

Г. А. ГУКОВСКИЙ

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ В 1730—1750-е ГОДЫ

### 1

Первые десятилетия XVIII века в истории русской культуры и, в частности, литературы — это время переходное, время ломки и первых еще неоформившихся попыток подойти к строительству новых систем искусства. Только к тридцатым-сороковым годам определяются основания, на которых русские писатели начинают строить послепетровскую традицию литературной культуры, ту традицию, которая разовьется впоследствии и образует понятие «новой русской литературы». Это была традиция литературной практики и литературной теории одновременно, и она же породила литературную критику в России.

Разумеется, строительство нового литературного сознания не могло протекать на пустом месте, и оно не отрывалось от наследия предшествующих поэтических систем.

В процессе формирования этой традиции русская литература имела возможность использовать не только наследие и опыт многовековой литературы допетровской Руси, не только уже имевшееся теоретическое наследие русской и украинской поэтики и риторики XVII века, но и обширные данные, предоставленные ей всем европейским развитием литературной мысли от Аристотеля до эстетиков и критиков Запада, современных Ломоносову. И она в полной мере использовала все эти материалы. Русские литераторы уже в первой половине XVIII века знали теоретическую и — для нового времени — критическую деятельность своих западных соседей. Это знание помогло им не только стать на уровень передовой мысли своей эпохи, но и определить свою собственную позицию в вопросах искусства. Как это было и позднее, европеизм, в лучшем смысле этого слова, не только не помешал развитию самобытности в русском критическом движении XVIII столетия, но и способствовал этому развитию. И во времена Тредиаковского и Ломоносова русские писатели-критики внимательно изучали своих предшественников и современников в данной области, — но и Тредиаковский,

и Ломоносов, и Сумароков мыслили в вопросах литературы самостоятельно как русские писатели, и именно потому как знатоки западной литературной теории и практики и именно потому как сознательные творцы своего художественного мировоззрения.

Историю формирования, развития и самоопределения критической мысли и деятельности в России XVIII века следует, начиная с 30-х годов, разделить на три основных этапа, хотя и тесно сплетенных друг с другом на своих хронологических переломах, но все же различимых вполне явно, каждый в своей специфической значимости и в своей исторической функции.

Первый из них занят главным образом созданием необходимых предпосылок для роста новой русской литературы. Он занят расчисткой поля, площадки для построения здания словесного искусства, идейно и художественно соответствующего содержанию и движению самого бытия русского общества в условиях новой государственности послепетровского времени. Он занят определением основ, материалов и принципов, из которых и на базе которых могла и должна была строиться новая русская литература и, следовательно, русская литературная критика. Роль этого первого периода велика. Ясная постановка основных вопросов литературы и глубокое научное решение их в этот период предопределили пути всего дальнейшего развития русской критической мысли. Пусть это были пока еще несколько абстрактные решения и предварительные разработки вопросов: в них были уже заложены зерна будущего расцвета углубленных и развернутых систем. Этот первый период охватывает время деятельности Третьяковского, Ломоносова и, в значительной мере, Сумарокова, хотя последний принадлежит отчасти к второму периоду. Иначе говоря, первый период занимает по преимуществу время с 1730-х по 1750-е годы, но тенденции его мы наблюдаем вплоть до 1770-х годов.

Второй период относится главным образом к 1760—1780-м годам, и он тесно связан с третьим периодом, падающим на конец XVIII века и захватывающим первые годы следующего столетия. Второй период характеризуется критической работой учеников Сумарокова, Новикова (точнее — журналов Новикова), Фонвизина, затем Крылова, Радищева, наконец, Муравьева и их современников, тогда как третий период начинается наиболее выразительно и отчетливо Карамзиным и продолжается в деятельности Мерзлякова, Жуковского и других критиков начала XIX века.

Второй период русской критики XVIII века занят, в основном, размежеванием и самоопределением литературно-эстетических систем, дифференциацией литературной мысли и обоснованием идейных течений в ней. Третий период принес завершение всего процесса созидания профессиональной, идейно обоснованной кри-

тики как особого вида литературно-творческой деятельности; он принес и определение самих форм русской критики в том их виде, который станет господствующим в XIX столетии.

## 2

Русская критика 1730—1750-х годов отличается от последующих этапов своего развития даже внешне, самим характером выявления критической мысли, самим количеством и характером деятелей критического движения, так же как и формами критической работы. В этот период поступательный ход критики осуществляется не многочисленными группами литераторов, а всего несколькими писателями, основными двигателями самой литературы, в свою очередь сосредоточенной в руках этих же немногих писателей, главным образом — Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова. Это именно писатели, практики творчества, создающие новую русскую литературную традицию. В качестве писателей они больше всего и прежде всего заняты работой в области поэзии, поскольку мышление первой половины XVIII века понимало литературу как поэзию, а прозе уделяло либо место и функцию научной формы речи (история, политический трактат, естественные науки, философия и т. п.), либо функцию общественного выступления, ораторства (публичная речь, устная публицистика), либо, наконец, роль второстепенной, вульгарной литературы, вызывавшей осуждение или некоторое презрение передовых и серьезных людей (роман, повесть). Писатель еще в середине XVIII века — это по преимуществу поэт. Речь высокой, идейно-ответственной письменной литературы для этого времени — это стиховая речь, «язык богов», поэзия. Даже серьезная проза, например проза публичных речей Ломоносова и Тредиаковского или проза их же исторических работ, подчиняется нормам и законам стихотворной речи, предстает как поэтическая проза, построенная на семантических, синтаксических, даже композиционных принципах стиха, отличаясь от него отсутствием регулярного ритма.

Критики первого периода XVIII столетия — это поэты. Это — те многосторонние деятели русской литературы, каждый из которых принимал на себя гражданский долг творить литературную культуру своего народа и своего времени во всех ее проявлениях, признанных им, данным поэтом, ценными, важными, необходимыми для роста отечественной славы и просвещения. Их немного, но все они усердно и даже страстно занимаются всем в области литературы. Они пишут стихи, драмы, прозу — речи, исторические труды; они же — теоретики литературы, и они создают как капитальные труды, так и многочисленные частные работы, заключающие принципиальные обоснования их собственного поэтического творчества и сводки указаний для своих учеников или преемников. Иной раз

трудно решить, что для них первично и что является приложением, комментарием или иллюстрацией в их трудах. Стихи Тредиаковского фигурируют в качестве примеров, иллюстраций и образцов в его теоретических работах по стиху, жанрам и т. д. Так же обстоит дело и у Ломоносова, впервые печатающего свое знаменитое «Вечернее размышление» в «Риторике» в качестве примера одного из видов композиции «расположения по силлогизму» (§ 270) наряду с многими множеством других таких же примеров из своих же произведений. Сумароков пишет стихи, долженствующие доказать определенные его положения по поводу рифмы, притом положения полемические. Все три поэта вступают в поэтические состязания, стремясь своей творческой практикой подтвердить и укрепить свои теоретические положения в области поэтики и эстетики. Тот же Тредиаковский сочиняет обширные статьи об истории и теории отдельных жанров, заключающие и общие концепции поэзии, в качестве предисловий к своим поэтическим произведениям, в качестве обоснования их и комментария к ним, в качестве своеобразного автоисследования и автокритики; так он присоединяет к своей оде на взятие Гданска «Рассуждение об оде вообще», пишет к своему переводу «Евнуха» Теренция «Рассуждение о комедии вообще», предпосылает своей «Тилемахиде» весьма обстоятельную статью «Предъизъяснение об ироической пииме» и т. д. Так же и Ломоносов, посылая в Петербург свою первую самостоятельную ямбическую оду, сопровождает ее теоретическим обоснованием — «Письмом о правилах российского стихотворства»; он же пишет знаменитую и для него существенно важную статью о стиле (о трех штилях) в качестве принципиального пояснения, декларации и полемического комментария к своим стихам, и помещает ее перед первым томом своих сочинений (1757) в качестве «Предисловия о пользе книг церковных в российском языке». Пожалуй, не было другого периода в новой русской литературе, когда поэт и теоретик, писатель и ученый-литературовед, художник и учитель литературы так необходимо и прочно сливались бы вместе — в облике всех деятелей, определявших развитие литературы (то же относится и к А. Д. Кантемиру, автору трактата о стихе и автору огромных примечаний к своим собственным стихотворениям). В это время писатель непременно занимался не только творчеством, но и пояснением принципов своего творчества, научным обобщением его. И само творчество поэта, и работа его как теоретика явно имели в виду гораздо меньше самораскрытие его как человека, чем построение отечественной культуры; поэзия — личное дело могло обойтись без доказательств ее правомерности; но поэзия, творимая как база национального просвещения, была делом общественным и нуждалась в доказательных обоснованиях для своего признания.

