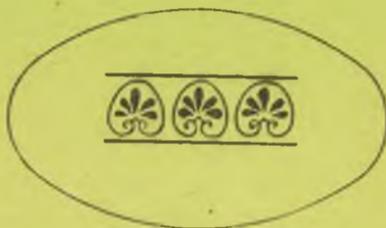


К 1218152

С. Ю. БАРАНОВ

КЛАССИЦИЗМ



ВОЛОГДА 1993

83.3 (2=РҮС)

Б 24

2000

МБА 100
20.05. 24 24 → П

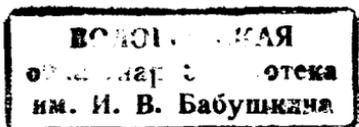
С классицизмом будущий учитель-филолог знакомится впервые на школьной скамье, затем продолжает знакомство в институте, осваивая два историко-литературных курса и два теоретических — один в начале, а другой в конце обучения. Естественно, что неоднократное обращение к нему обусловлено не потребностью «освежения в памяти», а необходимостью развития профессионального мышления студента. Если первоначально классицизм — это довольно ограниченный набор признаков, то на финальном этапе вузовского образования — комплекс историко-литературных и теоретических проблем. Предлагаемый материал к обзорной лекции и посвящается констатации основных из них.

Понятие «классицизм» в современном литературоведении обладает несколькими значениями — в зависимости от аспекта, в котором рассматривается. Первый из них, наиболее популярный, — историко-литературный. Он побуждает видеть в классицизме одну из стадий развития европейской литературы (или шире: культуры, если мы рассматриваем литературу не изолированно, а в общем контексте духовной жизни эпохи).

Согласно распространенной точке зрения, классицизм сформировался в начале XVII века во Франции, затем оказал сильное влияние на искусство Италии, Германии, Англии, России, в связи с чем возникли его национальные варианты. Он просуществовал до конца XVIII столетия, во второй половине которого постепенно вытеснялся пришедшим ему на смену сентиментализмом. Отдельные рецидивы его, типологически обозначенные как «неоклассицизм», «просветительский», «демократический», «гражданский» и даже «революционный» классицизм, давали о себе знать и позднее, на протяжении первой четверти XIX в. (15; 16; 30; 34)*

Сноски даются по следующему принципу: первая цифра — порядковый номер источника по списку литературы, через двоеточие указываются страницы, через точку с запятой — порядковый номер следующего источника.

К 1218152



Принято обычно считать, что социальной базой классицизма явилось утверждение абсолютизма в Европе, философской — рационализм декартовского толка [19], а эстетической — культурное наследие античности.

Другой аспект рассмотрения классицизма — типологический. Он предполагает установление наиболее существенных, наиболее стабильных черт изучаемого явления, общих для всех его разновидностей, независимо от конкретно-исторических условий. Исследователя в данном случае классицизм больше интересует не как направление, имевшее место в определенное время, в данных условиях, на каком-то этапе историко-литературного процесса, а как тип творчества.

Важным показателем для определения классицизма как типа творчества будет, например, то, что одним из ведущих художественных принципов его являлось подражание природе, а также то, что успех в выполнении этой задачи связывался с наличием образца, ориентируясь на который можно было создавать самостоятельные ценности. Подражание природе и ориентация на образцы порождали в свою очередь систему правил, воплощающих в себе одновременно «истинные» представления о природе и законы художественного творчества, основанные на этих представлениях. Типологически адекватные классицизму явления могут быть не только в европейской культуре, но и в арабо-мусульманской, например [11].

Два основных подхода к классицизму следует различать, но вряд ли имеет смысл пытаться изолировать их один от другого. Типологическое рассмотрение нуждается в учете историко-литературных показателей и наоборот. Принимая во внимание все сказанное, о классицизме можно говорить в следующих смыслах: 1) как о типе художественного творчества, 2) как о периоде в развитии европейской культуры, 3) как о направлении в истории европейской литературы, 4) как о национальном варианте этого направления.

Однако ошибочно было бы считать, что представления о классицизме отличаются в настоящее время четкостью, стройностью, завершенностью, непротиворечивостью и общепринятостью. Таковыми они могут выглядеть разве что в учебниках и справочных пособиях, да и то если их не сопоставлять между собою. Разногласия возникают по самым различным вопросам, и, пожалуй, ни одно из положений, о которых только что шла речь, не является бесспорным. Особенно это касается классицизма как историко-литературного понятия.

Может быть, споры столь остры оттого, что на протяжении длительного периода, чуть ли не со времен Белинского, вопрос о классицизме считался решенным, и его разработка велась только в заданных общепринятыми взглядами направлениях. Теоретический рывок, который произошел в нашей науке в начале 1960-х гг., открыл новые перспективы для исследований, и в свете этих перспектив классицизм предстал как «научная проблема». Ретроспективно было оценено значение высказанных ранее сомнений, в частности, в 1930-х гг. Г. А. Гуковским. Разрыв между теоретическими запросами и разнообразием по-новому воспринятого материала оказался столь существенным, что не замедлила проявиться отрицательная реакция, вылившаяся в намерение отказаться от самого понятия «классицизм» как научно несостоятельного на данный момент и начать разработку фундаментальных понятий заново, исходя из литературного материала во всей его неоднозначности и полноте [5]. Справедливости ради следует отметить, что так обстояло дело не с одним классицизмом, остро осознавалась необходимость пересмотра взглядов и на другие литературные направления, причем по поводу романтизма, например, были высказаны более радикальные суждения [38].

При гипертрофии историко-литературного принципа изучения (иногда его определяют как «историко-генетический» [51]) подобные «кризисы» закономерны. Есть соблазн удержаться в поле зрения весь материал, учесть все его характеристики, но тогда подчинение его какой-то стройной системе становится решительно невозможным, наступает состояние «теоретического бессилия», путь к преодолению которого — в разграничении подходов и обновлении исследовательского аппарата. Именно этот путь позволил, не отказываясь от выработанных ранее понятий, привести их разработку в соответствие с современными запросами. Начиная с конца 1960-х годов, появляется целый ряд больших специальных исследований о литературных направлениях, в том числе о классицизме.

