

1. СИЛЛАБИЧЕСКИЙ, СИЛЛАБИКА

СИЛЛАБИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ (от греч. *συλλαβή* — слог) — система стихосложения, осн. на соизмеримости стихотв. строк по количеству слогов (изосиллабизм). С. с. присуще языкам с постоянным ударением, падающим на определ. слог слова: во франц. — на последний, в польском — на предпоследний, и т. д. В таких языках ударение не имеет смысло-различительного значения, какое имеет в языках с подвижным ударением, поэтому произносится сравнительно слабо; ударные и безударные слоги в С. с. метрически равноправны и располагаются в стихе неупорядоченно. Размер определяется количеством слогов в стихотв. строке. Соизмеримость многосложных размеров с трудом улавливается слухом; поэтому они обычно расчленяются на полустихия постоянным словоразделом — цезурой. Так, франц. 12-сложник, т. н. александрийский стих, имеет цезуру после 6-го слога — (6+6), франц. 10-сложник — (4+6), польский 13-сложник — (7+6), 11-сложник — (5+6) и т. д. В С. с. тюркоязычных народов, в нар. сербском и др. встречаются стихи с двумя цезурами. При свободе расположения ударений внутри стиха в совр. С. с. наблюдается, как следствие постоянства словесных ударений, постоянство ударений в конце стихов и полустихий, ударная константа: во франц. стихе на последних слогах, польск. — на предпоследних, и т. д. В древних формах С. с. ударной константы могло и не быть. Так, во франц. стихе 16 в. перед цезурой иногда стояли слова с ударением на предпоследнем слоге (во франц. яз. в то время «немое» е произносилось; исчезнувшее потом из обычного произношения, оно по традиции произносится в стихах до сих пор). В старопольском стихе перед цезурой и в рифме иногда стояли односложные знаменательные слова, тогда ударение сдвигалось на последний слог полустихия или стиха. Но счет слогов при этом оставался неизменным, чем доказывается, что в С. с. ударная константа — признак вторичный, первичным является счет слогов.

Лит. традиция, с одной стороны, особенности языка — с другой, создают характерные отличия в стихе разных народов, пользующихся С. с. Напр., вследствие традиц. произношения «немое» е во франц. стихе возможно чередование мужских и женских рифм. В стихах с женской рифмой последний слог считается сверхсхемным и в счет размера не входит (напр., в 12-сложнике он будет 13-м); при этом «немое» е в середине стиха произносится и идет в счет только перед согласными, перед гласными же не произносится (т. н. элизия, или слияние: *Oui! dans ces jours d'automne, /ou la nature expire*). В итал. стихе происходит элизия при столкновении любых гласных; значит. преобладание слов с ударением на предпоследнем слоге обуславливает сплошную женскую рифму. В то же время наличие в языке нек-рого количества слов с ударением на последнем слоге и на 3-м с конца делает словесное ударение более заметным, поэтому в итал. С. с. ощутима тенденция к нек-рой, хотя и не систематической, упорядоченности ударений, напр. к ямбич. каденции в 11-сложнике (*Venito voi da sì lontana gente*). В польском стихе элизий нет, считаются все гласные; в старопольском стихе допускалась разноударная рифма (*zabija — i já*) при обязат. сохранении счета слогов.

Русский силлабический стих (иногда употребляется термин «вирши») развивается во 2-й пол. 17 в. Нар. рус. стих был в основе тоническим; древнерус. лит-ра не знала стиха как сложившейся системы. Формы складывавшейся в 17 в. рус. поэзии были разнообразны, но во 2-й пол. века под влиянием польск. образцов побеждает С. с. (Симеон Полоцкий и др.). Господствующие размеры — тринадцатисложник (7+6) и одиннадцатисложник (5+6). Польское влияние сказалось в безусловном преобладании женской рифмы, однако предцезурная ударная константа благодаря подвижности рус. ударения не образовалась. Изредка встречались разноударные рифмы (себе — небе). По мнению Б. В. Томашевского, С. с. могло существовать в рус. стихе благодаря особой размеренной манере декламации по слогам, ослаблявшей различие между ударными и безударными слогами. Наибольшего совершенства рус. силлабич. стих достиг в 18 в. в поэзии А. Д. Кантемира, уделявшего

внимание более упорядоченному расположению ударений в стихе. После реформы В. К. Тредиаковского — М. В. Ломоносова с. с. в России быстро выходит из употребления.

