”: поэт выбирает в природе то, что “приводит нас в приятное, любезное для нас положение”; та же природа, “которая не говорит ничего сердцу”, или “возмущает нас неприятными впечатлениями, противна намерениям поэта, и должна быть изгнана из поэзии” [47, 221].

Развитие мыслей И. С. Рижского мы находим в “Опыте общих

правил стихотворства” Н. А. Цертелева: “Стихотворство есть подражание изящной природе, выраженное мерною речью”; “предметом стихотворства должна быть изящная природа”; “вымысел есть не иное что, как созданное силою мечтания правдоподобное изящество, превосходнейшее действительного”; “вымышлять не есть свободно предаваться порывам воображения”; “мифология древних — богатейшее хранилище изящных вымыслов” [40, 23—35].

Особенно подробно Цертелев раскрывает понятие правдоподобия: “Величайшее искусство при употреблении вымысла состоит в том, чтобы сделать его правдоподобным, проистекающим из самой природы и не нарушающим обыкновенного порядка вещей”; “поэт употребляет вымысел не для того, дабы играть только воображением читателя, но дабы убедить нас, а сего не может достигнуть без правдоподобия” (40, 36).

Один из позднейших теоретиков классицизма Н. Остолопов в “Словаре древней и новой поэзии” (1821) подновляет доктрину подражания и вымысла положениями из книг Батте и Мармонтеля. В изложении теории вымысла он привлекает те материалы “Риторики” Ломоносова, где речь идет о разделении вымысла на чистые и смешанные, прямые и косвенные. Остолопов связывает вымысел только со сферой поэзии. Поэзия— это “вымысел, основанный на подражании природе изящной и выраженной словами, расположенными по известному размеру, тогда как проза или красноречие есть изображение самой природы речью свободною”. И далее: “...сущность поэзии состоит в вымысле или творчестве, подражающем изящной природе”. В том случае, если “мы встречаем вымыслы пиитические, представленные в простой одежде прозы, каковы суть романы и все писанное в их роде”, то “сии вымыслы в прозе <...> не заключают в себе ни настоящей прозы, ни настоящей поэзии” [18, 400—403].

Предметом поэзии Остолопов объявляет только “изящную природу”: “Изящная природа не есть истинное существующее, но истинное могущее существовать, истинное избранное, изящное и представленное так, как бы оно в самом деле существовало— со всеми совершенствами, какие только принять оно может”. Таким образом,

идущее от античности представление о том, что искусство, отображая действительность, рассматривает ее не в данном наличном состоянии, а в ее общих и существенных проявлениях, превращается у Остолопова в учение об идеализированной природе: “Подражание изящной природе есть представление предмета в таком совершенном виде, в каком только можем его вообразить, несмотря на то, существует ли он действительно, или только может существовать”. Этому процессу подражания изящной природе соответствует и способ типизации: поэт “собирает лучшие, прекраснейшие черты одного и того же вида, рассеянные в природе, и образует из них целое, совершенное в своем роде” [18, 404—405]. По логике Остолопова, “...если бы природа показывалась людям во всей своей славе, т. е. со всевозможным совершенством, то тогда бы художники должны были только с точностью списывать находящиеся пред глазами их вида, без всякого выбора, тогда бы вся изящность произведения зависела от одного простого подражания, и судить об оном не иначе можно было как чрез сравнение. Но как природа часто смешивает прелестнейшие черты свои с бесчисленным множеством других, то посему и надлежит делать выбор” [18., 407]. Так он объясняет необходимость художественного обобщения. И далее: “... поэт собирает лучшие, прекраснейшие черты одного и того же вида, рассеянные в природе, и образует из них целое, совершенное в своем роде” [18, 423]; а подражание — это “представление предмета в таком виде, в каком только можем его вообразить”.

В рассуждениях Остолопова возникает возможность отхода от того варианта классицистической теории подражания, которого придерживались деятели русской литературы середины XVIII в. Стремление к идеализированному изображению действительности нельзя не поставить в связь с нарождающимися формами предромантического искусства и с представлениями об “украшенной” природе у поэтов рококо.

### 3

В самом конце XVIII — и в начале XIX в. начинаются раздаваться сильные голоса противников теории подражания. Журнал “Библиотека ученая” критикует идеи изящной природы Батте:

“Говорят, что прекрасная природа должна быть образцом художников: сие есть правило глухое, которое не постановляя, в чем состоит сия подражательная красота, оставляет вопрос сей нерешимым” [45, XII, 24]. По мнению журнала “Санкт-Петербургский вестник”, подражание находится на границах царства поэзии и является “провинцией обширной и бесплодной” [58, 108]. Мерзляков объявляет всякое подражание искусственным: “Цель каждого искусственного представления есть очарование, или умышленно произведенный обман в наружных и внутренних чувствах наблюдателя, по которому искусственное подражание принимается за существенность и за непосредственное созерцание” [14, 13].

Карамзин провозглашает идею непосредственного подражания. Анализируя трагедию Шекспира “Юлий Цезарь”, он отмечает: “Все великолепные картины его непосредственно натуре подражают. Каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорит у него собственным своим языком” [9,80]. В статье “Нечто о науках, искусствах и просвещении” Карамзин определяет сущность искусства с помощью старого термина “подражание природе”. Но в него он вкладывает принципиально новое содержание: “Что суть искусства?— Подражание натуре. Густые, сросшиеся ветви были образцом первой хижины и основанием архитектуры; ветер, веявший в отверстие сломленной трости или на струны лука, и поющие птички научили нас музыке — тень предметов рисованью и живописи. Горлица, сетующая на ветви об умершем дружке своем, была наставницею первого элегического поэта; подобно ей хотел он выражать горесть свою, лишась милой подруги — и все песни младенческих народов начинаются сравнением с предметами и действиями природы” [42, 42—44]. Близкие Карамзину позиции занимает журнал “Приятное и полезное препровождение времени”: “Творческий дух, произведший искусства, должен подражать природе; он не должен подражать ей так, как она есть и как мы ее всякий день видим; вкус, для которого существуют искусства и науки и который есть судия их, может быть удовольствован тогда только, когда в натуре сделан хороший выбор и когда искусства и науки удачно ей подражают” [57, 102].

О радикальном пересмотре классицистической теории подражания свидетельствует анонимная статья “О древней и новой поэзии” (1805) в журнале “Аврора”, в которой утверждается, что искусство выходит за границы природы, обладает собственными внутренними творческими ресурсами: “Поэзия сама созидает миры, вымыслам своим придает жизнь и действие, а изящностью своих картин превосходит красоты света, нас окружающего” [41, 17].

Переводные статьи в журналах конца XVIII в. способствовали утверждению нового понимания предмета поэзии. Так, в статье “О удовольствиях воображения” в журнале “Чтение для вкуса, разума и чувствований”, переведенной из журнала Дж. Аддисона “Зритель”, говорилось о том, что “стихотворец превышает натуру”, что “поэзия действует на воображение, обращаясь не только к природе, но и создавая свои собственные миры” [64, 213].

В напечатанном в журнале “Санкт-Петербургский Меркурий” “Рассуждении об оде” Д'Аламбера провозглашалась свобода от правил: “Всеякий делает правила так, как он чувствует”; “великие художники имели почти одно правило — не быть холодными и скучными” [59, II, 114].

Окончательная формулировка предромантического понимания сущности предложена А. Мерзляковым: “Прекрасное нравится нам само по себе, не обращая внимания на его цель или занимательность”; “произведения изящных искусств, как предмет чувствования и вкуса, не подвержены строгим правилам”; “главная цель изящных искусств есть удовлетворение вкусу, или возбуждение непосредственного удовольствия [14, 5; 10]. Тезис о подражании природе долгое время сохраняет свое значение, затем происходит его замена романтическим идеалом воображения. Теория подражания природе сдавала свои позиции под влиянием идей историзма, национальной самобытности, настойчиво утверждалась безграничная творческая активность поэта. С 70-х годов XVIII в. у ряда писателей появляются сомнения в ценности данной теории.

Литературное развитие последней трети XVIII в. в России наглядно показывает возможность не только прямого перехода от классицизма к сентиментализму, но и параллельного сосуществования принципов этих двух направлений в творческой практике и в теоретических взглядах одного и того же писателя (Херасков, Николев, Княжнин, Капнист).

Обратимся к высказываниям некоторых из этих писателей, которые касаются теории поэзии.

В творчестве М. М. Хераскова наглядно сочетаются классицистические и сентименталистские тенденции. В переводе “Письма о пользе наук” Херасков подчеркивает, что “писатели умягчают нравы, возбуждают нежность и приятное в мыслях согласие, привозносят в совершенство чувства и дают разуму, сию способность и сие одушевление, которое производит крепчайший союз общества и делает оное благополучным” [60,411]. Здесь особенно заметны его симпатии к изображению “приятной нежности” поэзии. В “Путешествии Разума” Херасков отрицательно отзывается о классицистической сатире, но разделяет основные положения теории классицизма в “Рассуждении о российском стихотворстве”. В его взглядах Г. Н. Пospelов видит “рационалиста, разочаровавшегося в ratio, уже признавшего господство моральных чувств и переживаний, но и переживающего еще в значительной мере рационалистически” [95, 22].

Хотя в позднем творчестве Хераскова остаются значительные следы рационалистического аллегоризма, свойственного классицизму, его декларации последнего периода творчества имеют ярко выраженную предромантическую окраску.

Требование предельно индивидуализированного поэтического самовыражения он выдвигает в “Бахариане” (1803):

Каждая имеет нация

Свой климат, — у всех обычай свой:

Так имеет каждый человек

Свойство, голос и черты лица

Особливые, несходные.

Также каждый истинный поэт

Собственные выражения,  
Собственные воображения

Собственный в стихах имеет слог [37, 127].

Тот же призыв с подчеркнутым отказом от следования примерам древних античных авторов содержится в небольшой поэме “Поэт”:

Бог создал мир! и ты будь мысленно творцом.  
Забудь Virgiliya и Тасса и Гомера;  
При вымыслах беги писателей примера;  
Из собственных даров искусство почерпай [38, 7].

Журналы “Чтение для вкуса, разума и чувствований”, “Приятное и полезное препровождение времени” активно пропагандировали идеи исторического развития народов, изменения нравов и характеров (Ср. названия печатавшихся там статей: “Влияние нравов на чувствование изящного”, “Сравнение нравов нынешних греков с нравами древних”). Особенно популярна была идея Ж.-Б. Дюбо о роли климата в развитии искусств. Державин пишет: “Климат, местоположение, вера, обычай, степень просвещения и даже темпераменты имели над всяким свое влияние” [4, 532]. Более глубокие выводы из этой теории сделал Карамзин: “Не в климате, но в обстоятельствах гражданской жизни россиян надобно искать ответа на вопрос: “Для чего у нас редки хорошие писатели?” [9, 184].

Не менее показательны суждения С. Г. Домашнева. Его статья “О стихотворстве” (1762) представляет собой один из важных документов теории русского классицизма 60-х годов XVIII в. с его утверждением правил “просвещенного вкуса и разума”, нравоучительной цели поэзии, ее связи с риторикой. Но в этой статье уже отчетливо заметны прогнозы сентиментализма. Домашнее робко задает вопрос: “Всякий рассудить может, не свойственно ли человеку угождать сердцу? не чувствительно ли увеселять разум, увеселяя в самое то время свои чувства?” Домашнев пытается по-новому понять внутренний мир поэта: “Чтоб изъяснить то, что она чувствует”, душа поэта “проницала во всю природу, исчерпала из оной все сокровища”.

Обращение Домашнева к предыстории поэзии должно подтвердить, что и “прежде одно только восклицание было изображение “человеческого сердца, приведенного в восхищение и объятого

радостью и удивлением” [6, 168—170]. Несомненно, как представитель неклассицистической теории поэтического творчества выступает Домашнев, когда обращается к эпохе старинных русских песен, где “естество само у всех народов было предводителем в стихотворстве”, когда он включает в свою статью сведения об армянской, индийской, арабской и других национальных формах поэзии.

В этой связи очень важны его замечания об успехах русской поэзии: “Россияне не имели участия в полезных изобретениях для наук и художеств, коими прославились другие народы. Но в продолжение тридцати лет они не токмо с учителями своими сравнились, но еще и превзошли многих. Что у других созидалось веками, то в России достигло совершенства в несколько лет” [6, 190]. В своих успехах Россия вполне достойна избранных древних образцов: “Но никакой народ не отплатил столько Греции за все, чем она науки снабдила, как Россия” [44, 46].

Эволюция от классицизма к сентиментализму наглядно представлена не только у Хераскова и Домашнева, но и у Н. И. Новикова, Н. П. Николева. Единство чувственного и логического, естественность нормы, отход от правил, важность чувственного опыта для познания природы — вот те общие принципы, в сфере которых происходила деформация доктрины классицизма и постепенный переход к предромантизму.

Автор “Лиродидактического” послания Н. П. Николев еще в конце XVIII в. во многом сохраняет уважение к основным положениям доктрины классицизма и пропагандирует ее не только в стихах самого трактата, но и в специальных прозаических примечаниях к нему. Однако внутренние тенденции предромантизма все чаще вырываются наружу.

Понятие “гения” (как творческого своеобразия поэта, его оригинальности) противостоит требованиям правил, которые Николев поначалу не отвергает: “Великие гении, творцы правил письменных, не для того их производили, чтобы они спутывали мысли, но чтоб служили средствами к вящему обнаруживанию их свободных парений. Все правила не что иное суть, как проложенные и

прочищенные пути, по коим бессмертная мысль во времени возрождающаяся удобнее развивается, свободнее пролетает бесконечное пространство, яснее обзревает истины”. Николев почти полностью освобождает творчество из-под контроля правил: “Никогда великие писатели не связывали мысль узлами правил, их же духом изобретенными”. И далее: “Гений, открыв в себе мысленное море и проливая на бумагу пламенные токи чувствования, не может иметь времени ни припомнить всех правил, им же изобретенных, ни заметить той ничтожной погрешности, которая, истекши с бесчисленными его красотами, теряется у него из виду” [17, 364—370].

Николев предлагает различать “праведно-естественное” и “праведно-художественное”. Последнее изменчиво и “запрещает принимать вкус народный за существо непременимое”. Этой изменчивости противостоит то общее, что не зависит от национальных форм его проявления: “Народы, заимствуя друг от друга, переменяя нравы, обычаи, законы, переменяли свои и вкусы, даже до такой крайности, что коренное означение народа или совсем исчезало, или становилось собственностью другого народа от непрерывного подражания, смещения и привычки, нередко заступающей место и самой природы; а потому хороший вкус относительно к народам вообще не состоит в одном примечании положительных правил праведно-художественного, но в примечании праведно-естественного, обнаруженного общею гармониею народного блаженства” [17,357].