И в то же время полагать, что мы сейчас приблизились к окончательному решению вопроса о классицизме, опять-таки было бы опрометчиво. Одно из основных достижений литературной науки за последние двадцать лет состоит в признании и обосновании бесперспективности попыток при решении какой-либо очередной проблемы обрести истину в последней инстанции (речь, разумеется, идет не об установлении конкретных фактов, а об их интерпретации). Связано это, во-первых, с более последовательным распространением на литературоведение известного

общеметодологического положения о познании как бесконечном приближении к истине, а во-вторых, с разработкой теории художественного текста (текста не только в смысле отдельного произведения, но и литературы, культуры в целом) как структуры, объем информации которой в процессе ее существования и функционирования в сознании поколений увеличивается (а не остается постоянным или уменьшается) — за счет включения во все новые исторические контексты.

Поэтому классицизм сегодня это не только то, чем он был когда-то для своих современников (уяснение чего само по себе не столь уж маловажно, ибо, лишь проникнувшись должным уважением к эстетическим взглядам людей XVII — XVIII вв., мы смогли стать на их точку зрения и умерить снисходительное пренебрежение — впрочем, не до конца изжитое — к этому литературному направлению), но и его судьба на протяжении более чем трех столетий. Очевидно, что цель изучения классицизма в этом случае — не дать ему исчерпывающее определение, а поддержать с ним контакт через традицию, им порожденную, через осмысление его как уникального явления и как неотъемлемой части общечеловеческой культуры, части активного эстетического запаса современного человека.

Спорным на сегодняшний день остается *вопрос о становлении классицизма*. Считается обычно, что новое литературное направление, утвердившееся в начале XVII в. во Франции, унаследовало от эпохи Возрождения взгляд на культуру древней Греции и Рима как на идеал верности природе. В свою очередь эпоха Возрождения называется так потому, что «возрождала» интерес к культурному наследию античности. Здесь исток имеющего давнюю историю мнения, что классицизм зародился не во Франции, а в Италии, в XVI в., «где ряд поэтов (Трисино, Алемани и др.) впервые довели до крайности (. . .) подражание древним» [49:334]. В последнее время к этой точке зрения склонялись А. А. Аникст, Г. Н. Бояджиев, Г. Н. Козлова [2: 7; 18]. Они полагали, что классицизм возникает в недрах культуры Ренессанса, а затем, развиваясь, постепенно сменяет ее. Правда с подобными суждениями соглашаются не все [22].

Своих сторонников идея родственности классицизма искусству Возрождения находила и у исследователей русского литературного процесса. Г. П. Макогоненко, в частности, утверждал, что в России XVIII в. «материальные условия и исторические обстоятельства создали благоприятные условия не только для интенсивного овладения громадным опытом и завоеваниями

гуманистической культуры европейского Возрождения, но и для *самостоятельного решения возрожденческих проблем*» (проблемы личности, освоения античной культуры и т. д.), хотя «предвозрождение, сложившееся в России в XIV — XV вв., не перешло в эпоху Возрождения и в XVIII столетии» [21:100].

Наряду со схемой развития искусства «Ренессанс — классицизм» существует и другая, восходящая к Г. Вельфлину: «Ренессанс — барокко — классицизм». Ее убедительность зависит от того, как определять литературный статус барокко (направление, стиль, тип культуры), а также от представлений о литературном процессе (последовательная смена направлений или одновременное взаимодействие нескольких тенденций). Как настаивал А. А. Морозов, барокко сыграло в формировании классицизма не меньшую роль, нежели Ренессанс. В силу того, что вырождавшийся на Западе в середине XVIII в. классицизм не мог не занять прочные позиции в России, он вступил в интенсивное взаимодействие с традициями петровского и допетровского барокко и не стал самостоятельной эпохой в развитии русской литературы. Закрепляемый обычно за классицизмом период есть на самом деле период совмещения различных стилей. Явления, вроде напряженной метафоричности и гиперболизма од М. В. Ломоносова или комического алогизма сумароковских басен, противоречат поэтике классицизма и могут быть соотнесены только с барокко. Следовательно, классицизма как самоценного явления на русской почве не существовало. Да и не только на русской, поскольку, по замечанию А. А. Морозова, ни Корнель, ни Мольер, почитаемые в качестве корифеев европейского классицизма, не избежали сильнейшего воздействия барокко [31].

В. В. Кожинов также отказал русскому классицизму в праве на самостоятельность, но сделал он это более категорично и объяснил несколько иначе. По его мнению, «в основных типологических чертах русская литература XVIII — первой трети XIX века родственна западноевропейской литературе эпохи Возрождения». Что же касается господствовавшего, как ему кажется, все указанное время «ренессанского реализма», то «это принципиально синкретическое искусство, в котором нерасчлененно живут те стихии, которые характерны для барокко, классицизма, просветительства и т. п.» [17: 109, 114].

Принято обычно считать, что «первые воздействия классицизма в России могут быть прослежены еще в XVII веке в творчестве Симеона Полоцкого» [12: 125]. Большую роль в его внедрении на русскую почву сыграли вдохновленные петровскими реформа-

ми Ф. Прокопович, А. Д. Кантемир, В. К. Тредиаковский. Пора его расцвета приходится на 40 — 70-е гг. XVIII века, а затем он клонится к упадку. В сдвинутой по сравнению с традиционной хронологией литературного развития схеме В. В. Кожина появление классицизма следовало бы ожидать в 40-е гг. XIX столетия. «Однако той особенной социально-исторической ситуации, которая порождает классицизм, в России не было. В этом нет ничего исключительного. Классицизм почти не выявил себя в Англии и Испании, ибо для его рождения необходимо то специфическое соотношение государства и основных сословных сил, которое действительно сложилось лишь во Франции XVII века, где, впрочем, рядом с классицизмом продолжало интенсивно развиваться и искусство барокко» [17: 115].

Оригинальная концепция В. В. Кожина широкой поддержки не получила, в то время как оппоненты А. А. Морозова целый ряд его доводов признали основательными. Впрочем, обе концепции не лишены интереса как попытки уяснения национального своеобразия русского литературного процесса, исходя из материала, а не из догматической традиции. Спорного, однако, в них немало. Можно, в частности, возражать В. В. Кожину, используя его же аргументы. К пересмотру существующей схемы русского историко-литературного процесса его побудил тот парадоксальный факт, что почти 100 лет, начиная с 1820-х гг., рассматриваются под знаком критического реализма. Поскольку творчество Н. В. Гоголя и А. П. Чехова, например, решительно несводимы к единому знаменателю, то следует провести дифференциацию внутри означенного периода и ревизию устоявшихся историко-литературных взглядов. Но если этот критерий верен, то и творческие индивидуальности М. В. Ломоносова и Н. М. Карамзина достаточно непохожи друг на друга, чтобы сблизить их на почве «ренессансного реализма», период господства которого (гораздо более 100 лет!) трудно удержаться от соблазна расчленить на более эстетически однозначные этапы. И как знать, не придется ли снова вернуться к дискредитированному понятию «классицизм»?