Рус. силлабика вызывает споры исследователей. Так, Л. И. Тимофеев считает его подготовительной стадией силлабо-тонич. стиха. П. Н. Берков полемизирует с мнением Б. В. Томашевского о манере чтения силлабич. стихов и о наличии разноударных рифм у Симеона Полоцкого, полагая, что они произносились как женские (себе — небе и т. п.).

Лит.: Жирмунский В. М., Введение в метрику, Л., 1925; его же, О нек-рых проблемах теории тюрк. нар. стиха, «ВЯ», 1968, № 1; Тимофеев Л. И., Очерки теории и истории рус. стиха, М., 1958; Томашевский Б. В., К истории рус. рифмы, в его кн.: Стих и язык. Филологич. очерки, М. — Л., 1959; Хамраев М. К., Основы тюрк. стихосложения, А.-А., 1963; Берков П. Н., К спорам о принципах чтения силлабич. стихов XVII — нач. XVIII в., в сб.: Теория стиха, Л., 1968; Панченко А. М., О рифме и декламационных нормах силлабич. поэзии XVII в., там же; Холшевников В. Е., Русская и польская силлабика и силлабо-тоника, там же; Verrier P., *Le vers français*, v. 1—3, P., 1931—32; Zawodziński K. W., *Studia z weryfikacji polskiej*, Wr., 1954; Furmanik S., *Z zagadnień weryfikacji polskiej*, Warsz., 1956; Sylabizm, Wr., 1956; Dłuska M., *Próba teorii wiersza polskiego*, Warsz., 1962.

Холшевников В. Е. Силлабическое стихосложение // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 6: Присказка — «Советская Россия». — 1971. — С. 819—820.

<http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke6/ke6-8192.htm>

2. СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКИЙ, СИЛЛАБО-ТОНИКА

СИЛЛА́БО-ТОНИ́ЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖÉНИЕ (от греч. συλλαβή — слог и τόνος — ударение) — одна из форм тонического стихосложения. Основано на правильном чередовании сильных слогов, по к-рым распределяются ударения, и слабых слогов, на к-рые ударения не падают. Осн. размеры: двусложные, в к-рых между сильными слогами находится один слабый, — хорей (— ◡ — ◡ — ◡ ...) и ямба (◡ — ◡ — ◡ — ...); трехсложные, в к-рых между сильными располагается по два слабых: дактиль (— ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ ...), амфибрахий (◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡ ...) и анапест (◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ...). Названия размеров заимствованы из античного метрического стихосложения, в к-ром в том же порядке чередовались долгие и краткие слоги. Внутр. структура как двусложных размеров, так и трехсложных соответственно одинакова; отличаются они анакрусой (во втором значении) — ритмич. зачином, измеряемым количеством слабых слогов до первого сильного. В хорее и дактиле анакруса нулевая, в ямбе и амфибрахии односложная, в анапесте двусложная. Рус. теоретики 18—19 вв. начиная с В. К. Тредиаковского и М. В. Ломоносова,

опиравшихся на старинные метрики, делили силлабо-тонич. стих на единообразные стопы, напр. хорей: — ◡ / — ◡ / — ◡ ... Однако стопная теория натолкнулась на особенность русского стиха: в хорее и ямбе ударение падает не на все сильные слоги, и только последний сильный слог, обозначающий границу стиха, всегда ударен. Напр., в стихе «Возлюбленная тишина» пропущено метрич. ударение во 2-й и 3-й стопах: ◡◡ / ◡ — / ◡ — / ◡ ◡. Объясняется это тем, что в рус. яз. одно ударение падает в среднем на 3 слога (точнее, 2,7—2,8), а стопа ямба и хорей состоит из двух. Изредка ударение может падать на слабый слог (внеметрическое, или сверхсхемное ударение). В практике рус. поэтов такое ударение образуется только односложным словом, чаще всего в начале стиха. Тредиаковский и Ломоносов пользовались в этих случаях понятием вспомогательных стоп: пиррихия (◡◡) и спондея (— —), способных замещать основные. Так, в стихе «Здесь в мире расширять науки» — — / ◡◡ / ◡ — / ◡ — / ◡ 1-я стопа — спондей, 2-я — пиррихий, остальные — ямбы. Но самое понятие замещения разрушает основу стопной теории, сущность которой — повторность однородных единиц, стоп. Большинство совр. рус. стиховедов отказалось от стопной теории, продолжая пользоваться для удобства традиц. стопной

терминологией. Пиррихии придают рус. двусложным размерам большое ритмич. разнообразие. Напр., в 4-стопном ямбе и хорее встречается 6 форм расположения пиррихий.