За усиление субъективного начала в поэзии, за полное и безусловное признание роли чувств выступает Г. Р. Державин в “Рассуждении о лирической поэзии, или об оде”, в котором центральные, положения доктрины классицизма отступают под напором предромантизма. Ода, по Державину, “не есть одно подражание природе, но и вдохновение оной, чем и отличается от прочей поэзии. Она не наука, но огонь, жар, чувство” [4, 532]. Стихию лирической поэзии Державин отождествлял с восторженным состоянием души поэта, “музыкой вдохновения”, “разговором сердца”. Поэзия — это “отлив разгоряченного духа; отголосок растроганных чувств; упоение или изливание восторженного сердца”. Вдохновение поэта, не скованное никакими правилами, а

открытое потоку чувств, страстей, эмоциональных излияний, исходящих из глубины души, позволяет ему создавать “блестящие, живые картины, т. е. с природою сходственные виды, которые мгновенно мягких и чувствительных людей поражают воображение и производят заочно в них фантазию (мечты), или фантастические чувства” [4, 561]. Вдохновение как “живое ощущение, дар неба, луч божества, прикосновение случая к страсти поэта” составляет главное содержание творческого процесса. Его мысли об индивидуальности, об отказе следовать образцам были созвучны поискам русских романтиков начала XIX в.: “В прямом вдохновении нет ни связи, ни холодного рассуждения; оно даже их убегает и в высоком парении своем ищет только живых, чрезвычайных, занимательных представлений” [4, 536]. Этим объясняется его обращение к формам “примитивной” лирической выразительности (песни древних бардов, скальдов, друидов). Вместе с тем Державин отмечает, что в песне он видит “не только живое воображение дикой природы, точное означение времени, трогательные нежные чувства, но и философическое познание сердца человеческого” [4, 612].

Итак, требование новых форм поэтической изобразительности, признание значения предромантической поэзии, выступление в защиту субъективной оценки произведения и изменчивости вкуса — все это дань Державина новым веяниям, хотя общая систематика его мышления была тесно связана с классицизмом. Вот что пишет по этому поводу Д. Д. Благой: “Но как далеко ни шел Державин по пути преодоления классической поэтики, все же его творчество во многом продолжало оставаться близким эстетике и теории классицизма, классическим представлением о задачах и значении искусства” [79, 421].

В теоретических выступлениях драматурга П. А. Плавильщикова в журнале “Зритель” (июнь, сентябрь 1792 г.) особенно заметно настойчивое стремление отказаться от систематики классицизма. Он выступает с требованием выбирать сюжеты и персонажи для пьес из русской истории: “Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом”; “мы не можем подражать слепо ни французам, ни англичанам; мы имеем свои нравы, свое

свойство, и, следовательно, должен быть свой вкус”. По мысли Плавильщикова, “правилам” должен быть придан национальный смысл: “Есть сочинения, перешагнувшие правила, но полнотою своею привлекательны”; “правила, принятые на всех театрах, в некотором отношении суть неопровергаемы; смешно им не следовать; правила же, в которых народ с народом не соглашается, подлежат рассмотрению, но что лучшее, а притом близко к нашему свойству, для чего не употребить того в пользу” [20, 42]. Но общественная направленность искусства понимается Плавильщиковым в духе классицизма. Он высказывается в пользу “ясного нравственного иносказания”: “Правила, прославлять на театре добродетель и уничижать порок свято и всем родом человеческим признано неоспоримым” [20, 47].

В понимании сущности поэзии Плавильщиков близок Батте. По его мнению, искусство может заменить недостатки природы, так как “всякая природа в своем обнажении мало привлекательна; но вкус в украшении, кажется, обновляет ее” [20, 78]. Плавильщиков непрерывно испытывает колебания: то он полагает, что “все театры ищут как в сочинении, так и в представлении естественности” и что “красоты трагические тогда только прелестны, когда они естественны”, то определяет задачу театра— “представлять природу во всем ее украшении, какое только искусство вообразить и произвести может” [20, 42]. Журнал Плавильщикова “Утра” более последовательно отстаивал позиции классицизма.

Таким образом, попытки Плавильщикова преодолеть систематику классицизма остались половинчатыми и компромиссными.

## 5

Наибольшее противодействие классицизму оказал глава русского сентиментализма Н. М. Карамзин. Он по-новому подошел к проблеме характера, который осознавался им как комплекс индивидуально выразительных, естественно трогательных черт личности.

Истинный поэт находит в самых обыкновенных вещах “пиитическую” сторону — вот главный принцип Карамзина. Культ чувствительности, утверждение индивидуального характера, внутреннего мира лирического персонажа, идеи высокого вкуса

заполняют страницы ведущих журналов 90-х годов XVIII в.

Для Карамзина особенно показательным требование выйти на широкие просторы мировой (в том числе и неевропейской) поэзии, так как “творческий дух обитает не в одной Европе; он есть гражданин вселенной. Человек везде человек; везде имеет он чувствительное сердце и в зеркале воображения своего вмещает небеса и землю. Везде натура есть его наставница и главный источник его удовольствий” [9, 117].

Карамзин выдвигает идею беспрестанного развития поэтической речи. По его мнению, словарь и грамматика “всегда богаты, так сказать, белыми листами для дополнения, для перемен, необходимых по естественному, беспрестанному движению живого слова к дальнейшему совершенству, движению, которое пресекается только в языке мертвом” [11, 643].

Однако выдвинутое Карамзиным новое понимание характера поэзии оставалось еще очень абстрактным: психологический мир человека как сфера “чувствований”, сердечных излиятий оставался отвлеченным, неисторичным, слабо мотивированным объективной логикой внешних фактов и обстоятельств. Личность осознавалась не как нечто целостное, а как конгломерат различных сторон и свойств людей всех времен и народов.

Исследователь Н.И. Мордовченко выдвинул гипотезу об отсутствии разрыва между сентиментализмом Карамзина и классицизмом и утверждал непосредственную историческую преемственность между ними, так как чувствительность Карамзина подчинялась той же общей абстрактной норме, что и *ratio* классицизма. В теории и практике Карамзина он усматривал ту же интенсивность морализма, что и в предшествующей сентиментализму литературной теории: “Карамзин чутко воспринял предромантические идеи, но в то же время не порывал до конца и с классической теорией: он перенес только критерии эстетической ценности из области разума в область чувства. Сравнительно с классицизмом завоевывалась тем самым большая свобода в восприятии действительности, но все же самые основы классицизма в его рациональной сущности остались непоколебленными”. У Карамзина не было резкого

противопоставления национальной и общечеловеческой идеи поэзии, как это было в западноевропейском сентиментализме. Карамзин теснее примыкает к традициям предшествующей ему литературной теории: “Между сентиментализмом Карамзина и классицизмом нет такой резкой грани, которая легла между предромантиками и классиками в Западной Европе. Напротив, карамзинский сентиментализм оказался направлением, родственным классицизму, не отбросившим его начал, а унаследовавшим их” [85, 30].

Большое значение для утверждения сентиментализма имели взгляды поэта М. Н. Муравьева. Он выделяет искусство из сферы философского “суждения вкуса”: “Великие гении сотворяют сами собою образцы искусств, износя их из недра природы. Философы рассматривают их и, подвергая воображение рассудку, извлекают из наблюдения образцов правила и начала вкуса” [16, 129]. Муравьев ратует за предельную индивидуализацию поэтического слога, в котором отражается лишь внутренний опыт поэта: “Я прежде сказал: образ размышления определяет слог: есть нечто напечатленное в душе нашей, которое и выражением нашим владеет. Природа ли или привычка его образует, но всякий имеет свой собственный слог. Пусть кто-либо и тщится разумным подражанием присвоить себе слог другого, однако же все будет что-нибудь такое, которое одному ему принадлежит” [53, 3].

Наиболее активно литературную программу сентиментализма проводили журналы “Чтение для вкуса, разума и чувствований” и “Приятное и полезное препровождение времени”.

Человек объявлялся единственным объектом искусства: “Человек есть высочайший предмет прекрасно образующего искусства” [56, 322]. С этих позиций рассматривался вопрос о происхождении искусства. Карамзин подчеркивал стремление людей “к улучшению бытия своего, к умножению жизненных приятностей”. Истоки поэзии следует искать в самой природе человека; поэтическая мысль обычного человека' может обогнать мысль ученого.

Карамзин окончательно выделяет искусство поэзии из сферы недифференцированных представлений о науках и искусствах. Когда

человек хочет жить покойно, тогда “рождаются так называемые полезные искусства, возносятся здания, которые защищают его от свирепости стихий, — когда же он хочет жить приятно, тогда “являются так называемые изящные искусства, которые усыпают цветами жизненный путь его”.

Идея “божественного” происхождения искусства полностью отвергнута. Неизвестный автор в журнале “Приятное и полезное препровождение времени” говорит, что первая изобретательница искусств — это нужда, она породила механические искусства, удовольствие — изящные искусства; польза и удовольствие — красноречие и архитектуру. Кроме того, “искусства первого рода употребляют натуру так, как она есть, единственно только для пользы, а искусства третьего рода украшают ее как для пользы, так и для удовольствия, изящные искусства совсем ее не употребляют, но только подражают ей, каждое своим образом” [57, 98—101]. С победой сентиментализма был окончательно разрушен тезис о единстве науки поэзии — искусство поэзии обретает право на самостоятельное существование.

С выходом на авансцену русской литературы сентиментализма и объективно и субъективно (в авторском сознании) утверждается идея национального искусства. Нация, по мысли сентименталистов, обладает такой же степенью индивидуальности, как и отдельный человек. “Различие во нравах, в религии, в образе правления и языке, — читаем мы в журнале “Чтение для вкуса...”, — необходимо должно производило произвесть его и в искусствах” [63,1,280]. И далее: “Всякий народ имеет свой вкус, сообразный с своим характером и языком” [63, I, 329].

Еще более последовательным проводником идеи национального характера оказывается автор статьи “О характере эпической поэмы” в журнале “Иппокрена”. Он считает, что “стихотворец должен принять весь национальный характер, свойство и нравы того века, из которого заимствует материю”, хотя и делает оговорку: “Притом лица должны представлены быть по высшему идеалу, дабы сообразен им был и самый величественный тон поэмы” [49, 53].

Требование индивидуализации поэтического творчества ведет к

новому осмыслению его внутренних источников. Им оказывается “закон красоты”, который “напечатлен в самой внутренности нашего существа; он назначает художнику выбор и отделку, равно как знатоку суд”. Красота как всеопределяющее начало творчества есть внутреннее свойство души поэта и обнаруживается в “чувствовании”: “Сие врожденное человеческой природе чувство не обманчиво показывает нам в остатках древнего образовательного искусства красоту внутреннего смысла” [56, 318].

“Чувствование” — это та область, в которой искусство воссоединяется с моралью: “Чувствование есть тот источник, откуда происходит искусство и добродетель” [56, 379]. Старый рационалистический тезис о нравственной задаче искусства получает в сентиментализме новое содержание.

Особый акцент получает в системе сентиментализма роль воображения. Воображение — это то, что воссоединяет разум и чувства: “Воображение уподобляется вестнице, которая сохраняет сообщение между разумом и волею. Чувства подвержены его властительству и представляют ему предметы, за кои оно отвечает разуму, отсылающему оные по освидетельствовании к воле для решения или учинения последнего приговора” [62, 152].

Но преувеличение роли воображения некоторыми литераторами становится для них стимулом отрицания истинности поэзии: “Воображение творит, изобретает и украшает науки, но истинным знаниям оно вредит; и так стихотворство, кое оному всем долженствует не столько наукою, сколько приятным заблуждением разума человеческого, почитается” [62, 159]. В то же время благодаря воображению искусство превосходит свой объект в степени выразительности: “Стихотворные описания приносят часто такое удовольствие, которое соединено будучи с тем, что происходит от счастливого подражания, превосходит и самое впечатление действительных предметов” [63, IV, 377]. Следующей важной идеей предромантизма была идея “genie” (талант, одаренность). В журнале “Чтение для вкуса...” эта сторона поэтического творчества определялась следующим образом: “Сие-то есть душа, дух, который оживляет целое творение, как сила природы приводит в движение свет;

пламень, пылающий в рождении мыслей; нечто божественное и свыше остроты нечто, которое само не видимо и, однако ж, все вещи представляет зрению, которое изображает всех людей, но ни от кого не может быть изображено”. [63, IV, 299]. Сходным образом ее определял журнал “Приятное и полезное препровождение времени”: “Что такое есть жени\*? Жени есть некая зиждущая сила души, некий животворный огонь, которым движимый человек выходит из круга обыкновенных смертных <...>, во всех поступках его виден некий особливый дух ревности, дух пламенного стремления ко всему изящному, ко всему высокому” [55, 167].

Специальные переводы из “Энциклопедии” французских просветителей, пропагандировали идеи сентиментализма. Переводчик статьи “О стихотворстве” В. Поленов выделяет те места, в которых подчеркивается роль воображения: “Стихотворец имеет нужду... в изображениях, представляющих то, что существует в едином только воображении”. Разум, чувство и воображение выступают в процессе творчества комплексно: “Стихотворец не так представляет предмет свой, как он существует во Вселенной, но как представляет ему оный плодovitый его разум с прикрасами, каковые обильное его воображение умеет к нему присовокуплять и со всем тем, что чувствительное его сердце открывает в нем пленительного”.

Главное содержание поэзии — внутренний мир поэта, а не внешний мир природы: поэт “показывает нам явления, во внутренности его происходящие, нежели явления природы”, поэтому “малейший предмет может подать повод к прекрасному творению” [52, 43-46].

Воздействие поэта ограничивается лишь областью чувств и эмоций читателя: “Стихотворец есть властитель сердца человеческого”, а “стихотворство есть всеобщая пружина, могущая всегда подвигнуть душу и действовать над сердцем человеческим с силою, равною силе, приписуемой очарованиям”. Природные данные поэта имеют исключительное значение, результат обучения сведен к минимуму: “Сею чудесною силою не одолжено оно ни глубоким знаниям науки, ни тонкостям суждения, но обязано чувствительности стихотворца и природному, но живому гласу сея чувствительности. Между стихотворцами кажутся те величайшими, которые природа образовала

прежде, нежели наука могла прийти на помощь разуму (52, 47 — 49).

Таким образом, многие положения, выбранные русским переводчиком В. Поленовым из “Энциклопедии”, подтверждали основное направление в развитии тех идей, которые составили ядро литературной теории русского предромантизма. Кроме того, эти переводы показывают, что русские авторы свободно и осознанно относились к литературным теориям XVIII века в Европе.

## 6

Важное значение сначала в модернизации доктрины классицизма, а затем и в ее ликвидации имело понятие “вкуса”. На нем следует остановиться особо, так как оно наглядно демонстрирует изменение основ классицизма.