Поэты-теоретики первой половины XVIII столетия непременно были в то же время и филологами, грамматиками, исследователями русского языка и его кодификаторами. Творя новую поэзию, они тем самым творили новый литературный язык, — из стихий, смешавшихся во время петровского культурного переворота и в период его подготовки. Роль языкотворческой работы Кантемира Третьяковского, особенно же Ломоносова и Сумарокова невозможно переоценить. Они создали предпосылки для существования новой русской литературы, разработав для нее языковые формы и начав то дело построения современного русского литературного языка, которое завершил и увенчал Пушкин. Они создали эти предпосылки и как практики литературного слова, и как законодатели его, исследователи и теоретики. Они погружались в изучение русской речи, и впервые, иной раз недостаточно веско, иной раз весьма глубокомысленно, устанавливали ее законы, правила. Они ожесточенно спорили друг с другом по поводу каждой детали нормы литературной речи, по поводу каждой буквы в нормах правописания; все это было для них и для их эпохи очень и очень важно. Им надо было создать высокоразвитую литературу, немыслимую без высоко развитого и приведенного в систему литературного языка, и наоборот: новая культура остро нуждалась в систематизации, разработке языка, немыслимой без творений поэзии. Трудно иной раз решить, была ли для них грамматика обоснованием творчества, или же, напротив, творчество — лабораторией языковых опытов, демонстрацией грамматических систем, иллюстрацией их, или же методом массовой пропаганды языковых норм, методических материалов для усвоения их русской культурой. Поэтому-то, говоря о поэзии, все они так много, внимательно и пылко говорят о языке. Поэтому-то они так нетерпимы ко всякой языковой форме, которую они толкуют как неправильную, препятствующую нормальной выработке единого литературного языка. Поэтому-то они так много пишут по вопросам языкознания: достаточно вспомнить хотя бы капитальнейшее и ученейшее исследование Третьяковского под названием «Разговор между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой и о всем, что принадлежит к сей материи», или его же историко-мифологическое исследование — «Рассуждение о первенстве словесного языка пред тевтоническим», или же ряд его конкретных изложений вопросов терминологии, написания по-русски античных имен и многое другое. Достаточно вспомнить «Русскую грамматику» Ломоносова, другие его грамматические работы, а также ряд статей на эти же темы Сумарокова.

Первый период русской критики XVIII столетия — это время деятельности нескольких крупнейших творцов литературы и теории литературы, создателей норм литературного языка одновременно. В общий комплекс их литературно-филологической работы входила,

разумеется, и литературная критика, анализ произведений писателей как русских, так и иноземных, как современников, так и поэтов прошлого. Впрочем, они немного, сравнительно, писали работ, специально посвященных критике. Это объясняется именно тем, что критика входила для них в весь комплекс литературно-идеологической деятельности. Поэтому мы находим оценочные и критические суждения и рассуждения в их общетеоретических работах, в тесном переплетении с научными, историческими и нормативными суждениями в области литературы и языка, в их предисловиях, полемических произведениях, в трактате о стихосложении Тредиаковского, в полемике Ломоносова, в литературной публицистике Сумарокова, в его же дидактических и сатирических стихотворениях. Мы находим их и в переписке Ломоносова, Сумарокова (писем Тредиаковского до нас дошло чрезвычайно мало). Эта переписка, также входившая иной раз в сумму литературно-ответственных работ писателей (см., например, письма их к И. И. Шувалову), отражала, с другой стороны, многочисленные устные беседы их между собой и со своими единомышленниками и учениками. Ведь их, писателей, теоретиков, филологов и критиков, было еще мало; круг активных участников литературного процесса был очень узок — все они были наперечет. В этом кругу, охватывавшем всех интересовавшихся серьезной и высокой проблематикой литературы и понимавших серьезный разговор о ней, рукописная эпиграмма могла заменить печатную статью, да и вообще не всегда ощущалась потребность в опубликовании критической работы через печать: рукописные списки, даже немногочисленные, доводили текст произведения до всех, кому он был предназначен. Более того, даже устное изложение мнений, теорий, суждений писателя было едва ли не достаточно в этом смысле, — и оно доходило до большинства заинтересованных лиц, поскольку почти все они могли собраться в одном зале заседания — в Академии наук или в Московском университете, поскольку все они были лично знакомы друг с другом, встречались, беседовали, спорили, устно осуществляли и теорию, и полемику, и пропаганду своих взглядов. Характерно, что немногочисленные работы, специально посвященные литературной критике, дошедшие до нас от этого периода, большей частью не были напечатаны при жизни их авторов: критика оставалась если не устной, то рукописной, ограничивалась тем, что несколько корифеев литературы обменивались взаимными разборами произведений; сюда относится обширнейшая статья Тредиаковского о произведениях Сумарокова, как и ответ на нее Сумарокова; сюда относится и развернутый сумароковский разбор оды Ломоносова 1747 года. Впрочем, не была напечатана при жизни Сумарокова и его статья о французских трагедиях XVII—XVIII столетия, написанная в форме письма к Вольтеру. Большинство литературно-полемиче-

ских кратких атак и контратак в стихах и прозе, в которых нашла свое выражение литературная борьба корифеев литературы этого времени, тоже не проникло в печать при их жизни. Однако все эти произведения были хорошо известны и участникам полемики, и всем интересующимся литературой, и свое полезное дело сделали, цели своей достигли. Они способствовали разработке критических, эстетических идей и понятий, обосновывавших развитие русской литературы XVIII века.

## 3

Еще более чем внешними формами своего существования отличается от последующих периодов русская критика 1730—1750-х годов теми задачами, которые стояли перед нею и которые она разрешала. Эти задачи вытекали из основного характера и функции критики тех лет — из того, что это было время закладывания основ новой, реформированной русской литературы послепетровской эпохи.

Прежде всего перед русскими писателями-критиками этого периода стояла задача добиться национального самоопределения своей литературной, эстетической, критической традиции и культуры. Эта задача вытекала из общей постановки проблем русской культуры, завещанной петровским временем своим наследникам. Русская новая государственность, реформировав свое бытие, должна была усвоить все завоевания и все формы передовой культуры современной Европы, но при этом не утратить своего национального лица и достоинства. Русские деятели этого времени превосходно отдавали себе отчет в ответственности этой задачи создания русской новой культуры как европейской или, наоборот, усвоения европейской культуры в целях укрепления и углубления своей национальной традиции. Ни о каком слепом преклонении перед Западом не могло быть и речи, ни по отношению к Феофану Прокоповичу, соратнику Петра, ни по отношению к его преемникам — Тредиаковскому, Ломоносову и Сумарокову. Знаменитая строфа Ломоносова о русских юношах-ученых — с призывом доказать, что «может собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов Российская земля рождать», — эта строфа была изложением кредо не только Ломоносова, но и Тредиаковского и Сумарокова. Они могли расходиться и спорить, иногда ожесточенно и даже озлобленно, по вопросу о том, как разрешить проблему укрепления национальной традиции в условиях общеевропейского обмена культурных ценностей, в условиях новой государственности и нового просвещения общеевропейского образца; они могли быть несогласны в ряде частных содержаний понятия национальной литературы в этих условиях; но они были едины в основном, в главном — в определении самой задачи. Их критическая деятельность была направлена

на утверждение национального значения русской литературы. Эта задача была неразрывно связана для них с проблемой утверждения права на полноценную культурную самостоятельность русского литературного языка.

Двусторонняя тенденция прославления своей национальной литературы и языка необходимо стояла в XVI—XVIII веках перед всеми ведущими национальными культурами Европы, — в то время, когда в формах укрепляющегося абсолютизма окончательно утверждали себя государственные единства европейских наций. Еще на заре Возрождения Данте поднял знамя «вульгарного», т. е. народного итальянского языка, как символа национальной культуры, противостоящего нивелирующему космополитизму латыни. Высокое Возрождение во Франции, в XVI столетии, выдвинуло как свой манифест и свою задачу книжку Дюбелле «Защита и прославление французского языка». Классицизм XVII века, из Франции распространившийся — в основном уже в XVIII столетии — в Германии, Англии и Италии, опирался на концепцию узуальной речи «лучших людей» данной нации, определяющей право нации на культурное равенство не только с наиболее развитыми культурами современности, но и с античными культурами, признанными высокой нормой. Здесь вскрывается существенная черта всего этого умственного движения, нормативного и самоопределяющего нацию одновременно. Абсолютистская дисциплина, подчиняющая индивидуальность и человека и народа единству абстрактного идеала государственности, требовала снятия своеобразия народной культуры, отказа от исторически сложившихся форм культурного бытия — во имя наложения на них уз «разумных», однажды навсегда и для всех народов предписанных законов подчинения. С другой же стороны, самый идеал государственности ставил своей задачей укрепление мощи данного национального единства и, следовательно, требовал утверждения прав этого единства на высшие формы культуры. В результате этих двух тенденций сложилась прочная концепция, одновременно и прославлявшая национальную культуру — и ее выражение, язык — и подчинявшая ее единой для всех наций норме «разумных» законов. Каждая национальная культура стремилась доказать, что она имеет право на самостоятельность, но эта самостоятельность понималась как равенство и даже тождество норм с высшими проявлениями культуры, уже достигнутыми человечеством, с «образцами», принятыми для всех культур. Так греки и римляне дали, согласно этой концепции, высшие образцы национальной культуры, и для того чтобы стать наравне с ними в высоком развитии своей культуры, каждая нация должна по-своему повторить их нормы. Так «подражание» античной литературе и античным языкам обосновывало еще для Дюбелле, как потом и для Буало и для Расина, национальную независимость

французской поэзии. И даже в XVIII веке французские теоретики, поднимавшие бунт против преклонения перед античностью, доказывали не столько право французского поэта писать по другим законам, чем законы античного искусства, сколько его право считать французскую поэзию столь же ценной, как и античная, и имеющей свои особенности в пределах единой нормы прекрасного. Таким же образом в XVIII столетии немецкие литераторы «прославляли» свой язык и свою литературу, подводя их под нормы уже и античной и французской филологической и эстетической культуры.