В трехсложных размерах среднее количество ударений совпадает с количеством сильных мест, поэтому пропуски метрич. ударений в них редки, за исключением 1-й стопы дактиля («Немудрено, что ты вынешь до времени», — Н. А. Некрасов), зато внеметрич. ударения встречаются чаще и могут быть образованы двусложным словом («Целый город с каким-то испугом»). Изредка в двусложных размерах не только концевые, но и нек-рые внутренние ударения становятся константными и никогда не пропускаются (напр., в хорее на 3-м, 7-м и 11-м слогах; на остальных нечетных слогах ударения чаще отсутствуют). В этом случае есть основания говорить об особых четырехсложных размерах — пеонах; пеон 1-й: — ◡◡◡, 2-й: ◡ — ◡◡, 3-й: ◡◡ — ◡, и 4-й: ◡◡◡ —. Наиболее употребителен в рус. поэзии пеон 3-й: «Проскрипела подворотня во дворе». Нек-рые стиховеды (Б. В. Томашевский и др.) отрицают существование пеонов, полагая, что их можно свести к хорейям (1-й и 3-й) или ямба (2-й и 4-й). Однако, если в ямба и хорейях пиррихии располагаются неупорядоченно, то в пеонах на их сильных местах пиррихий не бывает, зато сравнительно многочисленны внеметрич. ударения, стоящие через один слог от сильных, что, действительно, сближает пеоны с ямба и хорейями.

В классич. рус. поэзии употреблялись стихи, содержащие от 2 до 6 сильных мест (стоп). Обычно все стихи равны по количеству стоп (напр., «Евгений Онегин» написан 4-стопным ямбом) или же неравностопные стихи регулярно чередуются (напр., чередование 4- и 3-стопных амфибрахий в «Княгине Волконской» Некрасова). Особая форма С.-т. с. — вольные стихи, преим. ямбы, в к-рых неупорядоченно чередуются стихи от 1-стопных до 6-стопных (употреблялись преим. в баснях и комедиях); в лирич. вольных ямба (преим. в элегиях) — от 4-стопных до 6-стопных. В вольных ямба и хорейях В. Маяковского можно встретить даже 10-стопные стихи («Юбилейное»). Ритмич. разнообразие придает С.-т. с. также чередование различных клаузул.

С.-т. с. в каждом языке своеобразно. Так, в нем. яз. в многосложных словах может быть неск. ударений, из к-рых главное — сильное. Одно ударение приходится в среднем на два слога, поэтому пиррихий редок, ритмич. разнообразие создается чередованием ударений разной силы. В англ. яз. велик процент односложных слов и в двусложных размерах многочисленны внеметрич. ударения, встречаются сдвиги ударений с сильного слога на слабый. С.-т. с. в языках с постоянным ударением менее упорядочено. Напр., в чеш. ямба не обязательно ударение на последнем сильном слоге; в польском стихе часто встречается сдвиг ударения с сильного слога на слабый; такой силлабо-тонический стих можно считать переходной формой, сближающейся с силлабич. стихом.

В России силлабо-тонический стих был введен в поэтич. практику в 30-е гг. 18 в. Третьяковским и Ломоносовым и быстро вытеснил господствовавшую со 2-й пол. 17 в. силлабику (рус. языку с его подвижным ударением присуще тоническое стихосложение). 18 в. — время господства ямба. Остальные размеры употребляются редко, преим. в «низких» жанрах. В течение 19 в. репертуар размеров становится все богаче и разнообразнее; 18 и 19 вв. — время развития и безусловного господства С.-т. с. С нач. 20 в. поэты все чаще обращаются к дольнику и акцентному стиху, но силлабо-тонический стих широко употребителен и в 20 в.

Лит.: Белый А., Символизм, М., 1910, с. 286—395; Брюсов В., Основы стиховедения, 2 изд., М., 1924; Жирмунский В. М., Введение в метрику, Л., 1925; Томашевский Б. В., О стихе, Л., 1929; его же, Стих и язык. Филологич. очерки, М. — Л., 1959; Тимофеев Л. И., Очерки теории и истории рус. стиха, М., 1958; Тарановски К., Руски дводелни ритмови, Београд, 1953; Шенгели Г. А., Техника стиха, М., 1960; Холшевников В. Е., Основы стиховедения. Рус. стихосложение, Л., 1962; Гаспаров М. Л., Вольный хорей и вольный ямб Маяковского, «ВЯ», 1965, № 3; Unbegaum В. О., Russian versification, Oxf., 1956; Sylabotonizm, Wr., 1957; Hrabák J., O charakter českého a ruského trocheje a jambu, «Česka literatura», 1967, ročn. 15, № 3.