В эволюции классицизма в XVIII в. во Франции и Англии можно выделить три направления. Первое представлено строгими приверженцами Буало: Мармонтель, Лагарп, а в начале XIX в. — Низар. Они требовали лишь сохранения чистоты и неизменности учения XVII в.

Во втором — заметно постепенное отклонение от безусловного признания классицистического идеала. Признавая Буало, они постепенно изменяли его учение, сознательно или бессознательно выдвигали новые, противоположные системе классицизма идеи. Если для французского классицизма XVII в. (включая Буало) на первом плане были принципы отчетливого воплощения идей разума, идентичного с красотой и правдой, то для Фонтенеля, Вольтера, Д'Аламбера этот принцип заменяется признанием неясного и неотчетливого познания в сфере искусства. Разумность поэзии перестает быть единственным критерием ее совершенства, место разума начинает занимать вкус. Правда, это понятие “вкуса” еще резко не отделено от “разума”, поскольку ему также предписываются некоторые правила. Вместе с понятием “вкуса” все большее значение получает понятие “чувства”.

Третье направление, представленное в Англии Аддисоном, Локком, а во Франции Дюбо, Монтескье, открыто пропагандирует идеи сенсуализма.

Выдвижение идей относительности прекрасного, вкуса как анализатора эстетических ощущений постепенно вело к изменению поэтических ценностей, к ослаблению значения античных образцов, и затем и к их критике.

Понятие “вкуса” послужило основой для объяснения различий между мнениями публики и суждениями знатоков теории поэзии. Понятие “вкуса” вело к учету индивидуальных взглядов на поэзию, что выражалось в формуле “Je ne sais quoi”, в которой впервые признается ограниченное значение правил. Обсуждая эту проблему, многочисленные западноевропейские авторы старались отделить интеллектуальные суждения знатоков от вкуса невзыскательной публики, которая не может дать правильную оценку. Вкус все чаще и чаще объясняли не как совокупность мыслей и оценок выдающегося критического ума (как предполагали итальянские гуманисты), а как дело “чистого” вкуса, индивидуального мнения, не притязающего на всеобщее признание.

“Вкус” у Буало сохраняет свою рациональную форму, у авторов XVIII в. он теряет всеобщий характер, становясь функцией чувства, а не разума, но познавательная сторона сохраняется, так как “вкус” приводит в движение поэтические возможности своей способностью изменять приговоры и оценки в зависимости от различных условий. Вкус как способность чувствовать и оценивать красоту противоположен рационализму классицизма.

Мармонтель различал “естественный вкус” и “интеллектуальный вкус”, оба вида варьируются в зависимости от эпохи, места, нравов и обычаев. Эту идею мы встречаем у Дюбо, Вольтера, Руссо. О том, что вкус обладает познавательной способностью, которая получает свою реализацию не в сфере разума, а в сфере чувств, писал Батте. Разум, по Батте, рассматривает предметы вне связи с субъектом познания, а вкус — в отношении к субъективным чувствам человека. Разум познает истинное и лживое, а вкус различает хорошее, плохое и посредственное исполнение.

Батте проводит границу между областью знания и областью эстетического чувства: “Вкус есть знание правил посредством чувства. Это способ познания намного более тонкий и более надежный, чем с

помощью разума” ( 101, 102). Мармонтель был менее решителен, он остановился перед различием разума, арбитра правдоподобия, и чувства, определяющего эффективность эмоции. Дидро полагал, что вкус подчиняется вечным, постоянным законам.

По вопросу об отношении вкуса к правилам мнения разделились: Батте полагал, что правила исчезают перед суждением вкуса; Юм, Берк выступали с требованием нормирования вкуса; Рейнольдс специально указывал, что относительность вкуса не исключает правил, так как талант не противоречит их требованиям: “Ложное и вульгарное мнение, будто правила являются оковами для гения: они служат оковами только для людей, лишенных гения” (73, 281).

Иную точку зрения отстаивал И.Г. Зульцер. Он высоко оценивал возможности суждения вкуса; “вкус, соединяя все силы души, воспринимает сразу все, что относится к сущности вещи, поскольку она чувственно познаваема. Он схватывает быстро, словно единым дыханием, то, что точному исследованию открылось бы постепенно” И поэтому “ при создании произведений искусства вкус действует гораздо быстрее и намного решительнее, чем знание правил, так как он сразу охватывает целое. Человек со вкусом соединяет там, где спекулятивный ум расчленяет и разделяет” (83, 276).

Особый интерес представляют суждения Вольтера о проблеме вкуса, которые были известны в ХУ111 в в переводах на русский язык. Вкус, по Вольтеру, не подчиняется правилам, но связан как с образцами древних, так и с особенностями того или иного народа: “Лучшие новейшие писатели присоединили по вкусу своей земли вкус древних”. Но в то же время Вольтер обращает внимание на то, что “не довольно только знать Вергилия и Гомера”. Отход от следования образцам он мотивирует апелляцией к рассудку, который выше образцов древних: “Рассудительный читатель не допустит над собою господствовать Аристотелю, Кастельветру и Дасиеру, но управляет своим одним рассуждением”, поскольку “ большая часть людей прельщены более Гомеровою славою, нежели прельщены истинным достоинством его сочинений” (51, 15 – 18). Вольтер выдвигает новые положения – каждая нация имеет свой собственный художественный вкус, современный эпос не зависит от иностранных образцов, но в то

же время признает необходимость правил универсального разума.

7

Как осознавалось это понятие в России? У Сумарокова “вкус состоит из размеренной смеси понятия, ума и рассудка” (226, У1, 244), т. е. Вкус оставался рационалистическим понятием по преимуществу.

Впервые в русской литературной теории поэт М. Н. Муравьев попытался разграничить понятие прекрасного и его рационалистическое обоснование. В статье “О слоге” именно с понятием вкуса он связывает категорию прекрасного: “Отличное чувство, вкус доставляет нам понятие о прекрасном. Он распространяет владычество свое над искусствами и письменами. Истина имеет основание свое на доказательстве и рассуждении. Красоты поэмы или картины убегают от строгости доказательства” [16, 131].

Н. П. Николев пробовал смягчить формулировки Муравьева, определяя вкус “как гармонию чувствования и разумения”. Вкус, по Николеву, связан с требованиями общего блага и поэтому изменяется в соответствии с общественными запросами: “Народное блаженство есть истинный оселок, на котором безошибочно испытывать можно драгоценные металлы: здоровое рассуждение и доброе чувство, сии две духовные сущности, составляющие хороший вкус или гармонию чувствования и разумения”. Проверкою вкуса должно быть общее благо, т. е. “над чем хороший вкус долженствует быть испытан” [17, 358-359].

Хотя Г. Р. Державин в “Рассуждении о лирической поэзии” не дал четкого определения вкуса, он всемерно подчеркивал его роль в суждениях о поэзии: “Вкус есть судия и указатель приличия, любитель изящности, провозглашатель в рассуждении чувств красоты, а в рассуждении разума, истины. О нем, как о счастии (фортуне), как о сострастии (симпатии), как о высшем уме (гении) говорить много можно, а определить его с ясностью, для всех понятною, едва ли кто возьмется”. Державин исходит из понимания поэзии как естественного порождения природы, которой чужда рационалистическая определенность. Поэтому и вкус близок природе своей спутанностью, неясностью, нерасчлененностью формы: вкус

“ничего не терпит несвойственного природе” [4, 582].

Плавильщиков отмечает его национальное своеобразие: “Вкус отечественный непременно должен быть на театре, а без того ни истинной пользы, ни истинного удовольствия театр приносить не может” [20, 104].

Карамзин определяет вкус как последовательный, сентименталист: вкус изменчив, подвержен многим переменам, он представляет собой природное, врожденное свойство человека (“не только дарование, но и самый вкус не приобретается; и самый вкус есть дарование. Учение образует, но не производит автора” [9, 165]; вкус всецело определен чувственной основой. Эстетика, по Карамзину, — это наука о вкусе, трактующая о познании с помощью чувств.

Подобное направление поддерживалось и в переводных статьях. В статье “Что есть хороший вкус?”, переведенной А. Тургеневым, вкус объясняется с позиций последовательного сенсуализма: “Вкус для искусства то же, что разум для наук. Науки предметом своим имеют истину; искусства — хорошее и прекрасное... Разум рассматривает предметы так, как они сами по себе сути и по их существу без всякого отношения к нам. Вкус, напротив, занимается предметами в отношении к нам самим” [57, 105]. Вкус основан на чувстве — твердый вывод автора. В искусстве он становится аналогом интеллекта в науке.

Для теоретиков начала XIX в. понятие вкуса перестало быть актуальным. Мерзляков в статье “О вкусе и его изменениях” проводит эклектическую точку зрения: с одной стороны, это врожденное чувство красоты, а с другой — “судья ума и воображения”, “действие рассудка”, “плод природы и науки”. С помощью этого понятия Мерзляков пытался опровергнуть правила в поэзии: “Произведения изящных искусств как предмет чувствования и вкуса не подвержены строгим правилам и не могут, кажется, иметь постоянной системы или науки изящного. Самое понятие о прекрасном... чуждо всяких законов. Только критика вкуса имеет здесь свой голос, более или менее определенный” [14, 5—6]. Помимо того, Мерзляков через понятие вкуса подходил к обоснованию чувственной основы поэзии: “Историк говорит разуму, а стихотворец

воображению и чувству” [14, 200]. Чувство заменяет в поэзии недостаток всего. Для романтика шёллингианской ориентации А. Галича вкус становится “навыком холодного ума”, для него важнее всего идея активности творческого субъекта, отказ от любых форм подражательности.

Таков краткий путь развития понятия “вкус”, на котором до некоторой степени виден постепенный и сложный характер перехода от классицизма к сентиментализму и романтизму.

Традиции классицизма активно заявляют о себе в творчестве А. С. Шишкова, К. Н. Батюшкова и П. А. Катенина. Гражданско-патриотические устремления в творчестве К. Ф. Рыльева, В. К. Кюхельбекера, А. С. Пушкина могут быть поставлены в связь с наследием классицизма.

Жуковский, эволюционируя как поэт от сентиментализма к романтизму, в период своей журнальной деятельности в “Вестнике Европы” (1808—1810) разделял некоторые положения теории классицизма. Для него Лагарп являлся идеальным критиком и крупным знатоком искусства, симпатиями к французскому классицизму пронизана его статья “О критике”.

В трудах о Пушкине нередко ставился вопрос о связи его творчества с классицизмом. Г. А. Гуковский следующим образом определял генезис творчества Пушкина: “Историческая, художественная и классовая прародина Пушкина — это едва ли не Фонвизин и, чрез его голову, Сумароков” [75, 182]. Б.В.Томашевский утверждал, что классицизм лег в основу литературного мышления Пушкина.

В многочисленных обобщающих трудах по поэтике и риторике, вышедших в первой трети XIX в., идеи классицизма не получают творческой разработки. Исторически прогрессивная в XVIII в. роль теории классицизма окончательно сходит на нет. Кодификация литературных представлений эпохи классицизма ведется в начале XIX в. без отчетливой целеустремленности. Эклектизм и компилятивность — основные черты и многочисленных переводов того времени из работ западноевропейских теоретиков.

половине XVIII — начале XIX в.?

Основной путь развития теории русского классицизма — его последовательная трансформация как в системе, так и в составляющих ее проблемах. Усиление предромантических тенденций, дальнейшая дифференциация литературно-поэтических систем привели к окончательному изживанию классицизма как целостного явления, к эклектическому сочетанию классицистических и предромантических тенденций. Отдельные стороны системы (требование правил правдоподобия, моралистическая цель поэзии теория страстей) продолжают сохранять свое значение за пределами системы, иногда внутри иных течений. Наибольшим влиянием пользуется центральное положение теории классицизма “подражании природе” Позднее в журналах “Библиотека ученая...”, “Уединенный пешехонец”, “Вестник Европы” и других ведется последовательная критика этой теории с позиций предромантизма. Сохраняя старый термин, Карамзин утверждает необходимость “непосредственного” подражания.

Параллельное, сосуществование принципов классицизма и предромантизма в теоретических высказываниях Хераскова, Домашнева, Николева, Державина, Плавильщикова в основе своей было эклектическим “соединением несоединимого”. Выдвижение идей национальной формы искусства и национального колорита, попытки подчеркнуть воздействие чувственного опыта на логику познания в искусстве — все это имело своим следствием не только внутреннюю трансформацию классицизма, но и отказ от его важнейших принципов.

Наибольшее значение для утверждения идеи предромантизма имел Карамзин. Окончательное выделение поэзии в самостоятельную сферу человеческой деятельности, не обладающей статусом научного познания, идея национальных видов искусства, целостное понимание роли разума, воображения и чувства в процессе поэтического творчества, — все это приводило к принципиальному отрицанию литературной теории классицизма как системы. Однако абстрактный характер морализма Карамзина, связь с методикой априоризма открывали возможность для существования внутренней связи и

преемственности этих теорий.

Принципиально новым понятием, где отразился отход от рационалистического ригоризма классицизма, было понятие “вкуса”, основывающегося на чувственном опыте поэта или художника и обладающего изменчивостью в зависимости от условий этого опыта. Оценочный характер категории “вкуса” связан с возникновением новой трактовки соотношения между общепозэтической нормой и индивидуальными исканиями художника. “Вкус” постепенно становится независимым от правил,| свидетельствуя об относительности античного идеала искусства. Очень выразительно в этом плане высказывание А. Мерзлякова: “Изящное не доказывается по законам разума, и правила вкуса не извлекаются из чистых понятий, а выводятся только из опытов и поверяются одною критикою” [14, 11]. Правила искусства талант несет в себе, эти правила в силу индивидуальности таланта уже не всеобщие, не общеобязательны.

Выдвижение новых понятий — вкуса, энтузиазма, воображения, возвышенного и таланта в рамках сентиментализма как литературного направления означало окончательный отход от теории подражания, утверждение оригинальности поэтического творчества, признание субъективной правды поэта и открывало возможность нового пути для искусства: от доминирования всеобщего — к индивидуальному, от преобладания объективного — к субъективному, от господства разума — к чувству, от внешнего — к внутреннему.

Идеи прогресса, относительности прекрасного, гения как силы, отрицающей и преодолевающей традицию, свидетельствовали об окончательной утрате актуального для текущего литературного процесса содержания теории классицизма.

## Заключение

### 1

Предпосылки литературной теории русского классицизма были созданы в “школьной” поэтике XVII — начала XVIII в., получив свое завершение в трактате Ф. Прокоповича “Об искусстве поэзии”. Это прежде всего выразилось в утверждении особого предмета поэзии, в попытках выделить поэтику из сферы риторики, в подчеркивании моралистической цели творчества как меры его общественной значимости, в разработке нового способа типизации (требование предельной обобщенности), в установлении стилистической меры (декорум).