Это и была концепция «странствования Муз»: Музы — всегда и повсюду те же; но они озаряют своим светом последовательно то одну, то другую страну. Они жили в Греции, в Риме, затем посетили Италию, затем Францию, наконец, — полагал Тредиаковский, — они явились в Россию, и русская поэзия оказалась достойной принять их закон («Эпистола к Аполлину», 1735), и орудие поэзии, русский язык оказался достойным воплотить высшую степень умственной культуры. Отсюда и своеобразное сочетание у русских писателей-критиков первой и даже нередко второй половины XVIII века страстного стремления утвердить величие своего языка, своей поэзии, своего народа — творца и того и другого, — и формы этого утверждения — через приравнивание их высокого достоинства другим, уже ранее «прославившимся» культурам. Поэтому, когда Сумароков называет Ломоносова — «он наших стран Малерб, он Пиндару подобен», он хвалит его, как поэта, сравнившего русскую поэзию с высокими нормами поэзии французской и греческой; и здесь было одинаково важно и приравнивание Ломоносова Малербу и Пиндару, и то, что Ломоносов объявлялся Малербом «наших стран», т. е. явлением именно русской культуры, самостоятельно равной другим высоким культурам. Тот же смысл имели ходовые похвальные обозначения русских поэтов иноземными именами — как бы знаками высших норм в их применении к русской национальной литературе; так, Сумарокова называли русским Расином, Хераскова — русским Гомером, и даже еще Державина — русским Горацием, хотя индивидуального сходства между Херасковым и Гомером, так же как между Державиным и Горацием, вовсе не было, да никто и не предполагал такого сходства.

Задачу «защиты и прославления» русского литературного языка выдвинул еще Тредиаковский. В своей декларативной и программной речи 1735 года при открытии «Российского собрания», мыслившегося им как некий русский аналог Французской академии, он говорил: «Не думаете ли вы, что наш язык не в состоянии находится быть украшаем? Нет, нет, мои господа; извольте отложить толь неосновательное мнение. Посмотрите, от Петра Великого лет, обратившись на многие прошедшие годы, то рассудив,

увидите ясно, что совершеннейший стал в Петровы лета язык, нежели в прежде его бывшие. А от Петровых лет толь отчасу во многих писателях приятнейшим оной становится, что нимало не сомневаюсь, чтоб великия Анны в лета к совершенной не пришел своей высоте и красоте». Здесь нет, конечно, мысли об историзме, о вечном движении и постоянном прогрессе языка, как и культуры вообще. Тредиаковский думает, что есть заранее данная норма достоинства, совершенства языка; есть языки необработанные «разумом», и они стоят ниже этой нормы; но можно поднять такие языки до уровня нормы, и тогда их движение может остановиться. Это можно сделать лишь с языками, достойными нормализации; русский язык, язык великой страны, достоин ее. Вождя, Французская академия со своим словарем, французские поэты от Малерба до молодого Вольтера, законодатели «вкуса» (т. е. норм) во главе с Буало, — затем Готшед со своими учебниками филологии и поэтики, его единомышленники в журналах его направления показывают путь «украшения» языка, — а предел его указан латинской грамматикой, риторикой, — от Квинтилиана до Скалигера и их популяризаторов более поздних времен. Позднее, в 1744 году, в «Слове о витийстве» Тредиаковский писал: «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, хотя бы уж и таково, которое бы весьма мало не равнялось. Но и вы, о! дражайшие россияне, сделайте либо еще и плодоноснейшее и полезнейшее и изящнейшее и высочайшее, ежели о том всякими мерами, неусыпным прилежанием, всеми, наконец, силами, денно и ночью... потяться и благоволите».

Эту же в сущности линию «защиты и прославления» русского языка, — и с ним литературной культуры вообще, — продолжил Ломоносов, шедший в этом направлении дальше Тредиаковского. Тредиаковский надеялся, что неусыпными трудами русских филологов и писателей можно будет вскоре приблизить русский язык к норме. Ломоносов утверждал, что русскому языку уже свойственно высшее достоинство, более полно выраженное, чем в каждом из отдельных языков других литератур и наций. В посвящении «Риторики» 1748 года он писал: «Язык, которым Российская держава великой части света повелевает по ее могуществу, имеет природное изобилие, красоту и силу, чем ни единому европейскому языку не уступает». В наброске плана филологических исследований Ломоносова предусмотрены главы или отдельные труды на темы о преимуществах, о чистоте и о красоте российского языка. В наброске статьи «О нынешнем состоянии словесных наук в России» опять говорится: «Красота, великолепие, сила и богатство российского языка явствует довольно из книг, в прошлые века

писанных. . .». Наконец, эту же мысль Ломоносов развил в посвящении — предисловии к «Российской грамматике»: «Повелитель многих языков, язык Российский не токмо обширностию мест, где он господствует, но купно и собственным своим пространством и довольствием велик перед всеми в Европе. Невероятно сие покажется иностранным и некоторым природным россиянам, которые больше к чужим языкам, нежели к своему трудов прилагали. . .». В русском языке объединились — «великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность италийского, сверх того богатство и сильная в изображениях краткость греческого и латинского языка. . . Меня долговременное в российском слове упражнение о том совершенно уверяет. Сильное красноречие Цицероново, великолепная Virгилиева важность, Овидиево приятное витийство не теряют своего достоинства на российском языке. Точнейшие философские воображения и рассуждения, многоразличные естественные свойства и перемены, бывающие в сем видимом строении мира и в человеческих обращениях — имеют у нас пристойные и вещь выражающие речи. И ежели чего точно изобразить не можем, не языку нашему, но недовольному своему в нем искусству приписывать долженствуем. Кто отчасу далее в нем углубляется, употребляя предводителем общее философское понятие о человеческом слове, тот увидит безмерно широкое поле или лучше сказать — едва пределы имеющее море».

Таким образом, создавая свой панегирик родному языку, Ломоносов, однако, не мыслит установить его принципиальное своеобразие, не характеризует его, как систему, отличную от других языков, а аргументирует его достоинство тем, что ему свойственны те же достоинства, что и другим культивированным языкам, т. е. подводит его под критерии нормы, общие языку культуры вообще. Он полагает при этом, что общая норма речи механически сложена из отдельных достоинств, — эти достоинства порознь достигнуты языками и писателями Запада, — и сумма их всех заложена в русском языке. Очевидна связь такого понимания речи, нормы и эстетики языка с теоретическим мышлением как позднего Возрождения, так и классицизма. Отсюда же убеждение Ломоносова в том, что разработка национального языка должна быть предвидима «общим философским понятием о человеческом слове», т. е. стремиться подчинить национальные формы речи морфологической, синтаксической, а наипаче семантической норме, принятой как «разумная» дедукция логических начал для всех языков.

Концепция Ломоносова повлияла на представление о русском языке Сумарокова. Но с годами он все более выдвигал мысль о том, что богатства русского языка оказались неразработанными вследствие «невежества», небрежности, неумения русских писателей 1760—1770-х годов. Таким образом, Тредиаковский предска-

зывает расцвет «прославленной» в духе Возрождения и нормализованной в духе классицизма русской литературной речи, Ломоносов утверждает этот расцвет, Сумароков в поздние свои годы горестно констатирует упадок ее; это движение данной темы в пределах 1730—1770-х годов довольно точно выражает подготовку русского классицизма в его теоретическом осознании, как и в его поэтической практике, и затем его быстрый спад под давлением новых предромантических идей, победно вторгавшихся в русскую литературу уже со второй половины 1760-х годов (комедии Лукина, 1765; роман «Письма Эрнеста и Доравры» Эмина, 1766).

Еще в эпистоле о русском языке 1747 года Сумароков писал:

«Довольно наш язык в себе имеет слов,  
Но нет довольного числа на нем писцов» (т. е. писателей)

или:

«Язык наш сладок, чист и пышен и богат;  
Но скупо вносим мы в него хороший склад».

Мысль о том, «что не имеем мы богатства языка» — «дика»,

«Лишь просвещение писатель дай уму, —  
Прекрасный наш язык способен ко всему».  
(Письмо «О стихотворстве».)

К семилетнему Павлу, наследнику престола, Сумароков обращается в 1761 году: «Вникай во природный свой язык, который естествен и древностию прекрасен... Учися прилежно чужим языкам, но к своему еще больше прилепляйся» («Слово Павлу Петровичу»). «Я люблю наш прекрасный язык», — писал Сумароков («К несмысленным стихотворцам»). Но в 1770-х годах он настойчиво повторяет мысль о том, что русский язык и литература гибнут, уже погибли, предав нормы 1750-х годов. «И язык наш и поэзия исчезают, а зараза пиитичества весь российский Парнасс невежественно охватила, а я истребления оному (злу) более предвидети не могу, жалея, что прекрасный наш язык гибнет» («Некоторые строфы двух авторов»); или «Что родится и произведет нашим потомкам от бесчисленных нынешних наших невежественных умствований? Все конечное нашему прекрасному языку разрушение, ежели паче чаяния сие гордое невежество многими летами продлится и великими авторами и искусными грамматистами не исторгнется» («О стопосложении»). Однако эти и подобные мрачные замечания Сумарокова, относящиеся к 1770-м годам, выходят за пределы первого периода развития русской критической мысли XVIII века; это был тщетный протест писателя, пережившего расцвет в предшествующие годы и не приемлющего новых явлений молодой литературы, обступившей его старость.