Литературное направление с логической точки зрения — это всегда система соотнесенных между собою, обусловленных друг другом дифференциальных признаков, качеств, или, если определять иначе, — установок, реализуемых в литературных текстах. «Наличное бытие» направления начинается с момента, когда эти признаки (качества, установки) организуются в систему. До этого момента они могут вообще не существовать, являться атрибутами других систем, выполнять внутри них совершенно иные функции.

Ясно, что судить по отдельным признакам о возникновении или несостоятельности литературного направления рискованно; говорить об этом можно, лишь имея в виду систему. Однако, во-первых, однозначно установить принадлежность признака той или иной системе удастся далеко не всегда (отсюда споры о ренессансной, барочной или классицистской природе таких характеристик, как подражание древним, мифологическая образность или жанровая стилистика), а во-вторых, сам момент образования системы есть, по сути дела, не момент, а период (здесь кроется основная причина полемики по вопросам хронологии литературных направлений). Разногласия обусловлены и критериями отбора данных, которыми руководствуются исследователи. На базе признанных показательными фактов создается логическая модель литературного направления, а, как известно, любая модель беднее явления, породившего ее. За счет обработки не охваченного моделью материала (исследователь посчитал его несущественным) могут возникать другие модели, отличные от первой, что и ведет к разногласиям. Задача, вероятно, заключается в том, чтобы, исходя из современных представлений о литературе и литературном процессе, создать такую модель классицизма, которая в наименьшей мере противоречила бы нашему видению материала. Но, судя по характеру дискуссий, удовлетворительно решить эту проблему в ближайшее время вряд ли удастся.

После того как были отмечены трудности, связанные с изучением классицизма, можно перейти к характеристике его основных черт.

Подражание природе почиталось одним из ведущих требований эстетики классицизма. Оно было унаследовано от античности и эпохи Возрождения — в переосмысленном виде, конечно. Прежде всего надо отметить, что тем самым утверждалась объективная направленность художественного творчества. «Классики, — писал Г. А. Гуковский, — хотели быть по-своему реалистами, т.е. они хотели правильно изобразить истинную, подлинную действительность, как они ее понимали» [12: 122]. Последнее замечание чрезвычайно важно. Представления о действительности, тем более «подлинной», изменчивы, и у классицистов было свое представление о ней, отличное от нашего.

Природа для них существовала в двух ипостасях. Во-первых, такой, какой она дана человеку в его повседневном жизненном опыте. Закономерное и случайное, существенное и маловажное здесь перемешаны, тесно переплетены. Это как бы низшая, второго порядка реальность. Но возможна еще и другая — *«изысканная*

природа». «Она не есть истинно существующее, но истинно могущее существовать (. . .), со всеми совершенствами, какие оно только получить может» [3: 32]. Свойства предметов, явлений, существ в том виде, какими мы их наблюдаем, значительно ослаблены, затемнены различными побочными воздействиями; если их освободить от этих воздействий и представить в чистом виде, то тогда проявится прекрасный лик «изящной природы». В подражании ей, точнее, может быть, — в воссоздании ее, и заключается *основное назначение искусства*. Английский поэт и теоретик классицизма Александр Поп наставлял литераторов:

Признай своим вождем изящную природу;
.....
Она дает всему красу и жизнь, и чувства;
Она источник, цель и мерило искусства.

пер. С. Шахматова [14: 27]

Именно это представление о действительности и о задачах искусства побуждает резко отграничить классицизм от реализма, для которого художественному освоению подлежит потенциально вся реальность, во всем ее многообразии, несмотря на то, что возможна параллель между подражанием «изящной природе» и реалистической типизацией [4: 167]. Реалисту важно установить единство непосредственного восприятия жизни и концепции бытия, для классицистов творчество — это нечто вроде сепаратора, в котором «изящная природа» освобождается от свойств «простой». Поэтому излишне категоричным представляется следующее мнение: «Классицизм не следует считать особым методом. Он является исторически своеобразной формой проявления и этапом развития реализма» [52: 334].

С другой стороны, вызывают возражения и попытки установить исконное типологическое родство классицизма и романтизма, вытекающее-де из того факта, что «классицизм не удовлетворялся подражанием реально существующей природе, воспроизводя в художественной форме не только существующее, но и желаемое» [6: 6]. «Изящная природа» существует как возможность реально, в этом смысле изображаемое художником не зависит от его субъективного призыва. Видный теоретик классицизма Шарль Батте, чьи труды хорошо были известны и в России [29], специально отмечал, рассуждая о творческой деятельности: «Гений (. . .) не должен и не может выступать из

пределов самой природы. (. . .) Он не может творить ее и не должен истреблять; а потому он может только исследовать и подражать ей, и, следовательно, все, что он производит, есть только подражание» [3: 16; 17].

В известном пушкинском суждении о принципах построения характеров персонажей граница между классицизмом и реализмом проведена следующим образом: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков (. . .). У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» [37: 178]. В пушкинских словах содержится не просто констатация двух различных художественных принципов, но и выбор в пользу второго. Их обычно и приводят для доказательства преимуществ реализма. Однако, отдавая должное последнему, не следует забывать, что классицистский принцип был не просто следствием недопонимания, несовершенства мышления и эстетических способностей, но и результатом особого представления о действительности и задачах художественного творчества. Односторонность персонажей (ее можно было бы назвать и цельностью) расценивалась классицистами как неперемнное условие верности «изящной природе».

Батте так прокомментировал образ Мизантропа: «Когда Мольер хотел изобразить ненависть к людям, он не искал в Париже подлинника, которого его пьеса была верным списком: он бы написал тогда только историю и портрет (т.е. подражал бы не «изящной», а «простой» природе — С. Б.); он научал бы вполнину; но он собрал все черты мрачного нрава, какие мог заметить в людях; он прибавил к сему все то, что усилие его гения могло доставить ему в сем роде. Сблизивши и распорядивши все сии черты, он составил из них единственный характер, который был изображением не истинного (соответствующего «простой» природе — С. Б.); но правдоподобного (соответствующего «изящной» природе — С. Б.). Комедия его не была история Алцеста; но изображение Алцеста была история ненависти к людям, вообще взятой. И сим научал он гораздо лучше, нежели сомнительный историк, который рассказал некоторые истинные черты действительного Мизантропа» [3: 31].