Холшевников В. Е. Силлабо-тоническое стихосложение // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 6: Присказка — «Советская Россия». — 1971. — С. 820—822.

<http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke6/ke6-8201.htm>

2а. ТОНИЧЕСКИЙ, ТОНИКА

ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ (от греч. *tónos* — тон, ударение) — система стихосложения, в которой ритмичность достигается чередованием ударных слогов с безударными, причем междуударные интервалы упорядочены в большей или меньшей степени. Т. с. присуще языкам с подвижным ударением (рус., нем., англ. и др.). В таких языках ударение фонологично (смыслоразличительно: ср. руки и руки) и поэтому произносится и воспринимается отчетливо; ударные слоги качественно отличны от безударных и составляют основу стихотв. размеров.

Если условно выстроить основные формы русского тонического стиха в ряд от самых организованных к наиболее свободным, то получится такая последовательность:

Силлабо-тонический стих, или силлабо-тоническое стихосложение. Строится на правильном, урегулированном чередовании сильных слогов и слабых слогов. Метрообразующие ударения падают не на все сильные слоги, но всегда только на сильные, слабые слоги почти всегда безударны. В двусложных размерах (хорей — ◡ — ◡ — ◡ ... и ямб ◡ — ◡ — ◡ — ...) сильные и слабые слоги чередуются через один, в трехсложных (дактиль — ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ ..., амфибрахий ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ... и анапест ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ...) между сильными слогами стоят два слабых. Внутр. структура двусложных размеров, с одной стороны, трехсложных, с другой, — одинакова. Различаются они друг от друга анакрусой (или анакрузой), т. е. ритмическим зачином, определяемым количеством слабых слогов до первого метрического ударения. В хорее и дактиле анакруса нулевая, в ямбе и амфибрахии односложная, в анапесте двусложная.

Трехсложники с вариациями анакрусы, или с переменной анакрусой. В отличие от двусложных размеров, в которых анакрусы постоянны, в трехсложных иногда встречается сочетание стихов с разными анакрусами. Подобный стих нельзя рассматривать как простое смещение размеров (напр., амфибрахия с анапестом); это особый стихотв. размер, внутр. структура которого строго урегулирована, как в обычных трехсложниках, анакрусы же неупорядочены или чередуются в определ. последовательности:

Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
И одну лишь свободу любить?..
(М. Ю. Лермонтов, «Желание»).

Во всех нечетных стихах стихотворения анакрусы односложны, во всех четных — двусложны.

Дольник, или паузник. Этими терминами (в наст. время чаще употребляется первый) обозначают форму стиха с промежутками между ударениями, колеблющимися в узких пределах, преим. в 1—2 слога («Простите меня, товарищ Костров, /с присущей душевной ширью...»): ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ — / ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡). Общая схема «урегулированного дольника» (термин М. Л. Гаспарова и А. Н. Колмогорова): (0/2) — 1/2 — 1/2[—] (0/2). 1-я цифра в скобках обозначает возможность любой анакрусы, постоянной или переменной; дробная цифра между сильными слогами обозначает возможность промежутка в 1 или 2 слабых слога; последняя цифра в скобках — мужская, женская или дактилич. клаузула. Двусложные промежутки в дольниках количественно преобладают, создавая ошутимую на слух инерцию трехсложного размера. Т. о., дольники сочетают достаточно отчет-

ливую урегулированность с большой свободой ритмич. вариаций. Если односложные промежутки стоят на строго определ. местах, то такого типа дольники можно условно назвать, по аналогии с античным стихом, логаядами:

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю...

(А. А. Фет).

Схема каждого стиха: 1 — 1 — 2 — 2 — 1.

Нередко в дольниках пропускается сильный слог, тогда между двумя ударениями оказывается промежуток в 4 слабых слога («неожиданный аквилон»: 2 — 4 —).