Вторая задача, стоявшая перед критикой 1730—1750-х годов, тесно связанная с первой, — это была нормализация литературы,

языка, литературного и филологического мышления в России, введение их в систему, обоснование их законами, твердыми и ясными канонами эстетики и языкознания. Эта задача была необходимым отражением общего содержания государственной жизни русского народа в первой половине XVIII столетия. Личность и масса подчинились нормам закона, правительственной схемы, подчинились целенаправленному устремлению государства, воплощенного и в Петре, и во власти вообще. Дисциплина, норма стали основой силы страны, ее поступательного хода, принципом ее обновленного бытия. Отказ от центробежных и произвольных тяготений лиц, местных, провинциальных стремлений и традиционных групп общества во имя национально-государственного единства и единообразия принимал формы преклонения перед общим и абстрактным, логическим и надчеловеческим законом государства. Возникла внутренняя необходимость регламентировать, узаконить, ввести в норму, подчинить государственным, общенародным задачам и формам и культуру, и ту область ее, где стихийность, непреднамеренность, эмоциональный произвол могли быть особенно сильны, — искусство, прежде всего — литературу, поэзию. В этом тогда заключалось условие прогресса литературы. Необходимо было сделать ее системой, введя ее тем самым в круг явлений государственного подчинения и гражданского бытия. Для этого необходимо было разработать, обосновать, уточнить и ясно как закон сформулировать нормы, правила литературы, добиться законопослушности искусства как искусства нового русского государства. Это тоже был процесс, пройденный и другими национальными литературами Европы в XVII—XVIII веках, процесс, исторически закономерный, породивший общеевропейское движение, обозначенное историей литературы именем классицизма. И вот Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков заняты самоподчинением, выдвижением нормы в качестве критерия творчества; они добровольно отказываются от творческого произвола своей личности во имя своей концепции этой нормы, отказываются от частного в акте и результате творчества во имя общего, более высокого, прочного, несомненного, чем они сами, как люди; в их поэзии должна воплощаться истина, выраженная в формах регулярного государства, а не частного лица; в соответствии с этим, их критическая деятельность должна агитировать за это возвышенное самоотречение и утверждать закон превыше всего. Само собой разумеется, что нормализация литературы и языка объективно играла роль создания условий для дальнейшего развития их, поскольку сама норма, насаждаемая ею, содержала основные принципы единства национальной культуры и современного состояния ее в общеевропейских формах. Это была диктатура прогресса культуры, подавлявшая косные начала старозаветной традиции.

Третья задача, стоявшая перед критикой данного периода, заключалась в выделении, разграничении, определении и наименовании основных понятий теории искусства, эстетики, литературного мышления вообще и литературной критики в частности. Этими понятиями не располагала в достаточной мере русская культура допетровского времени. Между тем, без развитой и проясненной системы таких понятий может существовать поэтическое искусство, но не может существовать ни теория, ни история поэзии, не может быть никакого принципиального, рационального обоснования литературных мнений, не может оформиться идеологически никакое литературное направление, не может быть литературного спора, литературного воспитания и школы, не может, наконец, приобрести характер эстетической сознательности самое восприятие литературы. Допетровская традиция школьной риторики и пиитики давала ряд формальных терминов, но не давала живой системы эстетических определений; к тому же она явно устаревала к середине XVIII столетия. Впрочем, и Тредиаковский, и Ломоносов (в своей «Риторике») немало формальных материалов почерпнули из этой традиции. Но основное, новое, соответствующее современному состоянию самого искусства содержание литературно-художественного сознания эпохи должно было найти свое выражение в заново уясненных понятиях. Создавая систему этих понятий, Тредиаковский и Ломоносов (Сумароков в этом отношении сделал меньше: он мог уже воспользоваться трудами своих старших современников) использовали множество материалов разнообразных традиций и работ от Аристотеля, Цицерона или Квинтилиана до Вольтера, Готшеда или Ламотта. Тредиаковский и Ломоносов произвели поистине огромную работу, предоставив своим современникам и завещав своим преемникам и потомкам необходимую для развития литературной мысли терминологию. Поэтому-то они так внимательно и даже придирчиво обсуждают, казалось бы, простейшие понятия искусства; поэтому-то, обсуждая эти понятия, они как будто заняты мелочами. Это не были мелочи. Надо было не только впервые установить, например, термины, относящиеся к процессу творчества, но и уяснить различие между поэзией и стихами, не только установить, что такое вымысел, или воображение, или идея, или образ и т. п., но и уяснить понятия жанра и жанров, ритма, фонетики поэзии, существо отношения между звуковым составом слова и стиха и смыслом того и другого; надо было уяснить все понятия и критерии художественной ценности, например, правдивость (и ее пределы), соразмерность, законосообразность, чистоту слога и соответствие его содержанию и т. д. Наконец, надо было определить всю техническую терминологию анализа формы — терминологию стиха, композиции, семантики. Все это, иной раз вчерне, было сделано. И сейчас видно, каких трудов все это

стоило, как трудно было извлечь из самого языка, еще неразработанного в теоретических его применениях, и термины, и определения, объяснения их, как колеблются и Тредиаковский, и Ломоносов в выборе слов, формул, способов объяснения при уточнении и определении понятий, при передаче иноязычных терминов на русском языке. Это обстоятельство, между прочим, затрудняет для потомков Тредиаковского или Ломоносова понимание и усвоение их литературоведческих работ. Но в итоге этих работ их наследники получили достаточно прочную базу понятий и слов, которую они могли и менять, и критиковать, и даже отвергать, разумеется, только потому, что они воспитали свою мысль на ней же.

Собственно, уже Кантемир — одновременно с Тредиаковским — начал работу по утверждению понятий и созданию терминологии общественных наук в России 1730-х годов. Тредиаковский уделял этому делу огромное количество труда. Он дал классификацию, определения и наименования жанров в своем трактате о русском стихе 1735 года. Там же, а затем во втором трактате о стихе 1752 года он дал всю систему терминологии метрического и строфического порядка. Он классифицировал и назвал размеры, виды рифм, строфы, а затем и стилистические элементы, темы и т. д. Позднее, в предисловии к «Тилемахиде» он определил целый ряд понятий анализа поэтического произведения: вероятность; единство; единое, целое и совершенное действие; узел; «завязание» (завязка); «развязание» или окончание действия и др. Он разграничил понятия стихотворства и поэзии, дал несколько определений поэзии (в статьях «О начале поэзии и стихов», «О древнем, среднем и новом стихотворении российском»), определил такие эстетические понятия, как творение, «вымышление», «подражание» естеству и т. п. Недаром он гордился тем, «что почитай все, буде не все *технические звания*, в стихотворении нашем ныне употребляемые, я наименовал» («Разговор об орфографии»). При этом Тредиаковский усвоил русской культуре и русскому языку множество терминов и, стало быть, множество понятий, относящихся не только к вопросам метрики и к вопросам литературного мышления вообще, но также к ряду других наук, в том числе и философии. В своей речи «О премудрости» он применил огромное количество им же введенных философских терминов, из которых многие навсегда остались в нашем научном языке (например, бытие, сущность, понятие, достоверность и пр.). Вслед за Тредиаковским в работу по созданию и определению терминологии вступил Ломоносов. Он разработал систему категорий и понятий русской грамматики и еще раньше учения о семантике, поэтическом синтаксисе, а также систему понятий и терминов психологического характера, необходимых для эстетического и, в частности, литературного

мышления. Последнее сделано им было по преимуществу в его «Риторике», где дана и классификация логических понятий и терминов. Самые понятия эти, — и эстетические, и психологические, и логические, — были даны Ломоносову, как и Тредиаковскому, многовековым развитием европейской науки, многие из них известны были уже русской терминологии допетровских времен, но надо было уточнить систематизировать, пополнить, а многое и впервые назвать на русском языке, надо было сделать это богатство достоянием жизни. И по сей день многое из нашей терминологии во всех областях общественных наук, а тем паче в области литературоведения, восходит к завоеваниям русских теоретиков середины XVIII века.