Главное значение трактата Ф. Прокоповича состоит в выдвижении идей творческого подражания, которую он разрабатывает, сопоставляя поэзию с историей, философией и риторикой. В трактовке проблемы подражания и вымысла он очень близко подходит к классицистическому пониманию специфики поэзии. Подражание природе он отделяет от следования классическим образцам. Существенный признак поэтического он усматривал в подражании человеческим действиям путем вымысла. Подражание природе составляет сущность процесса поэтического творчества, вымысел является основным средством обобщающего воспроизведения действительности, а результат этого процесса представлен в художественном образе как единстве обще-го и индивидуального. Принимая форму поэтической истины, вымысел обладает познавательным содержанием и составляет отличительное свойство поэзии. Сфера действия вымысла — создание возможных и вероятных характеров и обстоятельств — не безгранична: с внешней стороны он ограничен природными явлениями, исключаящими фантастику, а с внутренней подчиняется требованиям

правдоподобия. Подражание образцам традиционно осмыслено как путь совершенствования мастерства поэта. Предвосхищая проблематику теории русского классицизма, Ф. Прокопович остается еще вне пределов ее системы.

## 2

Определяющими и системообразующими факторами литературной доктрины русского классицизма были принципы общественного назначения поэзии и подражания природе с помощью вымысла. Значение поэзии определялось с позиций гражданских идеалов. Рационалистическое обоснование сущности и задач искусства было результатом моралистического характера общественного мирозерцания классицистов. Ценность искусства — это прежде всего познавательно-нравственная ценность. Именно нравственная функция поэзии связывает ее с общественными потребностями. Поэзия пропагандирует высокий идеал совершенствования людей, способствуя их политическому воспитанию.

В русской литературной теории понимание общественного назначения поэзии развивалось в двух планах: обоснование нравственными целями гражданского смысла поэтического творчества; требование общественной пользы искусства при сочетании развлекательной и дидактической сторон его воздействия. Государственное служение поэта, патриотическая направленность, воспевание славы отечества — вот что определяет меру приносимой поэтом пользы.

Ломоносов разъяснял общественно-политический смысл поэзии. Сумароков тесно связывал мораль в поэзии с государственной политикой и видел в единстве морали и политики ту

силу, благодаря которой поэзия обретает свое гражданское предназначение: литература должна непосредственно способствовать гармонизации общественной жизни. Тредиаковский разделял тезис о единстве морали и политики, но подчеркивал, что в неблагоприятных условиях деспотического правления снижается сила гражданского воздействия поэзии. Теплов подчеркивал факт изменения общественного значения поэзии в разные периоды развития человечества, считая, что в новое время на первый план выступает ее польза. Правила, выработанные “учеными мудрецами”, способствовали превращению поэзии из средства выражения индивидуальных страстей в серьезное дело государственного значения. Но приоритет пользы не привел русских классицистов к отождествлению задачи достижения художественного совершенства с выполнением социально-педагогических целей. Они не впали в крайности дидактизма или гедонизма; их идеал — органическое соединение морального наставления и поэтического “услаждения”.

Отстаивание общественного значения поэзии не означало игнорирование ее специфики, которая осознавалась в теории подражания природе. В силу своей сущности поэзия обладает познавательным содержанием, только в этом случае она может оказать морализирующее воздействие на людей. Закономерное в природе предстает в поэзии в отношении к этическим ценностям. В XVIII в. теорию подражания природе следует рассматривать с учетом следующих предпосылок: природа в своем развитии подчиняется собственным закономерностям и обладает наивысшей степенью совершенства (тезис Лейбница: мы живем в “совершеннейшем из всех возможных миров”). По принципам развития и конструирования природа и искусство однотипны. Природа становится для поэта моделью творчества в том смысле, что ее способность к самовоссозданию аналогична методам искусства: поэт подражает не

видимости вещей, а их сущности, он рассказывает о том, каким явление могло быть по возможности, вероятности и правдоподобию. Поэт реализует невыявленные возможности действительности, восполняя то, что природа не закончила, в этом он выше природы.

Поэт по необходимости должен учитывать мнение публики. Если искусство подражает закономерностям природы, то и его собственная внутренняя организация должна быть в глазах публики как бы непосредственно вытекающей из принципов природы. Поэтому следует выделить общее, идеальное и вероятное, то, что достойно утверждения в этическом плане. Поскольку поэт активно подражает природе, подходит к ней избирательно, обобщая с помощью мысли данные чувственного созерцания, то его выводы могут разойтись с мнением публики. Чтобы этого не произошло, перед поэтом стоит задача создать вероятное подобие изображаемого. При достижении достоверного и внутренне непротиворечивого изображения событий и характеров поэт достигает успеха у публики, так как ее субъективная уверенность в реальности происходящего остается непоколебленной.

Наиболее адекватным способом охватить и передать возможное и вероятное в событиях и характерах является вымысел, который вскрывает закономерное в вещах и явлениях. Мир возможного, где действует вымысел, более разумен и близок к идеальному, чем повседневная реальность. Поэтический вымысел, придавая возможному и необходимому реальность свершившегося факта, получает смысл истины и служит особым средством познания. Вымысел возвышает отдельные и единичные факты действительности до их возможного и вероятного проявления, раскрывая не реальную, а потенциальную природу, то, что в ней открыто разуму, а не чувствам.

Русские классицисты продолжают развитие теории

подражания, понятого как воспроизведение объективной действительности. Ломоносов разработал теорию вымысла как специфического средства поэзии, которое обладает познавательным значением, раскрывая ассоциативные связи поэтически возможного и действительного. Требование правдоподобия определяет меру вымысла, подверженного контролю разума. Вымысел — это творческая сторона поэзии, ее душа, поэтому Ломоносов объективно противостоит тем, кто сводил вымысел к аллегории, к украшению, к выдумке.

Дальнейшее развитие ломоносовской теории вымысла содержится в статье “О качествах стихотворца рассуждение”, где вымысел по своему значению в поэзии ставится выше подражания образцам. Здесь же выдвинут тезис о необходимости создания новых поэтических образов с помощью самостоятельного и оригинального вымысла.

Тредиаковский определял поэзию как “творение, вымышление и подражание”. Отстаивая принципиальное первенство содержания, он отрицал стихотворную форму в качестве существенного признака поэтического. Вымысел составляет существо подражания природе: “Творить по пиитически есть подражать подобием вещей возможных, истинных образу”. Подражательное воспроизведение законов природы путем вымысла имеет духовно-творческую специфику, отличающую поэта от простого ремесленника. В отличие от Ломоносова Тредиаковский нечетко и непоследовательно определил типы вымысла, но всегда требовал, чтобы “вероятность басни” воссоединялась с “истиной истории”. Объединяя вымысел и подражание, он делает акцент на натуре, естестве. В связи с тем, что все большую роль начинает играть разум поэта в процессе творчества, Тредиаковский много внимания уделяет соотношению правдоподобия и чудесного. Не сводя разум к рассудку, он допускал

фантазию в виде мифологических образов, подчиненных требованию правдоподобия. В пределах теории подражания чудесное по смыслу оказывалось условно правдоподобным, а внутренне было чужеродным явлением.

Сумароков отстаивал первенство природы в процессе поэтического восприятия и требовал ясности и естественности изображения, что было иной формулировкой классицистической теории правдоподобия. Отход от природы он связывал со “слабостью разума”.

Классицизм ориентировал красоту поэзии на истину как общезначимую меру бытия, поэтому его важнейшим постулатом и предписанием становится требование правдоподобия, которое призвано удостоверить действительность, результативность и эффективность поэтического наставления. Этого требовал и общественный пафос классицистической теории искусства, согласно которому автор обязан учитывать мнение публики в качестве неперемennого условия, и признание пользы как цели искусства, концепция правдоподобия требует от автора создать сюжет с такими мотивировками, которые создадут у зрителя или читателя иллюзию истинности и правдивости всего изображенного. Она отражала уверенность теоретиков поэзии в способности искусства воссоздавать реальность, обладая особыми методами и средствами. Правдоподобие есть необходимое условие для того, чтобы вызвать интерес читателя. Литературное высказывание неотделимо от критического суждения о нем — таков фундамент классицистической теории творчества.

Но получалось у классицистов как раз обратное. Выдвигая на первый план достижение сильного впечатления от произведения искусства, они затушевывали вопрос об истинности изображаемых характеров и положений. “Невежественная толпа”, по мысли

французских классицистов, способна лишь на выражение непосредственных чувств, лишенных и эстетической и этической содержательности, и поэтому лишена возможности следить за высоким полетом подлинной поэзии. Правдоподобие есть компромисс между истиной и повседневной жизнью. В этой перспективе литература являет собой “педагогику порядка”, в пределах которой правдоподобие “очищает” историю от имени морали и улучшает природу от имени эстетического чувства совершенства. Поэзия для своего совершенствования нуждается в правдоподобии, которое претендует быть полезным сразу и истине, которую оно адаптирует непросвещенному миру, неспособному понять искусство без подготовки, и публике, которой оно “открывает правду”. Польза от поэзии достигается в том случае, когда читатель верит в подлинность изображаемого и переживает его как реальное событие.

Принцип правдоподобия был определяющим при критике Шапленом “Сида”. Осуждая любовь главных героев пьесы и противопоставляя ей дочерний долг, повелевающий Химене отвергнуть убийцу ее отца, он допускает, что можно оправдать чувство, будь брак Родриго и Химены необходимым для спасения короля. Шокирующие сцены в духе барокко отталкивают зрителя Корнеля, который поначалу отрицал принцип правдоподобия, признав его лишь на закате творчества в “Рассуждении о драматической поэзии”, где оно встает в один ряд с нормами морали и разума. Во имя нравственного императива личность призвана выработать способность подавлять свои страсти. Нормы драматургии основаны на универсальности конфликта героев. Правдоподобие — связующая нить между крайней условностью театра и реальностью тех вещей, которым в театре подражают, драматург поставлен перед необходимостью отражать реальность,

творя истину, и обозначать театральность, создавая самодостаточную закрытую художественную систему. Фундаментальная особенность поэта в том, что он в своих обобщениях более убедителен по отношению к исторической истине, чем историк, говорящий о частном. Драматургический сюжет захватывает души зрителя благодаря своей безукоризненной логичности построения. Таково мнение Шаплена в предисловии к поэме Марино “Адонис” (1623, рус. пер. 1783). Большинство итоговых суждений Шаплена по поводу драматургии Тредиаковский использовал при разработке теории эпопеи.

В системе классицизма созданный посредством вымысла художественный мир замкнут в самом себе и строится по внутренне заданному разумом образцу лишь в общем, логическом согласии с действительным. Действительность познается разумом поэта в аспекте возможного и вероятного, потому что мир возможного более разумен и идеален, чем повседневный с его непредвиденными случайностями. Вымысел и является наиболее соответствующим этому обстоятельству средством возвышения действительного как отдельного до возможного и вероятного как общего.

Подражание природе в русском классицизме было осмыслено как творческое воссоздание истины природы средствами вымысла. Трактовка вымысла и подражания в их единстве – отличительная черта литературной теории Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова. Ключ к специфике поэзии лежит не в подражании образцам, а в подражании природе.

Понятие правдоподобия подчинено у Тредиаковского общему принципу подражания в его двойном преломлении — как подражание природе, образ которой подвергается переформированию по отношению к идеалу симметрии и

гармонии,— и как подражанию образцам, созданных гениями прошлого, которым следует следовать со вкусом, без тени рабского отношения. В противовес классицистическим убеждениям в искусстве нет неизменного правдоподобия, самого по себе, которое можно определить сразу и для всех случаев, так как имеется ансамбль норм и условий, связанных с историческим моментом, несмотря на кажущийся универсализм классицистов. Но постановка вопроса о наличии в искусстве идеологического и риторического кодов, общих автору и читателю, которые обеспечивают возможность прочтения и понимания смысла внетекстовых ценностей, имеющих в реальности. “Правдоподобие” касается, с одной стороны, понятия иллюзия истины, к которой стремится “абсолютный реализм”, и истинности иллюзии, которая свойственна предельно обнаженной театральности. Отображая реальность, и сегодня драматург стремится достичь эстетического эффекта, но обозначить эту реальность он должен в системе тех знаков, которые создают собственно театральный эффект. Правдоподобие — это и сегодня важнейшая составляющая эстетически необходимого процесса абстрагирования имитируемой реальности. У классицистической догмы правдоподобия открылась богатая перспектива — задача создания новых типов художественного изображения, более или менее адаптированного к реальности, которую следует отразить. Правдоподобие — это не вопрос о качестве реальности, избранной для воспроизведения, а предпосылка к технике художественного мастерства, с помощью которого обозначается эта реальность. Тредиаковский в России впервые глубоко и последовательно показал, что раскрытие истинности человеческих страстей и отношений и истинности правил их воссоздания в искусстве могут быть осознаны в их единстве и противоположности.

Важное место в системе литературной теории русского классицизма занимало определение основных предпосылок творческой деятельности поэта: роль разума и чувств в познании природы, соотношение таланта, природного дарования и правил, традиций.

Поскольку процесс творчества подвержен контролю разума, постольку поэту наряду с природным дарованием необходимы правила, образцы, помогающие ему освоить методику познания в искусстве. Поэзия осознавалась как особый вид словесной науки. Правдоподобие и естественность изображения достигаются знанием других наук.

Русские писатели отстаивали преимущества поэтического таланта, который позволяет поэту возвысить свой разум над схемой правил. Автор “О качествах стихотворца...” призывал поэта последовать самому себе, так как “правила одни стихотворческой науки не делают стихотворца, но мысль его рождается как от глубокой эрудиции, так и от присовокупленного к ней высокого духа и огня природного стихотворческого”. По мнению Теплова, поэзия лишь в новое время стала видом науки, он выделял период “безрегульного” стихотворства, когда естественное дарование не было обогащено знанием правил и образцов. “Поэтическая наука” — это средство ограничения природного своеволия таланта, подчинение его логике разума как основного способа познания правды природы. Разум представляет собой ту сознательную силу, которая направляет поэта к его цели — моральному воздействию. Однако обычные преувеличения роли разума в доктрине классицизма требуют уточнений. Мысли Тредиаковского о роли чувств в процессе творчества, рассуждения Ломоносова о значении воображения, защита положений сенсуализма Сумароковым отчетливо выявляли

стремление русских классицистов обосновать рационально-чувственную основу творчества поэта. Сумароков и Теплов, как и Феофан Прокопович, видели в “любовной страсти” первый толчок к возникновению поэзии; Ломоносов призывал “с высокого седалища разум к чувствам свести и с ними соединиться, чтобы он в страсти воспламенился”, он даже сомневался, “чувствами ли слушатели больше увеселяются или разумом”. Сумароков выступал против исключительного господства рационализма, у него чувство обладает самостоятельным значением, так как оно естественно и имеет природную основу. Тенденции к признанию роли чувств не следует как недооценивать, так и переоценивать. Сумароков и Теплов предполагали, что и в “безрегульный” этап своего развития поэзия оказывала активное воздействие на слушателей, тем самым скрыто признавали относительный характер современной “рационалистической” поэзии.