Поэтому некоторая, на сегодняшний взгляд, упрощенность, свойственная персонажам сумароковских трагедий или фонвизинских комедий, сообщена им сознательно, а не вследствие неумения или непроницательности автора. В приведенной цитате

существенно и другое: воспитательная установка подражания «изящной природе». Идеей внедрения в сознание людей правильных мнений искусство классицизма, связанное с просветительством, было буквально одержимо, что и раздражало читателей последующих эпох, привыкших к менее навязчивым формам выражения авторской позиции.

Однако реализация воспитательной функции литературы классицизма могла осуществляться лишь особым путем: это скорее воздействие на мир умозрительных представлений, чем на бытовое поведение. Подражать положительному герою — Хореву, Вадиму Новгородскому и даже Стародуму, не говоря уже о центральных персонажах од и героических эпопей, было делом практически безнадежным, как раз в силу того, что они пребывали в мире «изящной природы», в то время как читатель, зритель существовали в мире природы «простой»: «Идеальное поведение героя классицизма реализуется в идеальном же пространстве литературного текста. Попытаться перенести его в жизнь может лишь исключительный человек, возвысившийся до идеала. Для большинства же читателей и зрителей поведение литературных персонажей — возвышенный идеал, долженствующий облагородить их практическое поведение, но не воплотиться в нем» [26: 40]. Когда крыловский Каиб, встретив у ручья грязное, оборванное и голодное существо, отказывается признать в нем прототип счастливого пастушка из идиллий и эклог и зарекается впредь судить по описанию стихотворцев о состоянии своих подданных, то он прав и неправ. Прав, потому что бытового сходства между литературой и действительностью в самом деле нет, неправ потому, что его в данном случае и быть не может: идиллический и реальный пастух живут в разных мирах, и литература классицизма, в которую пускает молодой И. А. Крылов сатирическую стрелу, не предполагает прямой проекции на действительность, особенно в том жанре, о котором идет речь. «Искусства, — отмечал Батте, — для того подражают изящной природе, чтобы нас прельщать, возвышая нас в сферу, совершеннейшую той, в которой мы находимся» [3: 96].

Надо сказать, что установка на воспроизведение «изящной природы», которая к тому же мыслилась постоянной, неподверженной изменениям (все изменения от лукавого, от случайных черт «простой природы»), сильно понижала значимость творческой индивидуальности художника. Он не самовыражался в соответствии со своими личными свойствами, но выражал нечто от него не зависящее, будучи сам зависим от правил, навязанных ему

извне. Его творческие способности сводились в основном к обладанию вкусом, своего рода интуитивной способностью усматривать образ «изящной природы» в хаотическом нагромождении случайных черт. Впрочем, вкус можно было воспитать. Для этого предлагались два пути. Первый из них — неустанное наблюдение за природой, второй — изучение образцовых творений древних.

Равнение на образцы — еще одно фундаментальное положение эстетики классицизма. С этим принципом, между прочим, связано происхождение термина: «Само слово «классический», возникшее во II веке до н. э., служило для обозначения уровня литературного стиля: тогда *classici* называли образцовых писателей, а *proletarii* — плохих» [11: 213]. Подражать древним, по Батте, все равно что подражать природе, ибо «древние для нас (. . .) то, что природа была для древних» [3: 79]. В этой короткой формуле выразилось очень многое — и антиисторизм классицистов, и своеобразное понимание природы как мира идей, и предел, которым ограничивала эстетика творческую свободу художника — преимущественно в теории (что между тем не устраивает А. А. Морозова). Секретом понимания и верного воспроизведения «изящной природы» обладали древние, следовательно, подражая древним, подражаем природе. И в этом не видели ничего зазорного: А. Д. Кантемир в автокомментариях к своим сатирам совершенно спокойно указывает на заимствования из Горация, Ювенала, Овидия и даже Буало; это не квалифицировалось классицизмом как плагиат.

Западноевропейский, и в первую очередь французский, классицизм — наиболее развитая и авторитетная модификация направления, — роль образца возложил на античность. Интерес к ней сам по себе не был чем-то принципиально новаторским (поэтому и нельзя расценивать его в качестве ведущего признака классицизма), он является устойчивой характеристикой европейской культуры вообще.

Уже в сознании древних греков утвердился взгляд на свою культуру как на что-то уникальное, безусловно авторитетное, нормативное. Он был затем твердо усвоен римлянами, Византией, мыслителями и художниками средневековья, людьми ренессансной и послеренессансной Европы. Вплоть до середины XVIII столетия устойчивым оставалось следующее убеждение: «Данное состояние цивилизации — единственное, такое же правильное, как закон мироздания (. . .). Если исторические сведения говорят о других состояниях, то это известия о варварстве, которое надо уничтожить, чтобы начать строить культуру. (. . .) Человек счита-

ется по сомнительным, двусмысленным, беспокойным тропам истории, но у него есть дом, который не перестает где-то дожидаться его, как блудного сына. Образы античности составляют контраст «суете» истории: «мы свободны, они необходимы; мы изменяемся, они пребывают» (Ф. Шиллер). Они представляются непреложными, как смена дня и ночи, чуждыми сфере человеческого выбора, риска, борьбы» [1: 33, 34].

Именно на таком понимании античности базируется европейский классицизм. Он унаследовал от эпохи Возрождения взгляд на культуру древней Греции и Рима как на идеал верности природе. Однако представляется достаточно очевидным, что в процессе становления классицизма важен не сам по себе факт обращения именно к античному наследию, а особая функция, которой в классицизме это обращение надлено. Античности классицистам нужна была не как таковая, а как форма репрезентации своих идеалов, как средство повышения авторитетности этих идеалов [11].