Наконец, четвертая задача критики данного периода естественно вытекала из третьей задачи, восполняла и довершала ее. Заключалась она в определении и утверждении общественной функции литературы, в обосновании и уяснении роли словесного искусства в жизни людей, в определении целей, смысла поэзии. Эта задача имела тогда вовсе не только теоретический характер. Литература остро нуждалась в оправдании и защите в качестве ответственного, важного, серьезного дела серьезных людей. Поэт — это было еще новое, мало понятное и не привычное явление в обществе. На светскую литературу многие еще смотрели как на пустые игрушки, забаву, занятие отчасти даже нечестивое, плодящее душевный разврат или легкомыслие. С другой стороны, русской литературе угрожало понимание поэзии либо как скучного дела педантов, либо как приятного салонного развлечения наряду с танцами, флиртом, модными играми в карты и т. д. Такое понимание шло и от западной светски-дворянской цивилизации, культивировавшей легкие поэтические жанры, изящную пустоту поэтических безделушек «в стиле регентства», — в духе толкования роли поэта как мастера мелких забав (*des menus plaisirs*) двора или как остро-слово дамских будуаров. Надо было русским литературным мыслителям доказать (тоже пользуясь западными идейными материалами), что литература, поэзия — это важнейшая гражданская функция, что она общественно полезна, что без нее невозможна полноценная общественная жизнь. Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков (и вместе с ними Кантемир) сделали великое дело: они утвердили накрепко положение новой русской литературы как государственной, учительной, носительницы ответственных идей, как вместилища и выразительницы серьезнейших интересов нации. Именно они утвердили и вновь обосновали то типическое и характерное свойство русского литературного мышления, которое отличало его, вслед за ними, на протяжении двух веков и отличает его по сей день, — нравственный, учительный, гражданский, серьезный характер его, как и характер самой русской литературы. Они от-

стояли гражданственность русской эстетики. Их учеником и продолжателем был Фонвизин, который считал, что писатель — это «страж общего блага», «полезный советодатель государю, а иногда и спаситель сограждан своих и отечества». Понятно поэтому, какое значение имела настойчивая пропаганда важности литературы и рассуждений о литературе в трудах основоположников русской литературной культуры XVIII века. Понятно, почему их ученики (например, сотрудники журнала «Полезное увеселение» и др.) так ревностно оспаривают мнения о дурном влиянии на нравы драматической литературы, доказывают полезность поэзии. Понятно, почему и Сумароков, и Богданович, и Херасков, вообще говоря, вовсе не враждебные всем элементам учения Руссо, ополчаются против его диссертации о вреде искусств и наук. С другой стороны, не без поддержки и участия литературно-критических теорий первой половины XVIII века укрепилось в России то активное, политически-острое литературное движение, выступившее на борьбу со всяческим социальным злом, которое Белинский назовет впоследствии сатирическим направлением и из традиций которого выведет лучшие, наиболее прогрессивные тенденции русской литературы своего времени.

## 4

В плане непосредственно историко-литературном граждански-учительный и морализующий характер русской литературной мысли 1730—1750-х годов являет сочетание принципов «высокого» классицизма с более поздними идеями того общеевропейского литературного течения, которое готовило еще с начала XVIII века будущий расцвет так называемого «сентиментализма». Аналогичное сочетание мы наблюдаем во Франции, например, у Вольтера, в Германии у Готшеда; но в России оно приобрело более выраженные формы, более чем на Западе подчеркнув серьезно-наставительные цели искусства. Классицизм XVII века был стилем по преимуществу анализирующим, но лишь в малой степени морализирующим; однако именно он выдвинул требование рационального обоснования искусства, и это обоснование его было найдено у преемников Буало и его школы в принципе пользы. Полезность же и морализм литературы были выдвинуты как тезис против «бесполезности» аристократического искусства наследниками пуритан, проповедниками буржуазных семейных и социальных добродетелей, в частности, например, английскими моралистическими журналами Стиля и Адиссона; эти журналы совершили победное шествие по всей Европе, переводились, вызывали подражания; и в России, уже в первой половине века, их читали в переводах (французских, немецких), так же как читали французские подражания им. Затем, на той же социально-эстетической основе

вырастает роман Мариво, Ричардсона и их последователей, рождается новая «буржуазная» драма; наконец, сентиментализм определяется к середине века как значительное движение. Русские литераторы этой же эпохи, еще двигаясь к классицизму, а затем укрепляя его, в то же время жили и творили уже в эпоху формирования сентиментально-моралистической литературы, ее журналистики, ее эстетических концепций. Это отразилось и на их понимании задач литературы. Но настаивая на моральной полезности литературы, они выдвигали на первый план не личные и семейные добродетели, а гражданские доблести, сочетая гражданскую дисциплину классицизма с нравственной учительностью раннего сентиментализма.

Следует обратить внимание на то, что Тредиаковскому в ранний период его творчества был мало свойствен интерес к идее граждански-полезного учительного искусства; тогда он находился еще под влиянием французской поэзии салонного стиля, которое он сочетал с академическим и аналитическим формализмом мышления; правда, мысль о «прославлении» русского языка и поэзии была у него и тогда, но она не вела его к утилитарно-общественному обоснованию искусства. И «Езда во остров любви» — книга, толкующая литературу как изящную забаву, украшение жизни и утеху изысканных ценителей красоты, тонких чувств и замысловатого остроумия, — и оригинальные стихи Тредиаковского той же поры, сочетающие мотивы Буало, поэзии в духе Ла-Фара или Шолье с одами в манере Жана Батиста Руссо и с традициями, шедшими от Симеона Полоцкого, еще в значительной мере чужды установки на гражданскую и моральную проповедь. Но зрелому Тредиаковскому эта установка в высшей степени свойственна. Исходя из нее, он прославляет поэзию как важное государственное дело, защищает ее от легкомысленного барского пренебрежения к ней. Это было остро необходимо тогда, когда и сам Тредиаковский был принужден сочинять по заказу стишки для шутовской свадьбы и когда его, поэта, мог исколотить до полусмерти наглый временщик, смотревший на него, как на слугу. С тем большим подъемом доказывает Тредиаковский, что поэт — это мудрец, учитель народа, пророк, что поэзия — это святыня. «Древние нам предали, что Поэзия была священнойшею и первейшею философию, которая с начала веков образу жизни научала, путь показывала к добродетелям и проводжала по нем, а особливо прославляла Бога и его величие и свойства. Основательно Платон написал... род пиитов есть божественный. Также и блаженный Августин написанное негде (где-то) оставил: первые Пииты теологами названы, для того что они многое о бессмертном Боге воспевали. Сим же почитай самым образом и упомянутый Платон в Федре утверждает еще: пииты, божеским благодеянием поданные, многую пользу грекам

принесли. Так и на другом месте Овидий еще ж говорит: мы священными пиитами и божеским попечением именуемся. Так и Лукан восклицает: О! священный и великий всех пиитов труд. И по истинне гнет труда, который бы большею ума силою и сильнейшим духа напряжением и стремительством был производим, коль оные высокие пиитов размышления» («Мнение о начале поэзии и стихов вообще»). И в этом перечне цитат, характерным образом выявляющем типическое для эпохи мышление образцами, готовыми формулами и авторитетами, священное величие поэзии обусловлено, по Тредиаковскому, ее моральной полезностью в государственном плане. Эта точка зрения обусловлена двумя концепциями, существенно определяющими все литературные оценки Тредиаковского, как и руководителей русской литературы его времени вообще: во-первых, это дидактическая точка зрения на искусство, исключаящая произвольность, творческий каприз, творческую игру в нем (романтическое «Я пою, как птица в поле» — чуждо и постыдно с этой точки зрения), определяющая вдохновение поэта целью, предписанной ему, как правило, быть полезным в простом наставительном смысле; во-вторых, это — представление о поэзии не как о личном, душевном деле поэта, интимно раскрывающегося в своем творчестве, а как о деле государственном, общественном, порожденном гражданственной потребностью и повинующемся общественному заданию. Поэзия предстает такому взгляду как некий общественно или даже политически необходимый институт, контролируемый и направляемый обществом. Говоря о древнейшей поэзии человечества, Тредиаковский с похвалой характеризует ее идейную полноценность: «Ею превозносится божество; ею прорицается истинно от правых, ложно от льстецов; ею преподаются наставления о добродетельном житии, ею и законы преднаписуются: словом, все самое важное и превеликое ею объемлется», — и с печалью и осуждением он добавляет, имея в виду падение искусства в новые времена: «... пока, наконец, по многих веках, употребили ее и на мирские многие потребности, отвративши от первого употребления» (там же). Цель поэзии — «общественные действия», цель ее — «сделать человекa лучшими» (там же); так моральная задача поэзии переплетается у Тредиаковского с общественной.

Если граждански-учительное понимание искусства у Тредиаковского возникает не сразу и до конца ограничивается нередким у него угождением придворным кругам и несколько схоластическим академизмом его деятельности, то для Ломоносова это понимание становится одной из основ эстетики, поэтической практики и литературной политики. Для него поэзия — не развлечение, не игра, не украшение жизни, а важное государственное дело, патриотическое служение, необходимое и полезное для процветания и славы отечества. Для него литература — это усиленное помощью

искусства использование человеческой речи, направленное на практические цели государства. Он так начинает посвящение-предисловие к «Риторике» 1748 года: «Блаженство рода человеческого коль много от слова зависит, всяк довольно усмотреть может. Собраться рассеянными 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! Того ради всевышняя премудрость к дарованию разума присовокупила человеку и слова дарование, в котором остроумные люди уже в древние времена приметили, что оное искусством увеличено и тем с вящшею пользою употреблено быть может: и для того многое старание и неусыпные труды полагали, чтобы слово свое учением возвысить и украсить, в чем они великие успехи имели и в обществе показывали знатные услуги».