Тредиаковский обращался к дописьменной (по существу, к фольклору) эпохе за доказательствами чувственного характера предмета поэзии. Но эта тенденция к выдвиганию на первый план роли чувств уравнивалась у Сумарокова общей рационалистической концепцией творчества, а элементы сенсуализма связаны прежде всего с трактовкой лирической поэзии как “чистейшего изображения естества”. В самом термине “чувство” в XVIII в. нередко объединялись все виды внеинтеллектуальной деятельности человека: воображение, память, ощущение.

Признание определяющей роли разума и науки в процессе творчества нашло свое выражение в требовании “подражать образцам”. В этой формуле классицисты изложили свое понимание традиций и преемственности в литературе, но она не имела столь всеобъемлющего характера, как иногда полагают. Так, автор “О качествах стихотворца...” призывал поэта последовать самому себе,

чтобы он “не подражанием только, но и своим собственным вымыслом нечто новое и небывалое рождать мог”, и поэтому “при подражании одному оставаться не должно”. Подражание образцам было одним из важных средств достижения идеала, но не менее существенным являлись и поиски собственного решения поставленных древними задач.

Национальное утверждение русской литературы нового времени (XVIII в.) шло в рамках классицизма, когда достижения одной нации измерялись достижениями тех, кто достиг больших успехов в области поэтической культуры. Русские авторы, хотя и непоследовательно, выдвигали идею относительно самостоятельного пути к единому общеевропейскому идеалу. Тредиаковский в ряде статей склонялся к признанию национальных различий в области поэтической формы, сохраняя за содержанием свойства, общие всем народам. В пределах языка и стиля национальные особенности искусства признавали Ломоносов, Сумароков, автор статьи “О качествах стихотворца...”. Русские писатели старались найти национальные пути освоения античного идеала, который сохранял значение общего итога творчества. Классицизм предполагал известную самостоятельность в приобщении к общеевропейскому литературному движению, но национальное утверждение той или иной литературы считалось возможным лишь по мере этого приобщения. Искусство поэзии свободно по форме подражания, но ограничено по содержанию, по идеалу.

Представители русского классицизма стоят на позициях вольтеровской поэтики и соглашались с положением о том, что достижения античных авторов по своему совершенству сохраняют значение образца, но что методы их поэтического освоения обосновываются не авторитетами, а доводами разума. Классические образцы постепенно теряли свой исключительный характер, что

открывало дорогу для самостоятельных выводов из античного наследия. Разделение идеала античности и идеала разума освобождало литературную доктрину классицизма от внутренних противоречий: теперь любой идеал должен получить разумное обоснование. Однако окончательного пересмотра значения античных образцов в рамках классицизма не произошло, так как намечавшийся принцип историзма не мог получить полного развития в данном типе литературно-теоретического мышления (единство поэтической нормы обеспечивает вечную новизну идеала древних).

#### 4

Существенным и конструктивным моментом в системе классицизма является категория жанра. Каждый жанр рассматривался классицистами прежде всего в отношении к гражданско-нравственной функции поэзии. Моралистическое содержание — главное условие идейно значительного произведения, ведущий критерий его ценности. Даже прозаические виды творчества, которые обычно не считались принадлежностью высокой литературы, при отчетливо выраженной моралистической направленности могли войти в поэтический ряд. В целях большего нравственного воздействия Тредиаковский допускал смешение принципов эпоса и драматургии. Ломоносов полагал, что благодаря явному нравоучению прозаические произведения Апулея, Свифта и Баркли достигли подлинных высот творчества.

В основе жанровой классификации не был последовательно выдержан единый принцип. Критерий “высокого — низкого” охватывал область тематики и стиля речи. Важнее были даже не четкие отличия одного вида от другого, а соблюдение иерархии уровней. Степень высоты и значимости жанра можно было установить, учитывая, насколько полно проводится в нем принцип правдоподобия. “Высота” жанра находится в прямой зависимости от

степени правдоподобия. Самой высокой степенью истинности обладает легендарная, “баснословная” эпоха. Третьяковский подчеркивал преимущества Баркли, взявшего доисторический, легендарный материал в основу своего повествования, по сравнению с авторами эпикей нового времени, использовавших исторические сюжеты. Легендарная истина может быть оспорена в минимальной степени, а принцип правдоподобия соблюден наиболее полно и последовательно.

Меньшей степенью истинности отличается “историческая” эпоха, так как в ней может встретиться непреднамеренное, случайное событие, нарушающее стройность поэтического вымысла. Это область трагедии, истинность которой менее основательна, чем в эпической поэме, так как ее характеры и сюжеты могут быть в большей мере оспорены критическим разумом. В жанре трагедии меньше условий для последовательного проведения принципа правдоподобия. Комедия стоит ниже трагедии, так как в ней достичь правдоподобия еще труднее. Простой житейский опыт публики, ее наблюдения над современными нравами могут обнаружить невероятность и неосновательность ее сюжета.

Но наибольшей спорностью обладает лирика, потому что она всецело обращена к воображению и индивидуальному опыту. До тех пор, пока природа осознавалась в качестве обобщенной основы искусства, лирика с субъективным характером ее выразительности не могла быть логически последовательно выведена из общей теории подражания. Только Батте впервые заявил, что тем предметом природы, которому подражают поэты-лирики, являются чувства. В понятие природы Батте включил и внутренний мир людей как ее составную часть. Близкую точку зрения проводил Сумароков в заметке “О стихотворстве камчадалов”: чувство имеет право быть самостоятельным и независимым предметом поэзии в силу своего

естественного, природного характера.

Совершенно неправдоподобными классицисты считали любовно-авантюрные романы, так как в них господствовали односторонняя тенденция изображать “низкий” быт, занимательные приключения, что препятствовало последовательному проведению дидактической идеи.

Во взглядах на природу основных жанров русские классицисты были во многом близки к европейским теориям, но в некоторых моментах обнаружили самостоятельность. Сумароков отличается от Буало в выборе анализируемых жанров, их распределении, количестве отобранного материала. Тредиаковский творчески подходит к проблемам современной эпопеи. В этом жанре, по его мнению, следует преодолеть несовершенство “древних”, заключавшееся в превосходстве “чудесного” над вероятным, а также несовершенство “новых” авторов, которые романизировали исторический материал. Вольтер потерпел неудачу в “Генриаде”, не достигнув, с точки зрения Тредиаковского, необходимой степени правдоподобия, так как объект его изображения находится вне подлинной сферы действия эпического героя — легендарной эпохи. Поэтому он предложил выбирать в качестве центральной фигуры эпопеи такое лицо, которое не является широко известной - исторической личностью, так как в этих условиях вымышленным делам и поступкам могут быть приданы наиболее правдоподобные черты и свойства. Он считал ложной попытку создавать эпопеи по “образцам древних”, но на материале национальной истории, которая обесмысливается простым прибавлением вымышленных обстоятельств. Выход из противоречий современной эпопеи он пробовал найти в следующем: или поэту следует выбирать героическую действительность “баснословных” времен, когда история находится сама как бы на стадии вымысла, или перед ним

стоит задача драматизации эпопеи, т. е. обработка исторического материала с помощью приемов трагедии. Вспомним, что французские теоретики предлагали объединить принципы романа и эпопеи.

## 5

Основные положения доктрины классицизма определили литературную тактику в области языка и стиля. В центре теоретических рассуждений оказалось требование выработать норму художественной речи на основе ее употребления в определенных группах общества. Не индивидуальная выразительность, а разум, не употребление, а норма, не авторитет, а идеал выступают в качестве критериев правильности литературного языка. Предпочтение разумного начала в формировании литературного языка стихийному образованию новых форм поэтической речи, прославление национальных особенностей русского языка и его исторической судьбы, призыв к совершенствованию национального языка прежде всего в сфере поэзии, стремление ориентировать поэтическую норму на жанровые образцы, подчинение поэтической речи авторской логике — все это объединяло Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова.

Главной задачей в создании литературно-поэтической нормы должно быть, по мнению русских писателей, не столько обогащение русского языка за счет западноевропейских традиций и не его “защита и прославление”, сколько разумное использование природных свойств в борьбе за совершенство и чистоту поэзии. Русский язык по своим достоинствам не уступает древним и новым языкам, поэтому основной путь создания нового поэтического языка — синтез живых явлений и традиций национального прошлого. Поэзия — главная сфера совершенствования литературного языка. В свою очередь все явления языка осознавались как поэтически

значимые факторы.

Ломоносов глубоко чувствовал связь между языком и национальной культурой, но как представитель классицизма, он характеризовал своеобразие русского языка через сопоставление с признанными идеалами совершенства, которые остаются внешним мерилем достоинств русского языка. Сумароков настаивал на признании природной красоты русского языка, считал необходимым его совершенствование за счет внутренних возможностей, вплотную подходя к мысли о функциональном различии языков каждой нации.

Речевая норма, по взглядам русских классицистов, создается силами ведущих поэтов. Для определения этой нормы нужно было ответить на вопрос о роли церковнославянского языка в формировании стиля новой поэзии. Сумароков скептически относился к возможности использования церковнославянского языка в высоком слоге, принимая “общее употребление” за норму поэтического языка. Взгляды Тредиаковского эволюционировали от признания разговорной речи представителей образованного общества в качестве основы поэтической речи к утверждению тождественности русского и церковнославянского языков. Ломоносов предлагал синтез книжного церковнославянского и русского разговорного языка.

Речевая норма находит свое прямое продолжение в норме стиля. Краткость, ясность и чистота определяют выразительный слог поэта и оратора, по мнению Ломоносова и автора “О качествах стихотворца”. В последовательном и законченном виде стремление к естественности и простоте поэтической речи обнаруживается в высказываниях Сумарокова; согласно его взглядам, только в сфере поэзии создаются наиболее благоприятные условия для сохранения чистоты и выразительности русской речи. И это было не изолированное от общей системы взглядов стилистическое

требование. Принцип ясности стиля — это необходимое условие для раскрытия сущности предмета изображения.

Расхождения между Сумароковым и Ломоносовым могут быть объяснены разным пониманием того конкретного материала, из которого формируется стиль новой русской литературы, но то, каким образом осуществляется этот процесс, остается для них общим. Сумароков усиленно сближал норму и употребление, Ломоносов основное внимание уделял норме. “Норма” Сумарокова исключает крайности “славенщизны” и неограниченной стихии разговорной речи. Споры Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова касались специфических вопросов соотношения нормы и употребления, сам принцип иерархии стилей и первенство нормы над употреблением (при разных ориентациях на носителей того или иного употребления) оставался незыблемым.

Таковы основные стороны литературно-теоретической системы русского классицизма. Различия во взглядах, индивидуальные расхождения не привели к пересмотру общих основ и общей направленности литературной теории русского классицизма.

## 6

Решительное изменение доктрины классицизма во второй половине XVIII в. шло под постепенным усилением воздействия новых теоретических идей предромантизма. Отдельные положения литературной доктрины классицизма, но уже вне системы продолжали существовать до 20-х годов XIX в. С их помощью эклектические течения начала XIX в. пытались восстановить классицизм, что было явным свидетельством его отмирания.

Вторая половина XVIII — начала XIX в.— период отчетливого выделения новых литературно-теоретических принципов и идей, хотя и без достаточно прочной системы. В этот период не было создано целостной и самостоятельной по своей значимости

литературной доктрины, которая могла бы бесповоротно и окончательно сменить классицизм.

Уже в 70-е годы появляются первые симптомы серьезных внутренних изменений системы литературной теории классицизма, в литературном мышлении эпохи эклектически сочетаются классицистические и предромантические тенденции. Выдвижение идей национальной формы искусства, национального колорита, “естественной нормы вкуса”, попытки утвердить роль чувственного опыта в процессе творчества — все это вело к радикальным преобразованиям теории классицизма.

Большое значение для победы идей предромантизма имел Н. М. Карамзин, а также М. Н. Муравьев. В их теоретических суждениях отрицалась литературная теория классицизма в своей сущности. Окончательное выделение поэзии в самостоятельную сферу человеческой деятельности, не равнозначной научному познанию, идея национальных различий в искусстве, постановка проблемы характера, его изменчивости, целостное понимание роли разума, воображения и чувств в процессе поэтического творчества, обращение к внутреннему миру поэта, врожденным свойствам его таланта — вот основные положения предромантизма. Одним из тех понятий, где полнее всего сказался отход от рационалистических требований классицизма, было понятие “вкуса”, основанного на непосредственном, чувственном опыте поэта и обладающего субъективным характером. В понятии “вкуса” утверждается вечная изменчивость правил как результат бесконечного поэтического опыта, доставляющего удовольствие, не зависимое от “пользы”. Талант поэта, освободившись от науки поэзии, противостоит правилам и образцам классицизма.

Литературная теория русского классицизма явилась исторически необходимым фактором становления новой русской литературы,

порвавшей со средневековыми и представлениями об искусстве. На первом этапе развития литературы XVIII в. (30 — 70-е годы) она соответствовала общенациональным задачам и способствовала утверждению русской культуры, явившись основой литературного направления, которое в течение полувека сохраняло свою силу и значение.

Подчеркивая национальное своеобразие, не следует игнорировать внешние связи с европейскими литературами, и прежде всего с французской, где классицизм получил наиболее полное развитие. Литературная теория русского классицизма в своей проблематике обнаруживает несомненную типологическую общность с западноевропейским классицизмом в той стадии его развития, когда были подведены итоги “спора древних и новых писателей”, когда стало очевидно, что авторитет античного идеала уступает авторитету разума. Не безотчетное следование античным образцам (это возможно и у представителей барокко), а разумный контроль творчества, благодаря которому современные авторы могут не только сравняться с древними авторами, но и превзойти их достижения.

В условиях становления русской литературы как национальной утверждение ее самостоятельности было тесно связано с активным усвоением общеевропейских норм, понятий и представлений. Литературное движение XVIII в. осознавалось не как изолированное движение отдельных наций по особым путям, а как постоянное взаимодействие отдельных наций в общеевропейском процессе, которое приводило к образованию национально-специфических особенностей литературного развития.

Концепция классицизма осваивала центральные проблемы литературно-теоретической мысли нового времени. Идея первичности природы по отношению к поэтическому творчеству, подчеркивание активной роли вымысла в процессе художественного

познания, утверждение специфики поэзии, требование единства формы и содержания, признание типизирующего характера поэтического образа — все это получало в литературной теории классицизма определенную систематизацию и придавало творческому опыту русских писателей XVIII в. сознательный и целенаправленный характер. В отличие от классицизма ни рококо, ни барокко не создали систематической поэтической доктрины.