В России начала XVIII в. дело обстояло несколько по-иному. Здесь утверждение классицизма знаменовало собой осуществление первого этапа культурной программы, намеченной петровскими реформами, — программы приобщения России к европейской цивилизации. Поэтому роль образца в русском классицизме выполняла не античность, а западноевропейская культура. Античность же была важна постольку, поскольку она имела значимость для Европы. Не случайно в «Эпистоле о стихотворстве» — манифесте русского классицизма — А. П. Сумароков называет столь много по сравнению с «Поэтическим искусством» Буало имен французских, английских, итальянских писателей, присовокупляя к ним португальца Камозанса и «наших стран Мальгерба» Ломоносова. Последнее особенно существенно — оно констатирует достижение русской литературой (пусть пока только в отдельных образцах) общеевропейского уровня. И опять-таки не случайно тот же А. П. Сумароков, защищая художественное достоинство своих трагедий от посягательств московского главнокомандующего П. С. Салтыкова, настойчиво ссылается в письмах к Екатерине II на мнение Вольтера — для него этот аргумент неотразим [36: 122, 128, 131].

Понятым в свете сказанного становится и значительно больший удельный вес национальной тематики в литературе русского классицизма. Для европейцев была важна сосредоточенность на общечеловеческих мотивах («изящная природа»), для русских

существеннее было продемонстрировать присутствие этих мотивов в национальной жизни.

Система правил как необходимый компонент эстетики классицизма прямо вытекала из принципа подражания природе и образцам. Произведение, построенное на основе подражания «изящной природе», является в известном смысле ее аналогом. «Искусства не творят свои правила: они независимы от их создателя и непременно начертаны в образе природы». Поскольку предполагается, что «природа проста в своих распоряжениях» и «не запутана в своих приготовлениях и правилах» [3: 19, 74], то возможна реконструкция логически стройной, четкой системы указаний по вопросам художественного творчества. Такого рода руководства и были созданы: во Франции — Буало, в Германии — Готшедом, в Англии — Попом, в России — Сумароковым. Руководства эти сыграли значительную роль в формировании эстетического сознания, в систематизации сведений об эстетической деятельности, а в истории литературы — как самоценные художественные тексты. Они оказали сильное влияние на восприятие публикой текущей литературы, но не смогли выполнить свое основное назначение: жестко регламентировать художественное творчество, которое непрерывно развивалось и обновлялось вопреки всяким теориям, утверждая тем самым свою жизнеспособность, хотя воспринимать его могли как реализацию этих теорий. Поэтому понятие «литература классицизма» не является точным соответствием понятию «теория классицизма».

С правилами обычно связывают рационалистичность классицизма. В самом деле, усвоение правил и последующее творчество в соответствии с ними представлялось как сознательный, логически организованный процесс. А. П. Сумароков недвусмысленно прокламировал:

Нечаянно стихи из разума не льются,
И мысли ясные невежам не даются

[44: 123].

И все-таки дело обстояло несколько сложнее. Разум не был для классицистов единственной опорой творчества, поскольку в эстетической сфере они отдавали приоритет вкусу: «Вкус в искусствах есть то же, что разум в науках». «Вкус есть знание правил посредством чувства. Сей способ познавать их *гораздо тонее и вернее способа разума* (выделено мною — С. Б.), так что без него

все проникание ума почти не нужно тому, кто хочет сочинять» [3: 62, 105].

В соответствии с нашими представлениями мы бы определили вкус как интуицию художника или реципиента. Если признать подобную аналогию допустимой, то становится возможна параллель между классицистскими воззрениями и современными эстетическими исканиями теоретиков, один из которых считает, что основное назначение искусства *«обнаружить силу и плодотворность синтетического суждения — интуиции, — в противовес (то есть уравновешивая его) авторитету логического и вообще дискурсивного метода постижения истины»*, гармонизируя тем самым систему познавательной деятельности человека [48: 101]. Может быть, благодаря этому подобию, заметно оживляется в наши дни интерес к классицизму, носивший ранее сугубо академический и бесстрастный (в своем пристрастии) характер.

Утвердившийся некогда тезис о рационалистичности искусства классицизма обусловил то, что сильно развитое эмоциональное начало в одах и трагедиях, например, почти перестало приниматься в расчет. Приобрели характер аксиомы противопоставления типа: «классицизм — сентиментализм» = «рассудочное — эмоциональное». Между тем, как отмечается в современных исследованиях, даже теоретические трактаты (положения которых гораздо прямолинейнее и однозначнее, чем поэтическая практика) ставили задачу «достигнуть положительного единства разумных и чувственных начал в создании художественного образа» [40: 60].

Таким образом, всевластный и бескомпромиссный рационализм классицистов оказывается чем-то вроде мифа. Однако возник этот миф не на пустом месте. Дело в том, что рациональная и интуитивная деятельность для классицистов параллельны одна другой и не исключается возможность их взаимозаменяемости: что доступно познанию разумом, не является недоступным для интуиции и наоборот. Разница преимущественно — в сфере применения: разум прочно закреплен за наукой, вкус (интуиция) — за искусством. Интуитивный ход может быть проверен логически, только это более длительный и отвлеченный от игры чувств путь. И если вкус «иногда принимает ложное добро за истинное, то невежество или предрассудок сбивают его; тогда разуму должно удалить их и привести его снова на истинный путь» [3: 70]. Иными словами, разум выполняет роль педантичного наставника при способном увлекаться вкусе. Есть и еще один существенный момент: эстетический объект художнику классицизма дан заранее, это, как уже неоднократно отмечалось, —

«изящная природа», познанная некогда Древними, искусство есть ее воспроизведение. Современная теория, базирующаяся на реалистическом искусстве, освещает дело иначе: «Объект не представлен в условиях задачи, его координаты во времени и пространстве надо *преварительно* искать, найти и доказать, что они-то и найдены» [28: 6—7].

Приходится признать, что рационализм классицистов — это следствие не столько триумфа логики, сколько убеждения в подобии (не тождестве!) логического и интуитивного, основанном на единстве их предмета. Для нас же далеко не все доступное интуиции поддается формально-логическому освоению, поэтому два указанные пути познания изначально не могут быть параллельными. Кроме того, в художественном тексте имеет место конфликт, который «возникает из противоречия упорядоченной структуры произведения, с одной стороны, и интуитивной идеи, подлинного содержания — с другой» [48: 105]. Конфликт этот был описан еще Л. С. Выготским. Теория же классицизма предполагает изоморфность формы и содержания; идеал, к которому стремится художник в ходе создания произведения, — привести эти два начала в полное соответствие; творческий процесс есть поиск формы для уже заданного, существующего а priori содержания. Правда, это сугубо теоретическая установка, далеко не всегда реализовавшаяся на практике: отсюда огромное количество «отступлений от правил» даже у наиболее ярких представителей направления. Эти отступления были показателем борьбы интуитивного и рационального начал, плацдармом для дальнейшего движения литературы.