Литература — не частное дело; меньше всего она соотносится со стремлениями отдельных лиц, хотя бы таким лицом был великий поэт. Она возникает и существует, или, точнее, должна существовать, — в меру своей государственной пользы. В соответствии с этим общегосударственным направлением мысли и творчества Ломоносова, у него моральная учительность, адресованная *человеку*, отступает на второй план перед политическими и просветительскими задачами искусства как общественно-полезной проповеди, обращенной к государству. Поэтому же наряду с обоснованием искусства *пользой* Ломоносов оправдывает его тем, что оно приносит *славу* государству и его деятелям (т. е. в своем роде — политическое благо). Подобно Тредиаковскому, и Ломоносов с грустью думает о временах античных республик, когда полноценная общественная жизнь приводила к особо значительной гражданской роли словесного искусства; но он не склонен впадать в пессимизм; он считает, что и в его время литературе есть что делать и как учителю нравов и как политическому наставнику и руководителю умов. И в его время литература столь важна для государства, что она сообщает ему славу и блеск, а без нее государство не может обрести великого места в истории. Ломоносов продолжает: «В нынешние веки хотя нет толь великого употребления украшенного слова, а особливо в судебных делах, каково было у древних греков и римлян; однако в предложении Божия слова, в исправлении нравов человеческих, в описании славных дел великих героев и во многих политических поведениях сколь оное полезно, ясно показывает состояние тех народов, в которых словесные науки процветают». Эта же тема развита Ломоносовым в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке», здесь доказывается, что «без искусных . . . писателей немало затмится слава всего народа. . .». «Счастливы греки и римляне перед всеми древними европейскими на-

родами. Ибо хотя их владения разрушились и языки из общенародного употребления вышли; однако из самых развалин, сквозь дым, сквозь звуки в отдаленных веках, слышен громкий голос писателей, проповедающих дела своих героев... Кто о Гекторе и Ахиллесе читает у Гомера без рвения? Возможно ли без гнева слышать Цицеронов гром на Катилину?..» и т. д. Те же явления наблюдает Ломоносов в современности. Он пишет («О нынешнем состоянии»): «Коль полезно человеческому обществу в словесных науках упражнение, о том свидетельствуют древние и нынешние просвещенные народы. Умолчав о толь многих известных примерах, представим одну Францию, о которой по справедливости сомневаться можно, могуществом ли больше привлекла к своему почитанию другие государства, или науками словесными, очистил и украсил свой язык трудолюбием искусных писателей». В том же плане обосновывает Ломоносов и пользу других искусств.

В «Слове благодарственном» 1764 года он намечал такую программу работы русской скульптуры и живописи: «Скульптурного художества удобообращательные мыщды, оживляя металл и камень, представят виды героев и героинь российских в благодарность заслуг их к Отечеству, в пример и в поощрение потомкам к мужественной добродетели. Живописная хитрости зиждительные персты, отменой цветов, света и тени возвышая равную плоскость похвальным обольщением зрения, пренесут в настоящее время минувшие российской деяния показать древнюю славу праотцев наших, счастливые и противные обращения и случаи, и тем подать наставление в делах, простирающихся к общей пользе». Задачи исторического повествования, как вида литературы, и, попутно, такие же задачи литературы вообще указаны Ломоносовым во Вступлении к его «Древней российской истории»: «Она дает государям примеры правления, подданным повиновения, воинам мужества, судиям правосудия, младым старых разуму, престарелым сугубую твердость в советах, каждому незлобивое увеселение с несказанною пользою соединенное. Когда вымышленные повествования производят движение в сердцах человеческих, то правдивая ли история побуждать к похвальным делам не имеет силы, особливо ж та, которая изображает дела праотцев наших?».

Эстетическое мировоззрение Сумарокова также зиждется в значительной мере на требовании от искусства гражданской и этической пользы. Но если Ломоносов обосновывает цель искусства по преимуществу пользой государства, как целого, — Сумароков выдвигает вперед моральную цель искусства, его воспитующую роль по отношению к отдельному гражданину и человеку. Поэзия служит государству — таков основной тезис Ломоносова; поэзия служит обществу, воспитывая добродетельных людей и доблестных

граждан, — таков смысл суждений Сумарокова на эту тему. В этом отношении Сумароков гораздо ближе, чем его старшие современники, к мировоззрению ранних течений сентиментального характера. Ведь и его трагедии сочетают эстетические основы классицизма с тенденциями морализма и культа добродетели и эмоциональной «душевности», свойственными раннесентиментальной драме.

Сумароков настаивает на реальной и конкретной пользе искусства; оно, по его мнению, морально и общественно воспитывает людей, показывая им примеры положительные и отрицательные. Пользу искусства он понимает прямолинейно: так, он пишет комедии для московского театра, потому что, на его взгляд, пороки в Москве чрезвычайно умножились, — и он явно верит в то, что хорошая доза сатирических комедий быстро ликвидирует зло, распространившееся в общественных нравах. Писатель, по его мнению, это нравственный воспитатель и политический руководитель общества. И каждый поэтический жанр, даже такой, как эклога, не говоря уже о комедии или сатире, Сумароков «оправдывает» его нравственно-воспитательной целью (комедия «издевкой правит нрав!»; эклога дает примеры чистой нравственной и здоровой любви естественных людей; сатира исправляет социальные пороки и т. д.). Искусство и для него — это не личное дело, а гражданская функция, и не только поэзия, но и изобразительные искусства. В «Слове на открытие академии художеств» он нападает на тех некультурных людей, которые не видят пользы от искусства и приравнивают живописцев и скульпторов к ремесленникам, делающим куклы. Он, напротив, так доказывает пользу этих искусств: «Не может ни история, ни поэзия изъяснити телесных качеств геройских; пиктура (живопись) и скульптура в сем им помоществуют. А телесные качества великих людей, начертаваяся в умах наших, оживляют изображения душевных качеств и придают охоты к подражанию оных, ибо в телесных видах сокрываются тончайшие качества душевные. . .». «А таковые виды умножают геройский огонь и любовь к отечеству». Изображения искусства, «хотя они и вымышлены, служат познанию естества, подражанию великих дел, отвращению от пороков и всему тому, чего человечество к исправлению требует». Гражданственно-моральное понимание художественного творчества порождает в мировоззрении Сумарокова идею нравственной и общественной ответственности поэта, требования правдивости, истины, предьявляемые к поэзии. Он и себя, как поэта, с гордостью определяет тем, что он «не был никогда на свете двуязычным», и тем, что «во истине перо омычно мое» («Письмо к девицам г. Нелидовой и г. Борщовой»), и ниже: «. . . кому приятна честь, Не станет никому стихи тот ложно плесть. . .». Сумароков и Вольтера-трагика высоко оценил за то именно, что он придал трагедии учительно-гражданственный, просветительный харак-

тер, что его трагедия «не одну забаву приносит и не одни цветы, но пользу и плоды. Франция, Европа и Парнасс должны много Вольтеру за нововведенный вкус...» («Мнение во сновидении о французских трагедиях»).

## 5

В течение 1730—1750-х годов в центре внимания критики, как и литературного движения вообще, стояла проблема русского классицизма. Именно классицизм был тем стилем, мимо которого не могла пройти русская культура, двинувшаяся путями новой (европейской) государственности со времени Петра Великого. Именно классицизм был не только актуальным и еще современным общеευропейским стилем художественной культуры в первой половине XVIII века, но и эстетическим воплощением идей государственной дисциплины, подчинения личности гражданской норме, идей рационализма, этической логики, упорядоченности мира и культуры. Это было мировоззрение в искусстве, выражавшее прогрессивные тенденции петровской и послепетровской России.

Когда русские писатели-теоретики 1730—1750-х годов оказались поставленными лицом к лицу с проблемой классицизма, они оказались в положении сложном и противоречивом. Классицизм они приняли от Западной Европы уже на последнем этапе его творческого существования. Между тем русская культура еще не завершила доклассический этап литературного развития. Для нее живы были еще формы и идеи искусства позднего Возрождения. На эту почву хлынули концепции и воздействия классицизма и одновременно с ними новаторские устремления, готовившие во всей Европе сентиментализм или предромантизм.

В 1730—1740-е годы в узком кругу русской литературно-образованной интеллигенции имеют еще хождение произведения и эстетические схемы позднего Возрождения и его школьной доктрины. И Тредиаковский, и Ломоносов усвоили их на занятиях риторикой, гомилетикой и поэзией в Славяно-греко-латинской академии в Москве, от традиций киевской поэтической учености, от традиций и Стефана Яворского, и Феофана Прокоповича. Да и в Германии в пору пребывания там Ломоносова аналогичные концепции еще жили прочно. Тредиаковский настаивает на преемстве своем от силлабической русско-украинской поэзии, пропагандирует Бэкона, переводит Томаса Мора, переводит и пропагандирует Баркляя, базируется на филологических разысканиях схоластического типа. В поэтическом творчестве Ломоносова явственно ощутима высокая традиция культуры Возрождения в ее русском преломлении — с ее грандиозной мечтой о величии человека, с ее шекспировским размахом, с ее напряженной стилистикой. Наряду с Квинтилианом и Цицероном, с одной стороны, и Вольфом, Готшедом —

с другой, Ломоносов в своих «Риториках» широко использовал школьные курсы поздневозрожденческой литературной теории — русских догматиков начала XVIII века, иезуитов Н. Каусина и Ф. Помея, действовавших во Франции в XVII столетии. Только Сумароков уже чужд и схоластических, и любых других традиций Возрождения; его отделяет от них не только его дворянское воспитание, отдалившее его и от русской духовной Академии, и от западных университетов, тогда как и те и другие держались еще старозаветных традиций, — но и его более молодой возраст, и все направление его идейных устремлений; он даже не знал классических языков и, видимо, это обстоятельство не смущало его. Но все же и он знал некоторых поэтов Возрождения — от Виллона до связанного с традициями Ренессанса Теофиля де Вио. Да и русских поздних возрожденцев он ценил; так, он восторженно отзывался о прозе Феофана; и сам он написал драму «Пустынный» в старинной манере как бы школьной драмы.