Утверждение приоритета природы как базиса прекрасного над искусством отделяет эстетику классицизма от тех концепций поэтического творчества, в которых провозглашалась абсолютная независимость прекрасного от природного.

Литературная теория классицизма имеет самостоятельный интерес и значение вне непосредственной связи с тогдашней поэтической практикой. Она стала исходным пунктом поэтических теорий нового времени, а в дальнейшем одним из источников научной теории литературы [71].

Преимущественно как объект критики со стороны романтизма она явилась активным фактором литературного движения начала XIX в.

## СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники текстов

#### Книги

2. *Байбаков А. Д.* Правила пиитические. М., 1817 (1-е изд.—1774 г.).

3. Буало. Поэтическое искусство. М., 1957.
4. Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии или оде. \\ Соч. Державина с примеч. Я. Грота. Т. 7. СПб., 1878.
5. Дидро Д. Собр. соч. Т. 6. М., 1946.
6. Домашнев С. Г. О стихотворстве.— В кн.: Материалы для истории русской литературы. Изд. П. А. Ефремова. СПб., 1867.
7. Дюбо Ж. Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976.
8. Кантемир А. Д. Соч., письма и избр. переводы. Т. 1—2. СПб., 1867—1868.
9. Карамзин Н. М. Избр. соч. Т. 2. М.; Л., 1964.
10. Карамзин Н. М. История государства Российского. Т. 1. СПб., 1818.
11. Карамзин Н. М. Соч. Т. 3. СПб., 1848.
12. Краткий и всеобщий чертеж наук и свободных художеств. М., 1792.
13. Ломоносов М. В. Поли. собр. соч. ТТ. 7, 8. М., 1952, 1959.
  14. Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. М., 1822.
  15. Мольер Ж.-Б. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1965.
  16. Муравьев М. И. Полн. собр. соч. Ч. 3. СПб., 1820.
  17. Николев Н. П. Лиро-дидактическое послание.— В кн.: Творения Н. П. Николева. Ч. 3. М., 1796.
  18. Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. СПб., 1821.
  19. Переводы из Энциклопедии. Т. 1. М., 1767.
  20. Плавильщиков П. Соч. Ч. 4. СПб., 1816.
  21. Расин Ж. Трагедии. Л., 1977.
  22. Рижский И. С. Опыт риторики. СПб., 1796.
  23. Рижский И. С. Наука стихотворства. Харьков, 1811.

24. *Сумароков А. П.* Избр. произвед. Л., 1957.
25. *Сумароков А. П.* Поли. собр. всех сочинений в стихах и прозе. Ч. 1 — 10. М., 1787.
26. *Сумароков А. П.* Поли. собр. всех сочинений в **стихах** и прозе. 2-е изд. Т. 1 — 10. М., 1787.
27. *Сумароков А. П.* Стихотворения. Л., 1935.
28. *Сумароков А. П.* Письма.— В кн.: *Летописи русской литературы и древности*. Т. 3—4. М., 1859—1862.
29. *Теплов Г. Н.* Знания, касающиеся вообще до философии. Кн. I. СПб., 1751.
30. *Теплов Г. Н.* Письмо об искусстве.— *Русская литература*. 1961. № 1.
31. *Тредиаковский В. К.* Избр. произвед. М.; Л., 1963.
32. *Тредиаковский В. К.* Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении.- В кн.: *Сборник материалов для истории Академии наук в XVIII веке*. Ч. 2. СПб., 1865.
33. *Тредиаковский В. К.* Предуведомление от трудившегося в переводе.- В кн.: *Баркли Д.* *Аргенида*. Ч. 1. СПб., 1751.
34. *Тредиаковский В. К.* Соч. Т. 1—3. Изд. А. Смирдина. СПб., 1849.
35. *Тредиаковский В. К.* Стихотворения. Л., 1935.
36. *Феофан Прокопович.* Соч./Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961.
37. *Херасков М. М.* Бахариана. М., 1803.
38. *Херасков М. М.* Поэт. М., 1805.
39. *Хрестоматия по истории западноевропейского театра*. Сост. С. С. Мокульский. Т. 1. М., 1953.
40. *Цертелев Н. А.* Опыт общих правил стихотворства. СПб., 1820.

## Журналы

41. Аврора, 1805, № 1.
42. Аглая, 1794, № 1.
43. Адская почта, 1769, №11.
44. Академические известия, 1779, № 1.
45. Библиотека ученая, 1794, ч. 10, 11, 12.
46. Вестник Европы, 1808, № 1.
47. Вестник Европы, 1813, № 3.
48. Зритель, 1792, № 3.
49. Иппокрена, 1799, № 4.
50. Каллиопа, 1815, № 1.
51. Невинное упражнение, 1763, № 1—3.
52. Новые ежемесячные сочинения, 1792, № 22.
53. Опыт Трудов Вольного российского собрания, 1783, № 3.
54. Полезное увеселение, 1762, № 1.
55. Приятное и полезное препровождение времени, 1795, № 5.
56. Приятное и полезное препровождение времени, 1796, № 9.
57. Приятное и полезное препровождение времени,. 1798, № 19.
58. Санкт-Петербургский вестник, 1781, № 7.
59. Санкт-Петербургский Меркурий, 1793, № 1, 2.
60. Свободные часы, 1763, № 1.
61. Собеседник любителей русского слова, 1783, № 2.
62. Утренний свет, 1780, № 9.
63. Чтение для вкуса, разума и чувствований, 1791, № 1, 4.
64. Чтение для вкуса, разума и чувствований, 1793, № 12.

### Исследования по истории русской и зарубежной литератур

65. *Ахманов А. С.* О содержании некоторых основных терминов “Поэтики” Аристотеля.— В кн.: *Аристотель. Об искусстве поэзии.* М., 1957.

66. *Берков П. Н.* Введение в изучение истории русской литературы XVIII века. Л., 1960.

67. *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. М.; Л., 1936.

68. *Благой Д. Д.* История русской литературы XVIII века. М., 1960.

69. *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка. М., 1938.

70. *Виноградов В. В.* Проблемы авторства и теории стилей. М., 1961.

71. Возникновение русской науки о литературе. М., 1975.

72. *Воскресенский Г. А.* Ломоносов и Славяно-греко-латинская академия. — В кн.: М. В. Ломоносов. Его жизнь и сочинения. Сост. В. Покровский. М., 1905.

72а. *Гёте и Шиллер.* Переписка. М.; Л., 1937.

72б. *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 10 ТТ. М., 1980.

73. *Гильберт К., Кун Г.* История эстетики. М., 1960.

74. *Гуковский Г. Л.* Ломоносов — критик. — В кн.: Литературное творчество М. В. Ломоносова. М.; Л., 1962.

75. *Гуковский Г. А.* Очерки по истории русской литературы XVIII века. М.; Л., 1936.

76. *Гуковский Г. А.* Русская литературно-критическая мысль в 1730—1750 гг. - В кн.: XVIII иск. Сб. 5. М.; Л., 1962.

77. *Гуковский Г. А.* Третьяков как теоретик литературы. — В кн.: XVIII век. Сб. 6. М.; Л., 1964.

78. *Давыдов Ю. Н.* Искусство как социологический феномен. М., 1968.

79. История русской литературы. Т. 4. М.; Л., 1947.

80. История французской литературы. Т. 1. М., 1946.

81. История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964.

82. *Кулакова Л. И.* Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968.

82а. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.

83. *Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. М., 1965.

84. *Модзалевский Л. Б.* Ломоносов и “О качествах стихотворца рассуждение”.— В кн.: Литературное творчество Ломоносова. М.; Л., 1962.

85. *Мордовченкю Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.;Л., 1959.

86. *Морозов А. А.* М. В. Ломоносов. Путь к зрелости. М.; Л., 1962.

87. *Морозов А. А.* Ломоносов и барокко \ \ Русская литература. 1965. № 2.

88. *Морозов А. А.* Проблема барокко в русской литературе XVII — начала XVIII века \ \ Русская литература. 1962. № 3.

89. *Морозов А. А.* Судьбы русского классицизма \ \ Русская литература. 1974. № 1.

90. *Москвичева Г. В.* Жанры русского классицизма. Ч. 1—3. Горький, 1971—1974.

91. *Москвичева Г. В.* Русский классицизм. М., 1978.

92. Очерки истории римской литературной критики. М., 1963.

93. *Пекарский П. П.* История Академии наук в Петербурге. Т. 2. СПб., 1873.

94. *Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля. М., 1970.

95. *Поспелов Г. Н.* У истоков русского сентиментализма \ \ Вестник МГУ. 1948. № 1.

95а. *Разумовская М.В.* Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х гг. Л., 1981.

96. *Сакулин П. Н.* История новой русской литературы: Эпоха

классицизма. М., 1918.

97. *Сиповский В. В.* Из истории русского романа и повести. СПб., 1903.

98. *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955.

99. *Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр.— В кн.: Архаисты и новаторы. Л., 1929.

100. *Федоров В. И.* Литературные направления в русской литературе XVIII века. М., 1979.

100а. *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 ТТ. М., 1957.

#### Источники текстов на иностранных языках

101. *Batteux Ch.* Les beaux arts réduits à un même principe. Leide, 1753.

102. *Bossu R. P.* Le Traité du poème épique. La Haye, 1716.

102 а. *Lettres de J. Chaplain.* P., 1880. V.1.

102 b. *Chaplain J.* Les 12 derniers chants du poème de La Pucelle. Orlean, 1882.

102 в. *Dacier A.* L'Iliad d'Homère, traduite en francais. P., 1711.

103. *Diderot D.* Oeuvres complètes. Ed. Assézat. Paris, 1875—1877. V. 7, 8, 10, 12.

104. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Paris, 1751—1780. V. 24; 14; 12.

194 а. *Fénelon F.S. de L.* Dialogues sur l'éloquence. - In: Oeuvres choisies. P., 1872. V.1.

194 b. *D'Aubignac F. H.* Observations nécessaires pour l'intelligence de cette allégorie. - In: Macarise, ou La Reyne des isles fortunes. P., 1664. V. 1.

105. *Gottsched I.* Versuch einer critischen Dichtkunst. Berlin, 1751.

105а. *Huet P.-D.* Traite de l'origine des romans. P., 1670.

106. *La Fontaine J.* Fables. Paris, 1964.
- 106 a {*Longpierre*} Discours sur les anciens. P., 1687.
107. *Marmontel J.-Fr.* Oeuvres complétés. Paris, 1818—1819, v. 12.
- 107a. *Mercier S.* Mon Bonnet de Nuit. Neuchatel, 1784. V. II.
- 107 b. *Mercier S.* De la littérature. P., 1778.
- 107c. *Perrault Ch.* Parallele des Anciens et des Modernes. P., 1692. V. III.
- 107 d. *Rousseau J.J.* Oeuvres completes. P., 1835. V. III.
108. *Scaliger J. C.* Poetices libri septem. Stuttgart, 1964.
- 108 a. *Sorel Ch.* De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs autheurs. Amsterdam, 1672.
- 108 b. *Sulzer I.G.* Allgemeine Theorie der schoenen Kuenste. Leipzig, 1774. Th. 2.
- 108 c. *Trublet H.-Ch.-I.* Reflexion sur la prose et les vers. – In: Essai sur divers sujets de litterature et de moral. P., 1762. T. IV.
109. *Vida M. H.* De arte poetica libri tres. Romae, 1527.
- 109 a. *Voltaire.* Oeuvres completes. P., 1877. V. 33.
110. *Bray R.* La formation de la doctrine classique en France. P., 1951.

Русский классицизм генетически связан с многочисленными учениями прошлого, поэтому для дальнейшего его изучения необходимо привлекать материалы античного и европейского этапов развития литературной теории. Поэтому приводим важнейшую литературу вопроса.

## Основные источники

### XVIII век

- Аполлос (Байбаков) Правила пиитические. М., 1774.
- Богданович И.Ф. Сочинения. ТТ. I – II. СПб., 1848.
- Державин Г.Р. Рассуждение о лирической поэзии или об оде//Сочинения Державина с примечаниями Я. Грота. Т. 7. СПб., 1878.
- Домашнев С.Г. О стихотворстве// Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867.
- Кантемир А.Д. Собрание стихотворений. Л., 1956.
- Кантемир А.Д. Сочинения, письма и избранные переводы. ТТ. I – II. СПб., 1867\1868.
- Карамзин Н.М. Избранные сочинения. ТТ. I – II. М.;Л., 1964.
- Краткий и всеобщий чертеж наук. М., 1792.
- Ломоносов М.В. Избранные произведения. М.;Л., 1965.
- Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. У11 – У111. М., 1952, 1959.
- Ломоносов М.В. Стихотворения. Л., 1935.
- Феоктист (Мочульский) Словесность и песнопение. М., 1790.
- Муравьев М.Н. Полное собрание сочинений. Ч.Ч. I – III. СПб., 1819\1820.
- Николев Н.П. Лиро-дидактическое послание// Творения Н.П. Николева. Ч.III. М., 1796.
- Плавильщиков П. Сочинения. Ч. 1У. СПб., 1816.
- Рижский И. Опыт риторики. СПб., 1796.
- Теплов Г.Н. Знания, касающиеся вообще до философии. Кн. 1. СПб., 1751.

- Третьяковский В.К. Избранные произведения. М.;Л., 1963.
- Третьяковский В.К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении// Сборник материалов для истории Академии наук в XVIII веке. Ч. 2. СПб., 1865.
- Третьяковский В.К. Предупреждение от трудившегося в переводе//Баркли Д. Аргенида. Ч. 1. СПб., 1751.
- Третьяковский В.К. Сочинения. ТТ. 1 – 3. СПб., 1849.
- Третьяковский В.К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозой. ТТ. 1 – 2. СПб., 1752.
- Третьяковский В.К. Стихотворения. Л., 1935.
- Сумароков А.П. Избранные произведения. Л., 1957.
- Сумароков А.П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. ЧЧ. 1 – X. М., 1781 – 1792; изд. 2-е. М., 1787.
- Сумароков А.П. Стихотворения. Л., 1935.
- Херасков М.М. Бахариана. М., 1803.
- Херасков М.М. Поэт. М., 1805.
- Херасков М.М. Рассуждение о российском стихотворстве//Литературное наследство. ТТ. 9\10. М., 1933.
- Херасков М.М. Творения. ЧЧ. 1 – 12. М., 1796 – 1800.
- Феофан (Прокопович). Сочинения. М.;Л., 1961.

## XIX век

- Амфитеатров С. Рассуждение о дидактической поэзии. М., 1822.
- Борн И.М. Краткое руководство к российской словесности. СПб., 1808.
- Войцехович А. Опыт начертания общей теории изящных искусств. М., 1823.
- Галинковский Я.А. Корифей, или Ключ литературы. ТТ. 1 – X. СПб., 1802 – 1807.
- Галич А. Опыт науки изящного. СПб., 1825.
- Гевлич А. Об изящном. СПб., 1818.