Там, где мы регистрируем рационализм у классицистов, правильнее было бы усматривать представление о высокой степени упорядоченности эстетической деятельности, представление, производное от метафизического понимания природы: она гармонична, однозначна в своих определяющих чертах, неизменна — следовательно, поддается описанию в качестве завершенной структуры, доступной исчерпывающему познанию. Именно такое описание, неизбежно обретающее качество строгой упорядоченности, и способно дать искусство своими специфическими средствами. Удовольствие, которое получает человек в процессе восприятия (или создания) произведения, вызвано «прямым усмотрением» (без логических опосредований) упорядоченности мира природы. «Так, например, в 1740—1750-х гг. в русской литературе происходит упорядочение на самых различных уровнях: метрическом, стилистическом, жанровом и др. Оно современно ус-

танавливается система отношений между этими организациями и их общая ценностная иерархия» [25: 23].

Система жанров, разработанная классицистами, представляла собой наиболее последовательное воплощение принципа упорядоченности. Именно на нее распространялись самые ортодоксальные из правил, а требование чистоты жанра стало чуть ли не визитной карточкой классицизма.

«От самого божества до последнего насекомого все, в чем только можно предположить действие, подлежит поэзии, потому что подлежит подражанию. Итак, поелику есть боги, цари, простые граждане и животные, а искусство подражает им в их действиях, истинных или правдоподобных, то находятся также оперы, трагедии, комедии, пастушеские стихотворения и басни» [3: 153]. Система жанров, таким образом, строилась с расчетом на тотальный охват явлений природы. Стремление заполнить все клетки предполагаемого жанрового поля для классицизма весьма характерно. Оно могло возникнуть при условии узкой специализации жанров: ни один из них не может заместить другой, поэтому только равномерное функционирование всей системы, покрывающей всю действительность, способно обеспечить полнокровную жизнь литературы.

«Искусства, — утверждала теория, — для того подражают изящной природе, чтобы нас прельщать, возвышая нас в сферу, совершеннейшую той, в которой мы находимся» [3: 96]. Однако эта функция приписывалась не всем жанрам в равной мере. «Изящной природе» как таковой призваны были подражать лишь *высокие жанры*: эпопея, трагедия, ода — три основные модификации литературных родов. В них сильнее всего должны были реализоваться воспитательные задачи искусства.

Все высокие жанры специализировались на изображении событий общечеловеческого и государственного масштаба. Это осознавалось как приобщение к наиболее значительным закономерностям бытия, к кругу идей, определяющих жизнь человека в обществе и его место в мире. Поэтому эпопея (или героическая поэма, как ее еще называли), например, «заключает какое-нибудь важное, достопамятное, знаменитое приключение, в бытиях мира случившееся и которое имело следствием важную перемену, относящуюся до всего рода человеческого (. . .); или воспевает случай, в каком-нибудь государстве происшедший и целому народу к славе, к успокоению или, наконец, ко преобразению его послуживший...» [50: 282].

В соответствие с характером изображаемого приведен и принцип отбора персонажей. С социальной точки зрения это исключительное внимание к верхушке общества: царям, полководцам, придворным, государственным и религиозным деятелям. Однако для самих классицистов, особенно в пору их тесной связи с идеями Просвещения, социальный критерий не был, по-видимому, главным. «Аристократизм» трагедии или оды определялся не социальной спесивостью авторов (они могли утверждать, «что от баб рожденным и от дам Без исключения всем праотец Адам» [44: 189]), а тем, что, по их взглядам, свойства «изящной природы» проявляются четче всего в государственной жизни, максимально очищенной от бытовой суеты, где могучие силы, воплощенные в поступках общественных деятелей, вершат судьбы народа. Поэтому похвальная ода, например, от частной жизни напрочь отрезана, даже если она посвящалась, допустим, бракосочетанию наследника престола. Искать личностное авторское начало или конкретные черты адресата в ней — бессмысленно; недаром И. А. Крылов сравнил ее с шелковым чулком, который можно натянуть на любую ногу [20: 369]. В трагедии постоянно присутствует любовная коллизия, ее наличие можно рассматривать как жанровый показатель. Было бы, однако, ошибочным полагать, что она важна сама по себе, как самоценная сфера переживаний и поведения персонажей: классицистская трагедия подчиняет любовь «ритуализованной системе ценностей» [9: 267]. Если рассматривать этот жанр как своеобразную социально-философскую модель, то любовь в ней приобретет качества представителя обширного комплекса частных человеческих интересов и отношений, которые неизбежно должны быть поглощены в ходе сюжетного развития общегосударственными интересами или какими-то другими потребностями надличностного порядка. Таким образом, высокие жанры — это царство глобальных закономерностей, художественная структура, предназначенная для демонстрации наиважнейших морально-политических истин.

Среди высоких жанров намечается своя ценностная иерархия (на других уровнях — среднем и низком — она принципиального значения не имеет). Теоретически первое место отводится эпосе, которая, по определению В. К. Тредиаковского, есть «крайний верх, венец и предел высоким произведениям разума человеческого (. . .), глава и совершение конечное всех преизящных подражаний естеству» [45: 98]. За ней следует трагедия, а последнюю ступеньку занимает ода; вероятно, сказывается ее более сильная, чем в других высоких жанрах, лирическая окраска,

связь со стихией человеческих чувств, — настолько сильная, что для оды не только допустим, но и характерен, несмотря на гневные инвективы А. П. Сумарокова, так называемый «лирический беспорядок» («восторженный разум не успевает быстротекущих мыслей расположить логически»). И хотя «беспорядок» сей есть высокий беспорядок, или беспорядок правильный» («между периодов или строф находится тайная связь») [13: 552]:

Пусть в оде пламенной причудлив мысли ход,
Но этот хаос в ней — искусства зрелый плод [8: 69],

все же конфликт между логикой и интуицией, «разумом» и «вкусом» — налицо.

В реальной литературной жизни роли распределились по-иному. Так, для русского классицизма ведущим высоким жанром стала ода. Заслуги же эпопеи, несмотря на появление в 1779 г. «Россияды» М. М. Хераскова, в истории русской литературы XVIII века оказались весьма скромными [41: 250]. Не случайно в обширном исследовании Г. В. Москвичевой, посвященном жанрам русского классицизма, нет специальной главы о героической поэме [32].