Воздействия «высокого» французского классицизма XVII века проникали в Россию еще с самого начала XVIII века; но система этого стиля во всей его осознанной принципиальности стала входить в сознание русских писателей позднее, — со времени Тредиаковского и Кантемира. И уже с того же времени в России узнают англичан-современников — через французские и немецкие переводы. Нравственные журналы, Адиссон, Поп, Локк проникают к русскому литератору скоро, и к середине века становятся довольно широко известны и охотно переводятся на русский язык. Еще лучше известны уже в 1730—1740-е годы немцы окружения Готшеда, труды и журналы самого Готшеда — благодаря немцам-академикам, ученым и поэтам, живущим в Петербурге, и благодаря постоянным связям между интеллектуальной Германией и Россией. Ломоносов переписывается с Эйлером. Сумароков печатается в журнале Готшеда, в котором помещаются известия о русских писателях; Сумароков избирается членом готшедовского литературного общества («Лейпцигского ученого собрания») и получает об этом диплом за подписью самого Готшеда. Само собой разумеется, что французская литература начала и середины XVIII в. была прекрасно известна русским писателям этого времени.

В своей теоретической разработке основ литературы русские писатели 1730—1750-х годов учитывали и опыт теоретиков западного классицизма, в частности, французского и немецкого. Буало был признан авторитетом, хотя и Ломоносов, и Сумароков считали себя вправе существенно отступать от него и даже решать некоторые вопросы не только иначе, чем он, но и в обратном смысле (например, Сумароков признал законным жанр «бурлескной» комической поэмы, резко осужденной Буало); Тредиаковский перевел «Поэтическое искусство»; Сумароков перевел отрывок трактата

Лонгина «О высоком» с перевода Буало («Трудолюбивая пчела», 1759). Бесспорно, каждому пишущему были знакомы принципиальные выступления и автокомментарии Корнеля и Расина. Но более старые, уже отодвинутые в прошлое предшественники французского классицизма, готовившие его теорию с начала XVII века и даже раньше, например, автор «Поэтического искусства» Воклен де ла Френе, так же как второстепенные теоретики середины XVII века, например, автор распространенного учебника «правил» драматургии д'Обиньяк, — остались, видимо, вне поля зрения русских писателей. Хорошо были известны критические и теоретические выступления Вольтера (их использовал Сумароков). Текущая критика французских журналов также не проходила мимо внимания русских литераторов. Широко использовали они теоретические работы Готшета, его поэтику («Критическое искусство поэзии»), риторику («Основы немецкого стиля»), труды по стилистике и другие обильные произведения этого же порядка, равно как многочисленные статьи о литературе, ее законах и нормах, и критические статьи журналов Готшета и его школы. Тредиаковский опирался на работы этой школы в своих разысканиях по истории стиха. Ломоносов использовал Готшета и в «Письме о русском стихосложении» и в «Риторике». Сумароков определил свою критическую позицию в борьбе с Ломоносовым, как аналогию позиции готшетианцев в их борьбе с Гюнтером и другими наследниками духа Возрождения. Из Англии непосредственные теоретические воздействия до второй половины XVIII века проникали в Россию туго; ни Тредиаковский, ни Ломоносов, ни Сумароков английского языка не знали.<sup>1</sup> Но Локка изучали через переводы, и Сумароков написал философскую статью «О разумении человеческого по мнению Локка» (1759); ученик Ломоносова Н. Н. Поповский перевел стихами (с французского перевода) «Опыт о человеке» Попа, поэтический трактат, связанный с идеями Локка; а отрывки из «Зрителя» переводил не один литератор, в том числе Сумароков.

Развитие отечественной традиции и воздействия Запада слились. Русские писатели использовали из западных теорий то, что им было нужно, — и система русского классицизма начала быстро строиться в 1730—1750-е годы. Была установлена схема жанров, сформулированы основные правила, — Тредиаковским и, позднее, Сумароковым. Были укреплены логические и психологические принципы — Ломоносовым в «Риторике». Всеми тремя поэтами-теоретиками было разработано много частных вопросов поэтики, стиля, эстетики — в плане утверждения системы классицизма. В 30-е годы это движение теоретического обоснования рус-

<sup>1</sup> По новейшим данным Ломоносов знал английский язык. См. стр. 28 настоящего сборника. *Прим. ред.*

ского классицизма только еще начало разворачиваться — в трактате о стихе Тредиаковского с его жанровой классификацией и списками образцовых поэтов для каждого жанра и в письме Ломоносова о правилах русского стихотворства, написанном в 1739 году, но не опубликованном при жизни автора. Лишь к концу 40-х годов кодификация системы может уже опереться на крупные работы. В 1747 году появляется первый развернутый манифест русского классицизма, две эпистолы Сумарокова — о стихотворстве и о русском языке; в 1748 году печатается «Риторика» Ломоносова, впрочем, связанная в значительной мере и с традициями Возрождения; в 1752 году выходит в свет стихотворный перевод «Поэтического искусства» Буало, сделанный Тредиаковским. Затем, в 1757 году, появляется программная статья Ломоносова — «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке»; с 1759 года идет ряд статей Сумарокова, помещенных в журналах. Еще немного раньше, с 1755 года, начинает выходить журнал «Ежемесячные сочинения», помещающий некоторые статьи о литературе, написанные в духе теории классицизма.

Но классицизму не суждено было ни расцвести, ни закрепиться в русской художественной культуре. Едва оформившись и самоопределившись на русской почве, он уже начал подтачиваться изнутри, давать трещины в самом своем основании. Еще не окрепнув как следует, он принужден был уже выдерживать натиск новых художественных идей и течений, враждебных ему по существу. Русский классицизм строился тогда, когда уже общеевропейское литературное движение стояло в преддверии внутреннего слома системы классицизма. Русская литературная культура первой половины XVIII столетия стремительно проходила этапы общеевропейского литературного движения, растянувшегося на Западе, например во Франции, на полтора столетия. Она преодолевала свое бывшее отставание, и к середине XVIII века полностью ликвидировала его. Еще не завершив периода запоздалого русского Ренессанса, она освоила классицизм, и тут же, почти одновременно, уже с 1760-х годов в нее начинают проникать и художественно выраженные и теоретически сформулированные стремления новой литературно-идеологической школы, условно обозначаемой как сентиментализм или предромантизм, именно в эти годы выявившийся и в передовых литературах Западной Европы. В 1765 году выступил со своими манифестами антиклассического порядка В. И. Лукин, в 1766 году появился роман Ф. А. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры», как бы русский вариант вышедшей за пять лет до того «Новой Элоизы», роман, заключавший и теоретические и полемические выступления сентиментализма. С 1767 года разворачивается в печати фольклористическая (предромантическая) деятельность М. Д. Чулкова и М. И. Попова. В начале 1770-х годов

сентиментализм уже явно одерживает победу за победой; им увлекается преемник Сумарокова, М. М. Херасков, возглавлявший школу, выросшую на Сумарокове; ему отдают дань почти все представители этой школы или писатели, вышедшие из нее, как В. И. Майков, И. Ф. Богданович и др. И, наконец, сам Сумароков, ожесточенно напавший на проявления сентиментализма на русской сцене, однако же не устоял перед воздействием антиклассических и просто предромантических идей, создавая свои песни в фольклорном духе (во всяком случае с 1771 года), свои экзотически-стилизированные псалмы и со вниманием и не без сочувствия приглядываясь к проповеди «Жака Русо», как он называл великого женева. А в 1766 году вышла в свет грандиозная эпопея старого Третьяковского «Тилемахида», гекзаметрическое построение которой опирается на новейшие и явно предромантические течения стиховой культуры, вплоть до учений швейцарцев и гекзаметрического эпоса Клопштока. Гекзаметры «Тилемахиды» только выявили более отчетливо то, что было заложено задолго до появления этой поэмы в идейных и эстетических исканиях Третьяковского, — пробивавшиеся через классицизм и схоластику ростки новых идей. А уже в 1770-е годы разворачивается деятельность предшественников Карамзина, основоположников стилистической манеры и душевного настроения русского дворянского сентиментализма, М. Н. Муравьева, Н. А. Львова и др. В те же годы уже писал Державин, гениальный разрушитель здания классицизма, а в 1779 году он выступил со своими мощными созданиями, определившими его «новый путь». С другой стороны, еще в 1772 году появился «Отрывок из путешествия в\* И.\*\*\* Т.\*\*\*» Радищева, манифест революционно-демократического сентиментализма, и около 1774 года была написана им же повесть «Дневник одной недели», воплотившая радикальнейшие искания сентиментализма в области психологического анализа. Большинство из указанных крупных явлений русского сентиментализма относится ко времени, когда еще был жив, когда еще творил и испытывал влияние нового Сумароков.