- Глаголев А. Умозрительные и опытные основания словесности. СПб., 1834.
- Левитский И.М. Курс российской словесности. ЧЧ.1 – 2. СПб., 1812.
- Мартынов И.И. Рассуждение о качествах писателю потребных. СПб., 1822.
- Мерзляков А.Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. М., 1822.
- Мерзляков А.Ф. Краткая риторика, или Правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических. М., 1809.
- Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. ЧЧ. 1 – 11. СПб., 1821.
- Писарев А. О нравственных качествах поэта. М., 1821.
- Рижский И. Наука стихотворства. Харьков, 1811.
- Станевич Е. Способ рассматривать книги и судить о них. СПб., 1808.
- Толмачев Я. Правила словесности, руководствующие от первых начал до высших совершенств красноречия. ЧЧ. 1 – 1У. СПб., 1814 – 1822.
- Хвостов Д.И. Письмо о пользе словесности. М., 1810.
- Цертелев Н.А. Опыт общих правил стихотворства. СПб., 1820.
- Шишков А. Разговоры о словесности. СПб., 1811.
- Язвицкий Н. Введение в науку стихотворства. СПб., 1811.
- Язвицкий Н. Рассуждение о словесности вообще. СПб., 1810.

Общие работы по истории русской литературы,  
включающие сведения о теории литературного творчества

- Берков П.Н. Введение в изучение истории русской литературы XV111 века. Л., 1964.
- Берков П.Н. История русской журналистики XV111 века. М.;Л., 1952.
- Берков П.Н. Ломоносов и литературная полемика его времени: 1750 – 1765. М.;Л., 1936.
- Берков П.Н. Проблема литературного направления// XV111 век. Сб. 5. М.;Л., 1962.
- Белорусов П.М. Зачатки русской литературной критики. Воронеж, 1888.
- Благой Д.Д. История русской литературы XV111 века. М., 1960.

- Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка ХУ11 – Х1Х веков. М., 1938.
- Вомперский В.П. Стилистическое учение Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970.
- Гуковский Г.А. Ломоносов-критик// Литературное творчество М.В. Ломоносова. М.;Л., 1962.
- Гуковский Г.А. Литературно-критическая мысль в 1730 – 1750 –е гг. \\ ХУ111 век. Сб. 5. М.;Л., 1962.
- Гуковский Г.А. Третьяковский как теоретик литературы \\ ХУ111 век. Сб. 6. М.;Л., 1964.
- Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской литературы ХУ111 века. М.,2001.
- Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы ХУ111 века: Дворянская фронда в литературе 1750 – 1760-х гг. М.;Л., 1936.
- Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли ХУ111 века. Л., 1938.
- Гуковский Г.А. Русская литература ХУ111века. М., 1939.
- Гуковский Г.А. Русская поэзия ХУ111 века. Л., 1927.
- История русской критики. Т. 1. М.;Л., 1958.
- История русской поэзии. Т. 1. Л., 1968.
- Кадлубовский А.П. Об источниках Ломоносовского учения о трех стилях// Почетъ. Харьков.1908.
- Ковалевская Н.Н. Русский классицизм: Живопись, скульптура, графика. М., 1964.
- Круглый А. О теории поэзии в русской литературе ХУ111 века. СПб., 1893.
- Кулакова Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли ХУ111 века. Л., 1968.
- Курилов А.С. Литературоведение в России ХУ111 века. М., 1981.
- Лебедева О.Б. История русской литературы ХУ111 века. М., 2000.

- Модзалевский Л.Б. Литературная полемика Ломоносова и Тредиаковского в “Ежемесячных сочинениях” 1755 г. \ \ ХУ111 век. Сб. 4. М.;Л., 1959.
- Модзалевский Л.Б. Ломоносов и “О качествах стихотворца рассуждение”: Из истории русской журналистики 1755 г. \ \ Литературное творчество М.В. Ломоносова. М.;Л., 1962.
- Москвичева Г.В. Жанры русского классицизма. ЧЧ. 1 – 3. Горький, 1971 – 1974.
- Москвичева Г.В. Русский классицизм. М., 1978.
- Мордовченко Н.И. Русская критика первой четверти Х1Х века. М.;Л., 1959.
- Морозов А.А. Проблема барокко в русской литературе ХУ11 – начала ХУ111 в. \ \ Русская литература. 1962. № 3.
- Морозов А.А. Ломоносов и барокко\ \ Русская литература. 1965. № 2.
- Морозов А.А. М.В. Ломоносов; Путь к зрелости; 1711 – 1741. М.;Л., 1962.
- Морозов А.А. Судьбы русского классицизма\ \ Русская литература. 1974. № 1.
- Очерки истории русской литературной критики. Т. 1. СПб., 1999.
- Очерки по истории русской журналистики и критики. Т.1. Л., 1950.
- Пигарев К.В. К вопросу о русском классицизме// Проблемы просвещения в мировой литературе. М., 1970.
- Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. М., 1966.
- Поспелов Г.Н. Сумароков и проблема русского классицизма \ \ Ученые записки МГУ. 1948. Вып. 127.
- Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970.
- Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Пумпянский Л.В. К истории классицизма: Поэтика Ломоносова \ \ Контекст – 82. М., 1983.
- Пумпянский Л.В. Тредиаковский и немецкая школа разума \ \ Западный сборник. М.;Л., 1937.
- Русская литература и фольклор. Х1 – ХУ111 вв. Л., 1970.
- Русский и западноевропейский классицизм: Проза. М., 1982.

- Сакулин П.Н. История новой русской литературы: Эпоха классицизма. М., 1918.
- Сакулин П.Н. Русская литература. Ч. 2. М., 1929.
- Серман И.З. Поэтический стиль М.В. Ломоносова. М.;Л., 1966.
- Серман И.З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973.
- Сиповский. В.В. Из истории русского романа и повести. СПб., 1903.
- Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы. ХУ111 – первой половины Х1Х веков. М., 1955.
- Соколов А.Н. О поэтике Феофана Прокоповича// Проблемы современной филологии. М.;Л., 1965.
- Стенник Ю.В. Система жанров в историко-литературном процессе \ \ Русская литература. 1972. № 4.
- Сумароков Александр Петрович: 1717 – 1777: Жизнь и творчество. Сборник статей и материалов. М., 2002.
- Чернов И.А. Из лекций по теоретическому литературоведению. Вып. 1 – Барокко. Тарту, 1976.

#### Исследования по истории и теории “школьной поэтики”

- Мочульский В. Отношение южнорусской схоластики ХУ11 в. к ложноклассицизму ХУ111 века \ \ Журнал Министерства народного просвещения. 1904. № 8.
- Перетц В.Н. Историко-литературные исследования и материалы. ТТ. 1 – 111. СПб., 1900 – 1902.
- Петров Н.И. Из истории гомилетики в старой киевской академии \ \ Труды Киевской духовной академии. 1866. № 1.
- Петров Н.И. О словесных науках и литературных занятиях в киевской академии \ \ Труды Киевской духовной академии. 1866. №№ 7, 11, 12; 1867. № 1; 1868. № 3.
- Резанов В.И. Экскурс в область иезуитского театра. Нежин, 1910.

Резанов В.И. Из истории русской драмы: Школьные действия ХУ11 – ХУ111 вв. и театр иезуитов. М., 1910.

Резанов В.И. Драма українська. ТТ. 1 – 6. Київ, 1925 – 1929.

Сивокінь Г.М. Давні українські поетики. Харьків. 1960.

Сивокінь Г.М. Шкільні поетики ХУ11 ст. \ Учені записки ХДУ: Труды филологічного факультету. Харьків. Т. 9. 1960.

#### Исследования по теории русского предромантизма

Вишневская Г.А. Из истории русского романтизма: Литературно-теоретические суждения Н.М. Карамзина 1787- 1792 гг. \ Ученые записки Казанского ун-та. 1964. Т. 124.

Каменский З.А. Философские идеи русского просвещения. М., 1971.

Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма: Эстетические и художественные искания. СПб., 1994.

Назаретская К.А. Об истоках русского сентиментализма \ Ученые записки Казанского ун-та. 1963. Т. 123.

Назаретская К.А. Сентиментальные и предромантические мотивы в творчестве М.М. Хераскова и поэтов его школы 1760 – 1770-х гг. \ Ученые записки Казанского ун-та. 1967. Т. 127.

Орлов П.А. Русский сентиментализм. М., 1977.

Соболев П.В. Очерки русской эстетики первой половины XIX века. Ч. 1. Л., 1972.

Теория литературы. Т. 4: Литературный процесс. М., 2001.

#### Западноевропейские исследования проблем литературной теории русского классицизма

Клейн И. Пути культурного импорта. М., 2005.

- Achinger G. Der Autor der Abhandlung "О качествах стихотворца рассуждение" \\ Zeitschrift fuer slavische Philologie. 1967. B. 33. H. 2.
- Achinger G. Der franzoesische Anteil an der russischen Literaturkritik des XYIII Jh. Bad Homburg, 1970.
- Brang P. Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzaelung: 1770 – 1811. Wiesbaden, 1960.
- Brown W.E. A History of XVIII-th Century Russian Literature. Ann Arbor, 1980.
- Giesemann G. Die Strukturierung der russischen literarischen Romanze im XVIII Jh. Koeln, 1985.
- Harder H.B. Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Tragoedie: 1747 – 1769. Wiesbaden, 1962.
- Kroneberg B. Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Elegie. Wiesbaden, 1972/
- Kuntze K. Studien zur Geschichte der russischen satirischen Typenkomoedie: 1750 – 1772. Frankfurt\а\M. 1971.
- Lang D.M. Boileau and Sumarokov \\ Modern Language Review. 1948. V. 43.
- Levin P. Wyklady poetyki w uczelniach rosyjskich XYIII w. a tradycje polskie. Wroclaw, 1972.
- Schamschula W. Der russische historische Roman vom Klassizismus bis zur Romantik. Frankfurt\а\M, 1961.
- Schlieter H. Zu den Quellen des Abhandlung von S.G. Domaschnev "О стихотворстве" \\ Ost und West: Aufsaezte zur slavischen Philologie. Wiesbaden, 1966.
- Schlieter H. Studien zur Geschichte des russischen Ruerstuecks. Wiesbaden, 1968.
- Schroeder H. Russische Verssatire in XYIII Jh. Graz-Koeln, 1962.
- Striedter J. Der Schelmenroman in Russland. Berlin, 1961.

Общие исследования по европейской литературно-эстетической теории

Гильберт К. и Кун Г. История эстетики. М., 1960.

История европейского искусствознания: От античности до конца XV111 века. М., 1963.

История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964.

Лосев А. Ф. Шестаков В.П. История эстетических категорий. М., 1965.

Шпинарская Е.Н. Классицизм и барокко: Историографический анализ. СПб., 1998.

Bayer R. Histoire de l'esthétique. P., 1961.

Hall V. A short History of Literary Criticism. N.Y., 1963.

Saintsbury G. A History of Criticism and Literary Taste in Europe. V. 1 – 3. L., 1900 – 1904.

Wellek R. A History of modern Criticism. N.Y., 1955/

Wimsatt W. Brooks Cl. Literary Criticism. N.Y., 1957.

\*\*\*

Дубова О.Б. Мимесис и пойэсис: Античная концепция “подражания” и зарождение европейской теории художественного творчества. М., 2001.

Лахманн Р. Демонтаж красноречия. СПб., 2001.

Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 2002.

Blumenberg H. Nachahmung der Natur \\ Studium generale. 1957. В. 10.

Boyd J.D. The Function of Mimesis and its Decline. Harvard, 1968.

Nolte F.O. Imitation as an aesthetic Norm || Studies in honor of W.F. Shipley. Washington, 1942.

Behrens J. Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. Halle, 1940.

Donohue J.J. The Theorie of Literary Kinds. N.Y., 1948.

#### Исследования по античной литературно-эстетической теории

Античное наследие в культуре России. М., 1996.

Античные мыслители об искусстве. М., 1938.

Античные теории языка и стиля. М.;Л., 1936.

- Давыдов Ю.Н. Искусство как социологический феномен. М., 1968.
- Древнегреческая литературная критика. М., 1975.
- Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961.
- Лосев А.Ф. История античной эстетики: Ранняя классика. М., 1963.
- Лосев А.Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М., 1969.
- Лосев А.Ф. История античной эстетики: Высокая классика. М., 1974.
- Лосев А.Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
- Очерки истории римской литературной критики. М., 1963.
- Atkins J.W.H. Literary Criticism in Antiquity. L., 1961.
- Bundy M.W. The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought. Illinois, 1927.
- Butcher S.H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts. N.Y., 1951.
- Cooper L. Aristotle on the Art of Poetry. N.Y., 1962.
- D'Alton I.F. Roman Literary Theory and Criticism. L., 1931.
- Else G.F. Aristotle's Poetics. L., 1957.
- Faerber H. Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike. Muenchen, 1936.
- Fuhrmann M. Einfuehrung in die antike Literaturtheorie. Darmstadt, 1973.
- Grassi E. Geschichte der Aesthetik in der Antike. Koeln, 1961.
- Grassi E. Die Theorie des Schoenen in der Antike. Koeln, 1962.
- Grube G.M.A. The Greek and Roman Critics. L., 1965.
- Grube G.M.A. Aristotle on poetry and style. N.Y., 1958.
- Koller H. Die Mimesis in der Antike. Bern, 1954.
- Kommerell M. Lessing und Aristoteles. Frankfurt\а\М., 1957.
- Koster S. Antike Epostheorie. Wiesbaden, 1970.
- Reiff A. Interpretatio, Imitatio, Aemulatio: Begriff und Vorstellung literarischer Abhaengigkeit bei den Roemern. Wuerzburg, 1959.
- Soerbom G. Mimesis and Art. Uppsala, 1966.
- Verdenius W.J. Mimesis: Plato Doctrine of Artistic Imitation. Leiden, 1949.
- Vicaire P. Platon critique littéraire. P., 1960 .

## Исследования по средневековой литературной теории

- Atkins J.W.H. English Literary Criticism: The Medieval Phase. L., 1952.  
Baldwin Ch. S. Medieval Rhetoric and Poetic. N.Y., 1928.  
Curtius E.R. Europaeische Literatur und lateinische Mittelalter. Bern, 1948.  
Faral E. Les arts poetiques du XII-e et du XIII-e siècle. P., 1924.  
Glens H.H. Die Literaturaesthetik des europaeischen Mittelalter. Bochum, 1937.  
Happ A. Die Dramentheorie der Jesuitenn. Muenchen 1923.