Некоторые исследователи считают, что существует рус. дольник на двусложной основе, в к-ром преобладают междуударные промежутки в один слог (напр., «Голос из хора» А. Блока: «Теперь ты милой руку жмешь,/ Играешь с нею, шутя...»; 1 — 1 — 1 — 1 — /1 — 1 — 2 —). Такие стих. единичны, часто осложнены др. ритмич. ходами, их метрическая интерпретация спорна: с большим основанием редкие двусложные интервалы можно рассматривать как сильный ритмич. перебой. С дольником имеет одно общее свойство рус. гекзаметр (в нем тоже встречаются односложные промежутки среди двусложных). Однако по строгости формы он ближе к силлабо-тоническим размерам.

Близок к дольнику, но более свободен т. н. тактовик. Междуударные интервалы колеблются в нем от одного до трех или от нуля до двух безударных по формуле $(0/2) — 1/3 — 1/3 — (0/2)$ или $(0/2) — 0/2 — 0/2 — (0/2)$. Первый вид: «Такая была ночь, что ни ветер, гулевой...» (В. Луговской). Второй вид более редкий: «Дней бык пег/ Медленна лет арба...» (В. Маяковский).

Акцентный стих, или чисто тонический — наиболее метрически свободная форма тонич. стиха. Его схема X — X — X — X..., где X обозначает произвольное количество безударных слогов — от 0 до 8 (практически чаще всего встречаются междуударные промежутки от 0 до 4). Наиболее частые размеры — трехударник («Страшное у меня горе./Вероятно — лишусь сна...» — В. Маяковский); четырехударник («Время — начинаю про Ленина рассказ./Но не потому, что горя нету более...» — В. Маяковский) и их чередование. Есть и более свободные формы акцентного стиха, в к-рых количество ударений колеблется, обычно незначительно отклоняясь от преобладающей формы (напр., «Облако в штанах» В. Маяковского). Встречаются также своеобразные индивидуальные размеры, в к-рых междуударные промежутки более или менее строго урегулированы, но иначе, чем в силлабо-тонич. стихе. Напр., в «Синих гусарах» Н. Асеева ясна тенденция к их сокращению от начала к концу стиха («Раненым медведем мороз дерет./Санки по Фонтанке летят вперед...»; — 3 — 2 — 1 —). Такой стих приближается к логаядам.

Между названными чистыми формами есть различные переходные.

Чисто тонич. стих — исконная форма рус. нар. стиха. Так, стих былин по большей части трехударен при переменных междуударных промежутках («Накинул он службу великую/На того Добрыню на Никитича...»).

В. К. Третьяковский и М. В. Ломоносов ввели в рус. стих силлабо-тонич. размеры. Репертуар их в 18 в. был невелик, господствовали ямбы — 4-стопные в одах, 6-стопные в трагедиях и поэмах, вольные в баснях. Остальные размеры употреблялись только в «низких» жанрах. В 19 в. продолжает господствовать силлабо-тонич. стих, но репертуар размеров становится все более разнообразным. 1-я пол. века — расцвет рус. гекзаметра (перевод «Илиады» Н. И. Гнедичем, «Одиссеи» В. А. Жуковским, оригинальные произв.). Эксперименты с дольниками единичны. Большое значение приобретает обработка нар. стиха — эпического у А. С. Пушкина («Песни западных славян», сказки) и Лермонтова («Песня про царя Ивана Васильевича...»), песенно-лирического у А. В. Кольцова. Но общелитературным такой стих не стал, оставаясь уделом поэзии, ориентированной на фольклор. В 20

в. в широкое употребление входят дольники и акцентный стих. В наст. время рус. стих богат разнообразными формами и размерами.

В 18—19 вв. произведения, даже крупные, писались обычно одним размером. В 20 в. крупные произв. часто пишутся многими размерами, при этом нередко смена темы подчеркивается сменой размера (напр., «Двенадцать» А. Блока). В таких многомерных, или полиметрических, композициях (термин П. А. Руднева) сочетаются размеры как одной формы («Современники» А. Некрасова — сочетание силлабо-тонич. размеров), так и различных («Роза и крест» А. Блока — дольник и ямбы, «Хорошо!» В. Маяковского — силлабо-тонич. размеры, дольник, акцентный стих). Разные формы в одних случаях контрастируют, в других незаметно переходят одна в другую. Это — одно из доказательств единой природы всех форм рус. Т. с.