Таким образом, все три корифея русской литературы и поэтической мысли 1730—1750-х годов, имевшие ближайшее прикосновение к строительству русского классицизма, участвовали в этом общем для них деле по-разному и каждый по-своему. Третьяковский был наименее последователен из всех их. Эклектик и в поэтической практике и в теории, он откликался на противоречивые и разнообразные веяния эпохи, и так и не мог построить из материалов различного происхождения единой системы. В его мышлении еще сильнее были традиции схоластики, школьных теорий Возрождения, примененных в условиях католической и православной церковности. В то же время он усвоил в молодости элементы

придворно-аристократического салонного отношения к искусству, как к изящной игрушке, украшающей жизнь. Но это не помешало ему стать одним из насадителей классицизма на русской почве, а затем и явиться одним из предшественников русского просветительства, уже выходящего за пределы классицизма. Он двигался от школьных пиитик XVII века через Буало к Лессингу, и элементы столь разных систем никак не могли мирно ужиться в его деятельности. Он сделал очень много для укрепления новой русской литературной культуры, дал ей целую энциклопедию знаний, ввел в нее множество идей, воплотил в своем труде почти два столетия европейской филологической культуры и передал плоды этой культуры России, но противоречивость, неорганизованность его позиции понизили ценность его трудов в глазах современников и потомков.

Ломоносов тоже сложен; он объединил традиции Возрождения с классицизмом; но это объединение было органично и целостно. Ломоносов сохранил те элементы мысли Возрождения, которые в общеевропейском движении истории подготовили классицизм, и, с другой стороны, к концепции классицизма подошел свободно и творчески, не приняв, например, отказа западных классиков от мечты, фантазии, их отрицания ценности «страстей», их рационально-плоскостной семантики («естественное» словоупотребление). Ломоносов создал свою систему, сливавшую те принципы Возрождения и классицизма, которые были для него актуальны. Что же касается идей раннего сентиментализма, то он остался им чужд.

Наконец, Сумароков сформировался уже вне воздействий и традиций Возрождения. Он выступил как пропагандист «ортодоксального» классицизма, правда, уже не классицизма «великого века» Расина, а классицизма XVIII века — Вольтера и Готшета, классицизма просветительского. Этим он отделен от Третьяковского и Ломоносова. Но общая судьба русского классицизма, строившегося уже в окружении подъема новых течений литературы, сказалась и в судьбе Сумарокова. Уже в 1760-е годы, а отчасти и раньше он начинает уступать натиску зарождающегося сентиментализма и предромантических идей, а к концу своей творческой деятельности уступает этому движению одну позицию за другой.

Классицизм оказался лишь кратковременной и нецелостной задачей русской литературы и литературной мысли. Он переплетался в условиях русской культуры с системами, исторически предшествующими и последующими ему. Тем не менее именно проблема классицизма, разрешаемая в специфических условиях быстрого роста и стремительного прогрессивного движения русской культуры, стоит в центре литературно-критической мысли в России 1730—1750-х годов.

## 6

Первый период развития русской критики XVIII века отличается от других и своим методологическим характером и содержанием. В соответствии с задачей нормализации литературы и литературного мышления, с задачей фиксации понятий искусства и его теории, этот период имел по преимуществу нормативную методологическую установку. Литературное произведение рассматривали при этой установке, не учитывая ни его индивидуальной идейной направленности и выразительности, ни законов мировоззрения его автора, ни принципов данного художественного задания или стиля, отправляясь от общих законов и даже конкретных правил искусства, незыблемых и не подлежащих критике индивидуального вкуса. Искусство мыслилось как система твердых понятий. Оно должно было опереться на отчетливые структурные законы эстетической логики. Литератор-критик обязан был располагать этой системой понятий, законов, правил, неизменных и обязательных не только для него, но и для всех людей вообще, не допускающих оспаривания или какой бы то ни было дискуссии. Система устанавливала критерии оценки, так как она утверждала определенный ряд художественных элементов как положительный, достойный, принятый искусством и тем самым безоговорочно отвергала и осуждала все остальные художественные элементы, признавала их дурными, антихудожественными, вредными. В соответствии с этим критика сводилась, в сущности, к логическому акту подведения данного художественного произведения, как частного случая, под норму искусства, — в пределах *правил* данного поэтического жанра, — как общего понятия и закона, и к проверке данного произведения эталоном общего понятия правил жанра. Если все элементы произведения соответствовали норме, произведение признавалось превосходным, прекрасным; если большинство элементов соответствовало ей — произведение признавалось **хорошим**; если меньшинство элементов соответствовало ей — дурным. Сама же норма из произведения не извлекалась, и критика не столько объясняла или истолковывала произведение, сколько судила его. Никогда в другое время критика не походила в такой мере на судебный процесс, где судья сурово, решительно и безапелляционно изрекает приговор, продиктованный статьями кодекса, не им созданного, но для него обязательного и даже священного. Поэтому-то критические статьи и высказывания Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова так резки и редко вводят оттенки, примирительные формулы или полупризнания ценности обсуждаемого произведения; они знают чаще всего лишь две краски, два суждения: плохо и хорошо, виновен или невиновен — в применении либо ко всему произведению в целом, либо к его

частям и элементам порознь. Поэтому же в этих статьях и высказываниях мы не найдем ни соотнесения произведения с замыслом автора, ни внимания к этому замыслу, ни стремления понять своеобразие авторской манеры. Свообразие было в принципе подозрительно: оно могло нарушить общую норму.

Доказательность критической оценки в данной системе литературного мышления должна была заключаться не в углубленном понимании идейных и художественных установок автора, а в дробности актов нормативного суда; желая быть доказательным, критик рассекал художественное произведение на ряд элементов, и применял норму к каждому из них в отдельности, суммируя затем свои приговоры в единый общий приговор. Само собой разумеется, что даже при стремлении быть доказательным, критик мог при этом быть весьма кратким: немного нужно слов и рассуждений, чтобы, сославшись на закон, определить в данном частном случае наличие отступления от закона или же наличие соблюдения его. Вот почему в этот период почти отсутствуют развернутые обширные критические работы (кроме, может быть, одной статьи Тредиаковского о Сумарокове и одной статьи Сумарокова о Ломоносове) и, наоборот, критика уместается либо в краткой заметке, либо в попутном абзаце, в полемической эпиграмме. Нет необходимости доказывать, что такого рода нормативная критика вовсе не была бесполезна в первой половине XVIII столетия: она императивно воспитывала требовательность, рациональность в отношении к литературе как ответственной идеологической функции. Она требовала и от читателя сознательности и дисциплины. Она говорила читателю: ты не имеешь права заявлять, что какое-то произведение хорошо только потому, что оно тебе нравится; ты должен дать себе отчет в идейной и художественной структуре произведения прежде, чем позволить себе получить от него удовольствие, ибо и сами твои удовольствия в сфере идеологии должны быть законосообразны. Прежде, чем читатель воспринял произведение, он должен был усвоить норму, которой это произведение должно было подчиниться, и читать произведение он обязан был как бы на фоне этой нормы. Норма, закон, сознательно принятая система «разумного» подчинения оказывалась реальной основой каждого конкретного эстетического факта и в творческом процессе и в процессе восприятия. Искусство прежде всего должно было стать правильным, выполнить законы, и это должно было стать существом его эстетического бытия, принципом красоты в нем, признаком художественности.

«Правильность» искусства слова была прежде всего правильностью языка. Норма поэзии представляла как норма литературной речи. Строительство принципиально-обоснованной литературы не могло и не должно было отделиться от строительства единой, за-

кономерной и общеобязательной системы литературной речи. Эстетический критерий, понятый как критерий правильности, оказывался и лингвистическим критерием: художественный слог воспринимался как правильный язык по преимуществу и, наоборот, — идеальная правильность речи толковалась как красота ее. Тем самым, в условиях той эпохи, нормативная критика оказывалась критикой филологической. Литераторы-критики 1730—1750-х годов тщательно и внимательно всматриваются в языковой строй обсуждаемых ими произведений, «придираются» к каждой грамматической форме, к каждому звуку и даже к каждой букве, требуя от поэта абсолютной четкости и следования грамматической норме, ими же создаваемой и проверяемой именно в этих критических битвах, в спорах, в ожесточенных филологических дискуссиях. Никким образом нельзя относиться к этим лингвистическим придирам, к этим грамматическим спорам по поводу стихов с высокомерием или, тем более, с насмешкой. Они не заслуживают ни того, ни другого. Напротив, они заслуживают всего нашего внимания и уважения. Это не было ни ребячеством могучих умов, ни мелочностью. Создание нормы литературного языка было в те годы великой и глубоко идейной задачей и поэзии и критики. Утверждение категории правильности и в общей образной структуре произведения и в его языке было необходимой базой идейного развития искусства, и мы сейчас, через двести лет, пожинаем плоды усилий филологической и нормативной критики первой половины XVIII столетия.

---