Огромное историко-литературное значение имела функционально-стилистическая систематизация языкового материала, проведенная классицистами. В соответствии с теорией трех штилей, которая была разработана М. В. Ломоносовым, за высокими жанрами закреплялся определенный круг лексики, связанный с «важными материями» и рассчитанный на создание эффекта «великолепия». В этот круг входили слова церковнославянские, относящиеся к пассивному запасу образованного человека, и общие для церковнославянского и русского языков слова. Строгий лексический отбор обретал у М. В. Ломоносова особую эстетическую функцию: «По важности освященного места Церкви Божией и для древности чувствуем в себе к славенскому языку некоторое особливое почитание, чем великолепные сочинитель мысли сугубо возвысит» [23: 591].

Практика работы в высоком штиле не ограничивалась лексическим отбором, охотно использовались семантические средства (все виды тропов); фонетические (произношение «е» под ударением вместо «о» перед твердыми согласными); морфологические (образование превосходной степени на «-ший» — «светлейший»); синтаксические (инверсия, эллипсис); интонационные (период). Немалая роль в создании «высокой» атмосферы принадлежала

также мифологической образности греко-римского происхождения и различным историческим аллюзиям. Разработке высокого штиля неизменно сопутствовала установка на демонстративный разрыв с практической речью [46]. Эпосе, трагедии и оде приписывалась роль своеобразного «эпицентра» жанровой системы классицизма. Не случайно разговор об особенностях этого литературного направления вращался чаще всего вокруг высоких жанров, а в соответствующей статье энциклопедического словаря «Гранат», например, кроме эпоса, трагедии и оды вообще не упомянут ни один жанр [49].

Закономерно, что с представлением о высоких жанрах тесно связан ряд жестких формальных признаков-правил, соблюдение которых было обязательным, и поскольку содержательно они осмыслились далеко не всегда, то их выполнение приобретало характер ритуала. В эпосе и трагедии, в частности, обязательным было применение так называемого «александрийского стиха» (шестистопный ямб со смежной рифмовкой; мужские и женские рифмы чередуются попарно); в оде устойчивой репутацией пользовался особый тип строфической организации (десятистишная строфа с рифмовкой АБАБ + ВВг + ДДг); трагедии непременно надлежало состоять из пяти актов и т.п. Между персонажами трагедий распределялось несколько ролей, набор которых был ограниченным: монарх (просвещенный, тиран или заблуждающийся); любовники, судьба которых является воплощением конфликта между долгом и страстью, с одной стороны, а с другой — служит способом оценки деятельности монарха на благо подданных; наставник монарха; антагонист; наперсники, провоцирующие героев на душевные излияния и размыкающие своими речами временной круг сценического действия; вестники — персонифицированное следствие единства места.

Когда развернулся к концу столетия процесс преодоления классицизма, то он в значительной мере выражался в разрушении жанровых препон как по горизонтали (размывание родовых границ), так и по вертикали (отмена противопоставленности высокого и низкого). Сильно формализованная структура высоких жанров сделала их легко доступными для пародирования: еще А. П. Сумароков начал поход против ломоносовского «великолепия» своими «вздорными одами», крыловская «Подщипа» метила в жанровый канон трагедии. Что же касается ирои-комической поэмы (вроде «Елисея» В. И. Майкова), то ее вряд ли можно расценивать как жанровую пародию на эпосею: такой жанр признавался поэтикой классицизма, и что самое главное — он не

снял противопоставленности высокого и низкого, но, наоборот, — актуализовал ее.

Снимали такое противопоставление оды Г. Р. Державина, слезные драмы М. М. Хераскова, «Душенька» И. Ф. Богдановича; да и то, если соблюдать точность, здесь имела место не отмена указанной противопоставленности, а трансформация классицистской концепции высокого.

Жанровая система классицизма (русского в особенности — в силу национальных традиций [27]) строилась по дуальному принципу: низкие жанры рассматривались как перевернутые высокие, с соблюдением строгой симметрии осевых жанров по вертикали. Эпосе соответствовала ирои-комическая поэма, трагедии — комедия, оде — сатира. Сам же принцип дифференциации высоких и низких жанров основывался на различии «изящной» и «простой» природы. Подражанием первой из них определялась специфика высоких жанров, второй — низких. Этот же принцип применялся для функционального разграничения поэзии и прозы [3: 54—57, 83, 145] (известно, что классицизм решительно предпочитал поэзию, хотя проза не исключалась из поля его зрения [39]). Высокие жанры призваны были демонстрировать «изящную» природу в возможно более чистом виде (в целях достижения правдоподобия или интенсификации конфликта допускались отступления от нее — правда, лишь «в какой-нибудь малой части» [3: 99]). Познавательная же специфика низких жанров строилась на выявлении контуров «изящной природы» в хаотическом нагромождении черт «простой». Именно связью с действительностью в ее эмпирическом облике и объясняется в конечном счете важная роль низких жанров в становлении реалистической поэтики. Нормативы эстетических теорий для них были менее строги, различные «отступления» фиксировать здесь было значительно труднее, что давало гораздо большую свободу художественным поискам. Разрабатывались, в частности, помимо осевых, факультативные жанры, с менее выраженной родовой спецификой. Число их могло произвольно увеличиваться в зависимости от склонностей художников и теоретиков. Наиболее популярными из них в русском классицизме были басня, эпиграмма, песня. Низким жанрам соответствовал штиль, ориентированный на сближение с бытовой практической речью. М. В. Ломоносов закреплял за ним исконно русские слова, принятые в разговорной речи культурного общества, а также допускал употребление слов, общих русскому и церковнославянскому языкам, и слов простонародных, «подлых».