Лит.: Брюсов В., Основы стиховедения, 2 изд., М., 1924; Якобсон Р., О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским, Берлин, 1923; Жирмунский В., Введение в метрику, Л., 1925; его же, Стихосложение Маяковского, «Рус. лит.-ра», 1964, № 4; Штокмар М., Исследования в области рус. нар. стихосложения, М., 1952; Тимофеев Л., Очерки теории и истории рус. стиха, М., 1958; его же, Основы теории лит.-ры, М., 1959; Томашевский Б., Стих и язык. Филологич. очерки, Л., 1959; Шенгели Г., Техника стиха, М., 1960; Холшевников В., Основы стиховедения. Рус. стихосложение, 2 изд., Л., 1972; Колмогоров А. и Прохоров А., О дольнике совр. рус. поэзии, «ВЯ», 1963, № 6, 1964, № 1; Бобров С., К вопросу о подлинном стихотв. размере пушкинских «Песен западных славян», «Рус. лит.-ра», 1964, № 3; его же, Рус. тонич. стих с ритмом неопределенной четности..., там же, 1968, № 2; Гаспаров М., Рус. трехударный дольник 20 в., в сб.: Теория стиха, Л., 1968; его же, Тактовик в рус. стихосложении 20 в., «ВЯ», 1968, № 5.

Холшевников В. Е. Тоническое стихосложение // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 7: «Советская Украина» — Флиаки. — 1972. — Стб. 575—577.

<http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke7/ke7-5752.htm>

3. ОДИЧЕСКАЯ СТРОФА

ОДИЧЕСКАЯ СТРОФА́ — десятистишие, зародившееся в поэзии на рубеже 16—17 вв. во Франции; затем перешло в Германию и в Россию, где традиционно употреблялось в 18 в. в торжественных одах. О. с. — соединение четверостишия с шестистишием по схеме AbAb CCdEEd (прописными буквами обозначаются женские, строчными — мужские рифмы). Вариации этой схемы (изменение порядка рифм) в поэзии 18 в. редки. Писались О. с. четырехстопным ямбом с соблюдением правила альтернанса, или чередования рифм. Типичный пример О. с. — в «Оде на день восшествия на... престол... Елисаветы Петровны 1747 года» М. В. Ломоносова:

Науки юношей питают,
Отраду старым подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастный случай берегут;
В домашних трудностях утеха
И в дальних странствах не помеха.

Науки пользуют везде:
Среди народов и в пустыне,
В градском шуму и на едине,
В покое сладки и в труде

Лит.: Томашевский Б. В., Стилистика и стихосложение, Л., 1959, с. 454—55; Шенгели Г., Техника стиха, М., 1960, с. 286.

Холшевников В. Е. Одическая строфа // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962—1978.

Т. 5: Мурари — Припев. — 1968. — Стб. 394.
<http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke5/ke5-3941.htm>

4. ВОЛЬНЫЙ ЯМБ

ВОЛЬНЫЙ СТИХ — разновидность силлабо-тонического стиха, отличающаяся непостоянным числом стоп в стихе, причем стихи неравной длины сочетаются в свободной последовательности. Хотя в рус. поэзии неоднократно делались попытки применять в В. с. различные стихотворные размеры, все же В. с. обычно пишется ямбом с колебаниями числа стоп в стихе (от одной до шести), напр.:

По улицам Слона водили (4 стопы),
Как видно, напоказ (3 стопы)
Известно, что Слоны в диковинку у нас (6 стоп)
Так за Слоном толпы зевак ходили (5 стоп)
(И. А. Крылов, «Слон и Моська»)

Обязат. элемент В. с. — рифма, отд. опыты В. с. без рифм (у А. П. Сумарокова, В. А. Жуковского и др.) не получили развития. Синтаксич. переносы части предложения из одного стиха в следующий встречаются крайне редко. Интонация В. с. близка к обычной разговорной речи. В. с. прочно закрепился за басенным жанром, но встречается он и в больших эпич. произв. и в драме. Впервые примененный в «притчах» А. П. Сумарокова, В. с. получил дальнейшее развитие у др. баснописцев 18 и нач. 19 вв. (М. М. Херасков, В. И. Майков, И. И. Хемницер, А. Е. Измайлов, И. И. Дмитриев) и в «Душеньке» И. Ф. Богдановича. В 19 в. В. с. достиг наивысшего расцвета в баснях И. А. Крылова, в лирич. размышлениях А. С. Пушкина («Воспоминания в Царском селе»), в «Горе от ума» А. С. Грибоедова и «Маскараде» М. Ю. Лермонтова. В сов. поэзии В. с. применен в баснях Демьяна Бедного, С. Михалкова и др.