## Исследования по литературной теории Ренессанса

- Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.  
Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.  
Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978.  
Baldwin C.S. Renaissance Literary Theory and Practice: 1400 – 1600. N.Y., 1939.  
Brinkschulte E. J.C. Scaligers kunsttheoretische Anschauungen. Bonn, 1914.  
Buck A. Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance. Tuebingen, 1952.  
Ferraro R.M. Guidizi critici e criteri estetici nei Poetices Libri Septem di G.C. Scaligero. U.N.C. P., 1971.  
Hall V. Renaissance Literary Criticism. N.Y., 1959.  
Hardison O.B. The Enduring Monument. U.N.C. P., 1962.  
Hathaway B. The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy. N.Y., 1962.  
Herrick M.T. The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism: 1531 – 1555. Illinois, 1946.  
Holyoake S.J. An Introduction to French sixteenth century Poetic Theory. Manchester, 1972.  
Spingarn J.E. A History of Literary Criticism in the Renaissance. N.Y., 1963.  
Ulivi F. L'imitazione nella poetica rinascimento. Milano, 1959.

Weinberg B. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Chicago, 1961.

Williams R.C. The Theory of the Heroic Epic in Italian Criticism of the Sixteenth century. Baltimore, 1921.

#### Исследования по литературной теории французской Плеяды

Виппер Ю.Б. Поэзия Плеяды. М., 1976.

Гуковская З.В. Из истории лингвистических воззрений эпохи Возрождения. Л., 1940.

Подгаецкая И.Ю. Поэтика Плеяды// Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967.

Castor G. Pléiade Poetics. Cambridge, 1964.

Chamard H. Histoire de la Pléiade. P., 1939-1940.

Clements R.J. Critical Theory and Practice of the Pléiade. Cambridge, 1942.

Clements R.J. Platonism in French Renaissance. Cambridge, 1957.

Franchet H. Le Poète et son oeuvre d'après Ronsard. P., 1923.

Gmelin G. Das Prinzip der imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance. Erlangen, 1932.

Patterson W.F. Three centuries of French Poetic Theory. Ann Arbor, 1935.

#### Исследования по литературной теории во Франции XV11 – XV111 веков

Базен Ж. Барокко и рококо. М., 2001.

Виппер Ю.Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XV11 века. М., 1967.

Купреянова Е.Н. К вопросу о классицизме// XV111 век. Сб. 4. М.;Л., 1959.

Обломиевский Д.Д. Французский классицизм. М., 1968.

Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.

XV11 век в мировом литературном развитии. М., 1969.

Albat A. L'art poetique de Boileau. P., 1929.

Bonfantini M. L'art poetique di Boileau e i suoi problemi. Milano 1956\1957.

Bray R. Boileau. P., 1942.

Bray R. La formation de la doctrine classique en France. P., 1951.

Brockmeier P. Darstellungen der franzoesischen Literaturgeschichte. Berlin, 1963.

Brody I. Boileau et Longinus. Genève, 1958.

Clarac P. Boileau. P., 1964.

Ferte H. Rollin. P., 1902.

Fidao-Iustiniani F.-E. Discours sur la raison classique. P., 1937.

Fromilhaque R. Malherbe. P., 1954.

Gillot H. La querelle des anciens et des modernes. P., 1914.

Gilman M. The idea of Poetry in France. Cambridge-Mass., 1958.

Hagiwara M.P. French Epic Poetry in the Sixteenth century. The Hague, 1972.

Hervier M. L'art poetique de Boileau. P., 1938.

Knabe P.-E. Schluesselbegriffe des kunsttheoretischen Denken in Frankreich von der Spaetklassik bis zum Ende der Aufklaerung. Duesseldorf, 1972.

Kortum H. Ch Perrault und N. Boileau. Berlin, 1966.

Lanson G. Boileau. P., 1900.

Mattauch H. Die literarische Kritik der fruehen franzoesischen Zeitschriften. Muenchen, 1968.

Minguet J.Ph. Esthétique du rococo. P., 1966.

Mornet D. N. Boileau. P., 1941.

Mustoxidi T.M. Histoire de l'esthétique francaise: 1700 – 1900. P., 1920.

Peyre H. Le classicisme francaise. N.Y., 1942.

Rigault H. Histoire de la querelle des anciens et des modernes. P., 1856.

Soreil A. Introduction a l'histoire de l'esthétique francaise. Bruxelles, 1955.

Van Tieghem Ph. Les grandes doctrines litteraire en France. P., 1963.

Vial Fr. Denise L. Idées et doctrines litteraires du XYII siècle. P., 1939.

Zuber R. La critique classique et l'idee d'imitation \ Revue d'histoire litteraire de la France. 1971. V. 71.

Исследования по литературно-эстетической теории французского  
Просвещения

- Блюменфельд В.М. Драматургическая теория Д.Дидро \\  
Ранний буржуазный реализм. Л., 1936.
- Мир Просвещения. М., 2003.
- Спор о “древних” и “новых”. М., 1985.
- Художественная культура ХУ111 века. М., 1974.
- Человек эпохи Просвещения. М., 1999.
- Albalat A. La question de Télémaque. P., 1903.
- Bauer H. J.-Fr. Marmontel als Literaturkritiker. Dresden, 1937.
- Belaval J. L'esthétique sans paradoxe de Diderot. P., 1950.
- Braunschvig M. L'abbé Du Bos. Toulouse, 1904.
- Cherel A. L'idée du “naturel” et le sentiment de la nature chez Fénelon \\  
Revue d'histoire littéraire de la France. 1911. V. 18.
- Cherel A. Un aventurier religieux au XYIII-e siècle André-Michel Ramsay. P.,  
1926.
- Clayton V. The Prose Poem in French Literature of XYIII s. N.Y., 1938.
- Crocker L.G. Two Diderot Studies: Ethics and Esthetics. Baltimore, 1952.
- Danckelman E.V. Charles Batteux. Rostock, 1902.
- Dargan E.P. The Aesthetic Doctrine of Montesquieu. Baltimore, 1907.
- Davis J.H. Tragic Theory and the XYIII-s French Critics. U.N.C.P., 1966.
- Dieckmann H. Die Wandlung des Nachahmungsbegriff in der franzoesischen  
Aesthetik des XYIII Jh. \\  
Nachahmung und Illusion. Muenchen, 1964.
- Dieckmann H. Studien zur europaeischen Aufklaerung. Muenchen, 1974.
- Dost G. Houdard de La Motte als Tragiker und dramatische Theoretiker. Weida,  
1909.
- Dupont P. Un poet philosophique au commencement du XYIII-e siècle: Houdard de  
La Motte. P., 1898.

- Edlich B. J.—E. La Harpe als Kritiker der franzoesischer Literatur im Zeitalter Ludwig XIV. Leipzig, 1910.
- Ehrard J. L’idee de la nature en France dans la premier moitie du XVIII s. Chambery, 1963.
- Ehrard J. Montesquieu critique d’art P., 1965.
- Engelmayer O. Romantische Tendenzen im kuenstlerischen, kritischen und kunstphilosophischen Werke D.Diderots. Muenchen, 1933.
- Folkierski W. Entre le classicism et le romantisme P., 1925.
- Gillot H. D.Diderot. P., 1937.
- Green F.Ch. Minuet: A critical Survey of French and English literary ideas in the XVIII s. L., 1935.
- Gustafsson L. Le poète masque et démasqué. Uppsala, 1968.
- Janet P. Fénelon. P., 1892.
- Korff H.A. Voltaire im literarischen Deutschland der XVIII Jh. Koenigsberg, 1917.
- Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des XVIII Jh. Berlin, 1966 (Hg. von Krauss W. Kortum H.).
- Kyyroe K. Fénelons Aesthetik und Kritik. Helsinki, 1951.
- Landolf G. Esthétique de Fénelon. Zuerich, 1914.
- Lenel S. Un homme de letters au XVIII s. : Marmontel. P., 1902.
- Lion H. Les tragedies et les theories dramatiques de Voltaire. P., 1895.
- Lombard A. L’abbé Du Bos. P., 1913.
- Lombard A. Fénelon et le retour à l’antique au XVIII s. Neuchatel, 1954.
- Luschka W. H. Die Rolle des Fortschrittsgedankens in der Poetik und literarische Kritik der Franzoesen im Zeitalter der Aufklaerung. Muenchen, 1925.
- Miller J.R. Boileau en France au XVIII s. Baltimore, 1942.
- Mólbjerg H. Aspects de l’esthetique de Diderot. Kóbenhavn, 1964.
- Monglond A. Le preromantisme francaise. P., 1965.
- Mornet D. Les Sciences de la Nature en France au XVIII s. P., 1911.
- Mornet D. La question des regles aau XVIII s \\ Revue d’histoire littéraire de la France. 1914. V. 21.

- Mornet D. Le romantism en France au XVIII s. P., 1933.
- Naves R. Le gout de Voltaire. P., 1939.
- Opitz A. Schriftsteller und Gesellschaft in der Literaturtheorie der franzoesischen Enzyklopedisten. Bern, 1975.
- Petermann B. Der Streit um Vers und Prosa in der franzoesischen Literatur des XVIII Jh. Halle, 1913.
- Pizzorusso A. La Poetica di Fénelon. Milano, 1959.
- Plate R. Voltaire als Epentheoretiker und Dichter der Henriade. Koenigsberg, 1918.
- Rocafort J. Les doctrines litteraires de l' Encyclopedie. P., 1897.
- Tronchon H. Romantisme et préromantisme P., 1930.
- Vial Fr. Denise L. Idées et doctrines littéraires du XYIII siècle. P., 1909.

Исследования по литературно-эстетической теории в Англии  
XYII – XYIII вв.

- Алябьева Л. Литературная профессия в Англии в XYI – XYII вв. М., 2004.
- Atkins J.W.H. English Literary Criticism: The Renaissance. L., 1955.
- Atkins J.W.H. English Literary Criticism: XVII – XVIII. L., 1959.
- Berger D. Imitationstheorie und Gattungsdenken in der Literaturkritik R. Hurds. Frankfurt\а\М., 1972.
- Crane R.S. English Neoclassical Criticism\ Critcs and Criticism: Ancient and Modern. Chicago, 1952.
- Draper J.W. Aristotelian Mimesis in XVIII-th century England \ Publication of MLA. 1921. V.36.
- Draper J.W. XVIII-th. Century English Aesthetic. L., 1931.
- Gallaway F. Reason, Rule and Revolt in English Classicism. N.Y., 1940.
- Green F.Ch. Literary Ideas in XVIII-th century. N.Y., 1966.
- Herrick M.Th. The Poetics of Aristotle in England. Oxford, 1930.
- Hipple W.J. The Beautiful, the Sublime, the Picturesque in XVIII-th centuries British Aesthetic Theory. Illinois, 1957.

- Johnson J.M. The Formation of English Neoclassical Thought. Princeton, 1967.
- MacLean K. John Lock and the English Literature of the XVIII-th century. N.Y., 1962.
- Marsh R. Four Dialectical Theories of Poetry. Chicago, 1965.
- Maurocordato A. La critique classique en Angleterre de la Restauration à la mort de Josef Addison. P., 1964.
- Swedenberg H.T. The Theory of the Epic in England: 1650 – 1800. Berkeley, 1944.
- Thomas P.G. Aspects of Literary Theory and Practice: 1550 – 1870. L., 1931.
- Thueme H. Beitrage zur Geschichte des Geniebegriffs in England. Halle, 1927.
- Vulliamoz I. Zur Geschichte des Imitationsgedankens in England: 1500 – 1750. Koeln, 1930.
- Wetzel G. Die literarische Kritik in England von Sidney bis Dryden. Kiel. 1941.

Исследования по литературно-эстетической теории в Германии в ХУ111 в.

- Асмус В.Ф. Немецкая эстетика ХУ111 в. М., 1962.
- Beare M. Die Theorie der Komoedie von Gottsched bis Jean Paul. Bonn, 1927.
- Bergmann E. Die Begrueudung der deutschen Aesthetik durch A.G. Baumgarten und G. Fr. Meier. Leipzig, 1911.
- Bing S. Die Naturnachahmungstheorie bei Gottsched und den Schweizern. Koeln, 1926.
- Borcherdt H.H. Geschichte des Roman und der Novelle in Deutschland. B. 1. Leipzig, 1926.
- Borinski K. Die Poetik der Renaissance und die Anfaenge der literarischen Kritik in Deutschland. Berlin, 1886.
- Braitmaier F. Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von der Diskursen der Maler bis auf Lessing. B. 1. Frauenfeld, 1888.
- Brauer W. Geschichte der Prosabegriff von Gottsched bis zum Jungen Deutschland. Frankfurt\а\M., 1938.
- Fraier H. Kritische Poetik. Stuttgart, 1973.

Grappin P. *Le Théorie du genie dans le preclassicism allemande*. P., 1952.

Herrmann H.P. *Natunachahmung und Einbildungskraft: Zur Entwichklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740*. Bad-Homburg, 1970.

Lempicki S. *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zur Ende XVIII Jh. B.1.*, Goettingen, 1920.

Markwardt B. *Geschichte der deutschen Poetik*. B. 1 – 2. Berlin, 1958, 1964.

Martino Al. *Storia delle teorie drammatiche nella Germania: 1730 – 1780*. Pisa, 1967.

Neustaedter E. *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der epischen Theorie in Deutschland von der Anfaegen bis zum Klassizismuss*. Freiburg, 1927.

Nivelle A. *Les théorie esthetique en Allemagne: De Baumgarten a Kant*. P., 1955.

Peyer H. *Herders Theorie der Lyrik*. Winterthur, 1955.

Popp C. *Ueber der Begriff des Dramas in der deutschen Poetiken des XVII Jhs*. Leipzig, 1895.

Robertson J.G. *Lessing's Dramatic Theorie*. N.Y., 1965.

Rosenthal B. *Der Geniebegriff der Aufklaerungszeitalter*. Berlin, 1933.

Tumarkin A. *Die Ueberwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie* \\ Festgabe S. Singer ueberreicht. Tuebingen, 1930.

Tumarkin A. *Aesthetiker J.G. Sulzer*. Leipzig, 1933.

Schacht R. *Entwicklung der Tragoedie in Theorie und Praxis von Gottsched bis Lessing*. Muenchen, 1910.

Scherpe Kl.R. *Gattungspoetik in XVIII Jh*. Stuttgart, 1968.

Scherpe Kl.R. *Analogon actionis und lyrisches System: Aspekte normativer Lyriktheorie in der deutschen Poetik des XVIII Jh* \\ *Poetica*. 1971. B. 4.

Schleiden K.A. *Klopstocks Dichtungstheorie*. Saarbruecken, 1954.

Schuppenhauer R. *Der Kampf um den Reim in der deutschen Literature des XVIII Jh*. Bonn, 1970.

Servaes F. *Die poetic Gottscheds und der Schweizer*. Strassburg, 1887.

Stahl K.-H. *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des XVII – XVIII Jh*. Frankfurt\|a\M, 1975.

Walzel O. J.G. Sulzer ueber Poesie \\ Zeitschrift fuer deutsche Philologie. 1937. B.  
62.