Что касается средних жанров, то специфика их была гораздо менее определенной и выявлялась по методу интерполяции, не дающему четких критериев: «нечто среднее между высоким и низким»; в жанровой системе, построенной по дуальному принципу, иначе и быть не могло. Осевые жанры следует, по-видимому, определить так: эпос представлен описательной поэмой; тяготеющей к идиллии (восходит к «Буколикам» и «Георгикам»); драма — «театральными сочинениями, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия» [23: 589]; лирика — элегией. К факультативным средним жанрам можно причислить послание, балладу, рондо. Наличие факультативных жанров сообщало гибкость жанровой системе классицизма, обеспечивало его эволюцию, а не гибель. Показательно, что сентиментализм и предромантизм постепенно формируются как раз на периферии классицизма [24], удаленной от жанрового эпицентра, а поэтому и более предрасположенной к трансформациям. Превращение периферии в эпицентр и обеспечило рождение нового литературного направления, пришедшего на смену классицизму.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Меняющийся образ античности // Декоративное искусство СССР. — 1979. — №4.
2. Аникст А. А. Классицизм // Философск. энциклопедия. — Т. 2. — М., 1962.
3. Батте. Начальные правила словесности / Пер. с фр. и прибавлениями умножил Д. М. Оbleухов. — Т. 1. — М., 1806.
4. Берков П. Белинский и классицизм // Лит. наследство. — Т. 55 (1): В. Г. Белинский. — М., 1948.
5. Берков П. Н. Проблемы изучения русского классицизма // Русская литература XVIII века: Эпоха классицизма (XVIII век, сб. 6). — М.; Л., 1964.
6. Бондаренко Г. К. Роль классицизма в становлении и развитии русской реалистической литературы XIX века // Проблемы реализма в русской и зарубежной литературах: Тезисы докладов межвуз. конференции. — Вологда, 1965.
7. Бояджиев Г., Литвиненко Н. Классицизм // Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974.
8. Буало. Поэтическое искусство. — М., 1957.
9. Василев К. Любовь. — М., 1982.
10. Вомперский В. П. Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. — М., 1970.
11. Грюнебаум Г. Э. фон. О понятии и значении классицизма в культуре // Грюнебаум Г. Э. фон. Основные черты арабо-мусульманской культуры. — М., 1981.
12. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. — М., 1939.

13. Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии или об оде // Соч. Державина с объяснит. примеч. Я. Грота. — 2-е академич. изд. — Т. 7. — СПб., 1878.

14. Зарубежные писатели о литературе и искусстве: Английская литература XVIII века. — М., 1980.

15. Каменский А. З. Русская эстетика первой трети XIX века. Классицизм // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. — Т. 1. — М., 1974.

16. Коваленская Н. Н. Русский классицизм: Живопись. Скульптура. Графика. — М., 1964.

17. Кожин В. В. Русская литература и термин «критический реализм» // Вопросы литературы. — 1978. — №9.

18. Козлова Н. П. Ранний европейский классицизм (XVI — XVII вв.) // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — М., 1980.

19. Кранц Э. Опыт философии и литературы: Декарт и французский классицизм. — СПб., 1902.

20. Крылов И. А. Полн. собр. соч. — Т. 1. — М., 1945.

21. Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. — Л., 1976.

22. Курилов А. С. О сущности понятия «классицизм» и характере литературно-художественного развития в эпоху классицизма // Русский и западноевропейский классицизм: Проза. — М., 1982.

23. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. — Т. 7. — М.; Л., 1952.

24. Лотман Ю. М. Поэзия 1790 — 1810-х годов // Поэты 1790 — 1810-х годов. — Л., 1971.

25. Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. — Саранск, 1973.

26. Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни: Бытовое поведение как историко-психологическая категория // Литературное наследие декабристов. — Л., 1975.

27. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Уч. зап. Тартуского ун-та. — Вып. 414. — Тарту, 1977.

28. Марков М. Искусство как процесс: основы функциональной теории искусства. — Л., 1970.

29. Машкин А. Эстетическая теория Батте и лирика Державина // Вестник образования и воспитания. — Кн. 5 — 6. — Казань, 1916.

30. Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. — М.; Л., 1959.

31. Морозов А. А. Судьбы русского классицизма // Русская литература. — 1974. — №1.

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

33. Москвичева Г. В. Русский классицизм. — М., 1978.

34. Обломиевский Д. Д. Французский классицизм. — М., 1968.

35. Пигарев К. В. К вопросу о русском классицизме // Проблемы Просвещения в мировой литературе. — М., 1970.

36. Письма русских писателей XVIII века. — Л., 1980.

37. Пушкин А. С. Собр. соч. в десяти томах. — Т. 7. — М., 1976.

38. Р е и з о в ² Б. Г. Об изучении литературы в современную эпоху // Русская литература. — 1965. — №1.
39. Русский и западноевропейский классицизм: Проза. — М., 1982.
40. С м и р н о в А. А. Литературная теория русского классицизма. — М., 1981.
41. С о к о л о в А. Н. Очерки истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. — М., 1955.
42. С т е н н и к Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. — Л., 1974.
43. С т е и н и к Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе: Эпоха классицизма. — Л., 1981.
44. С у м а р о к о в А. П. Избранные произведения. — Л., 1957.
45. Т р е д и а к о в с к и й В. К. Предъязыснение об иронической пииме // Русская литературная критика XVIII века. — М., 1978.
46. Т ы н я н о в Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Т ы н я н о в Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.
47. Ф е д о р о в В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII века. — М., 1979.
48. Ф е й н б е р г Е. Л. Искусство и познание // Вопросы философии. — 1976. — №7.
49. Ф р и ч е В. Ложный классицизм // Энциклопедич. словарь русск. библиогр. ин-та Гранат. — 11-е стереотипн. изд. — Т. 27. — М., 6/г.
50. Х е р а с к о в М. М. Взгляд на эпические поэмы // Русская литературная критика XVIII века. — М., 1978.
51. Х р а п ч ё н к о М. Б. О некоторых основных направлениях литературоведческих исследований // Русская литература. — 1973. — №1.
52. Щ е п и л о в а Л. В. Введение в литературоведение. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М., 1968.

С. Ю. Баранов
КЛАССИЦИЗМ

Материалы к обзорной лекции
 по истории русской литературы

Редактор — *Л. И. Безнина*
 Оригинал-макет — *С. В. Кудрявцев*

ЛР №020040. Подписано к печати 23. 11. 93. Формат 60x84/16.
 Бумага писчая. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 1,4. Усл. печ. л. 1,5.
 Заказ №7. Тираж 300. Цена руб.

160001, Вологда, пр. Победы, 37, ВГПИ, издательство «Русь»
 Отпечатано в литографии Северного лесостроительного предприятия
 160014, г. Вологда, Некрасова, 51

20

100-00

Печатается по решению Учено-
го совета Вологодского государст-
венного педагогического института
от 29 апреля 1993 года

Материал по теме «Классицизм» предназначен для студентов выпускного курса филологического факультета, готовящихся к экзамену, для изучающих «Историю русской литературы XVIII века», а также для учителей средней школы.

Рецензент и ответственный за выпуск — кандидат филологических наук доцент *Л. М. Аринина*.

© Вологодский государственный педагогический институт, издательство «Русь», 1993 г.