Лит.: Штокмар М. П., Библиография работ по стихосложению, М., 1933.

Вольный стих // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 1: Аарне — Гаврилов. — 1962. — Стб. 1028.
<http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke1/ke1-a282.htm>

5. АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТИХ

АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТИХ — 1) Во франц. стихосложении — двенадцатисложный силлабич. стих с постоянными ударениями на 6-м и 12-м слогах и цезурой после 6-го слога; рифмовка аа бб (героич. А. с.) или абаб (элегич. А. с.) с обязат. чередованием мужских и женских рифм. Известен с 12 в., когда таким стихом во Франции была написана поэма об Александре Македонском, с именем к-рого и связано, т. о., название стиха. Широко распространяется с 16 в. В период классицизма был канонич. размером эпоса, трагедии и др. «высоких» жанров. Строгое ограничение цезурного и межстихового enjambement определяло симметрич. однообразие построения стихов и полустихий. В период господства романтич. направления эти ограничения отпадают: А. с. приобретает все более свободное звучание и применяется к любому содержанию. 2) В рус. поэзии — шестистопный ямб с цезурой после третьей стопы, с рифмовкой аа бб и чередованием рифм. В 18 в. употребляется в тех же жанрах, что и франц. А. с.; в послепушкинское время почти выходит из употребления, сохраняясь гл. обр. в антич. стилизациях. Пример рус. А. с.:

Надменный временщик, и подлый и коварный,
Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,
Неистовый тиран родной страны своей,
Внесенный в важный сан пронырствами злодей!
(К. Ф. Рылеев)

Лит.: Поливанов Л., Рус. александрийский стих, в кн.: Расин Ж., Гофолія, пер. с франц., М., 1892; Lote G., L'Alexandrin français d'après la phonétique expérimentale, v. 1—3, 2 éd., [P.], 1912—14.

Гаспаров М. Л. Александрийский стих // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 1: Аарне — Гаврилов. — 1962. — Стб. 140—141.

<http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke1/ke1-1403.htm>

6. ЕСТЕСТВЕННОСТЬ – эстетическая категория, предполагающая органичность использования художественных средств и отображение реальности в соответствии с принятым представлением о мировых объективных закономерностях. Эта категория действительна лишь в пределах миметического искусства, призванного отражать действительность. Как необходимый элемент творчества естественность воспринималась в период нормативной поэтики XVI–XVIII вв., а также в культуре сентиментализма. В отличие от реалистического жизнеподобия, естественность не понимается как копирование чувственно познаваемого мира. Согласно поэтике Аристотеля, подражание природе – воспроизведение ее не такой, какова она есть, а какой может быть или должна быть. Следовательно, естественным считалось такое изображение, которое не противоречит робщим представлениям о возможных в мире явлениях. Существенна также субъективная сторона : естественным в искусстве считалось то. Что не противоречит природным склонностям автора и читателя (зрителя, слушателя), то есть создаваться и восприниматься произведение искусства должно не через силу, а как бы само по себе, по воле природы. Требование естественности имеется во всех классических поэтиках, а также в эстетических сочинениях эпохи Просвещения.

Н. А. Гуськов

7. ОСТРОУМИЕ – в нормативной эстетике особая категория, состоящая в выявлении посредством художественных приемов сущности вещей и демонстрирующая крайнюю степень авторского искусства. Культура Ренессанса, барокко и рококо придавала очень большое значение остроумию, считая его одним из важнейших качеств художника. Острота ума, по мнению старинных эстетиков, состоит в том, чтобы посредством некоторого усилия неожиданным образом соединить общие места, расхожие понятия или выражения так, чтобы произошло смещение смысла, острающее привычное представление о чем-либо, обнаруживающее глубинные смыслы, прежде не учитываемые аспекты и т. д. Это обнаружение производит сильную эмоциональную реакцию – удивление, восторг, ужас, смех и т. д. Таким образом, именно остроумие оказывается двигателем искусства. Творческий вымысел, иносказание, ритмические и стилистические фигуры и т. д. оказываются средствами и для проявления остроумия. Современное бытовое понимание термина (эффектный способ вызывать сильную комическую реакцию) отражает лишь один из вариантов традиционного подхода к остроумию. В сознании людей эпохи Возрождения и барокко остроумное выражение не всегда должно было вызывать смех. Приведем известный пример остроумного высказывания из Шекспира. На вопрос: «Принц, что Вы читаете?» – Гамлет отвечает: «Слова, слова, слова...».

Н. А. Гуськов

8. РОКОКО [от франц. rocaille — раковина, изделие из ракушек] — стиль искусства и литературы, развившийся в XVIII в. в Европе на почве декаданса феодально-дворянской культуры. Своего наиболее полного выражения он достиг во Франции, где последний век «старого порядка» был в то же время веком пышного цветения аристократического искусства, вызывавшего восхищение и подражание дворянской Европы. Это было искусство, отмеченное печатью высокого мастерства, изумляющее своей грацией и изяществом, одна-

ко идейно опустошенное, болезненно-хрупкое, вполне чуждое шумной «суете» социальной жизни; как в башне из слоновой кости, оно замкнулось в узких пределах будуара и спальни. Триумфы Р. при одновременной деградации классицизма ясно свидетельствовали о том, что духи былого величия и героизма отлетали от дворянского искусства XVIII в.; оно превращается в грациозную безделушку, средство развлечения или, говоря словами кавалера Дора [1734—1770], в звонкую «погремушку», назначение к-рой — развлекать «человечество в его несчастьях» (из предисловия к сб. стихов «*Mes fantaisies*», 1768).

Вместе с торжественно-чопорными париками «алонж» поэты сдают в музей все, что напоминает о мощи, доблести, долге и самопожертвовании. «Величественное» начинает рисоваться пресным и старомодным. Воцаряется галантная игривость, фривольная беззаботность, все оказывается только мимолетной забавой и легкокрылой шуткой. Играют в «золотой век», в любовь, в самую жизнь. «Шутки и смехи» (*Les jeux et les ris*) изгоняют с Парнаса Каллиопу, Уранию и Мельпомену. «Шутка была в своем детстве в великий век Людовика XIV, наш век довел ее до совершенства. Настолько же, насколько мы упали в стиле величественного, настолько мы прогрессировали в стиле легкомысленного и фривольного» — с горечью замечает в своих мемуарах маркиз д'Аржансон [*R. L. D'Argenson*, 1694—1757], печалющийся о закате «прекрасного века Людовика XIV, столь благородного и столь великого». Д'Аржансон тонко подмечает основную тенденцию всей аристократической культуры XVIII в. Он пишет свои мемуары в годы, когда французский абсолютизм, а с ним вместе господствующее сословие Франции уже вступили в полосу неуправляемой деградации. Абсолютизм превратился в тормоз дальнейшего развития Франции, восстановив против себя широкие круги третьего сословия; дворянство (особенно аристократия) все более становилось классом-паразитом, бессмысленно расточавшим богатства страны. Меньше всего оно заботилось об интересах государства. Оно жаждало наслаждений и только наслаждений. Оно стремилось превратить свою жизнь в непрекращающийся праздник, в гигантскую оргию, не оставляющую места для размышлений и забот. Моральная распущенность становится бытовым явлением, и чем ближе к революции, тем все более гомерические размеры она приобретает, — все боги сброшены, безраздельно царят лишь Вакх и Венера. «После нас хоть потоп!», восклицает официальный представитель этого общества. В большом ходу (особенно в эпоху регентства) эпикурейские теории Сент-Эврмона [*Charles de Saint-Denis, sieur de Saint-Evremond*, 1613—1703], возводящего гурманство в философский принцип, видящего счастье в чувственной любви.

«Давайте петь и веселиться,
Давайте жизнь играть;
Пусть чернь слепая суетится:
Не нам безумной подражать!»

восклицает Парни [см. (стих. «*À mes amis*», перев. Пушкина)], блестяще формулирующий заветную мудрость Р. Гедонизм становится догмой. Поэты сбрасывают с себя торжественную тогу трибуна, покидают форум, оставляют знамена Марса, их чело украшено легкими гирляндами цветов, в руке у них бокал пенящегося вина или пастушеский посох, они поют праздность (*molle paresse*), сладострастие, дары Вакха и Цереры, прелести сельской жизни, отрешенной от забот мирской суеты. Личность выпадает из естественной системы социальных связей, с трагической беззаботностью попирает она все, что выходит за узкие пределы ее крохотного эгоистического мирка. Идеи государства, феодального коллектива рассеиваются, как дым. С аффектированным равнодушием взирает человек Р. на судьбы вне его лежащего мира. «Счастлив, кто, забывая о людских химерах, имеет деревню, книгу и верного друга и независимо живет под кровлей своих предков...» Из своего уединения «со скорбью, но без волнения глядит он на то, как государства сталкиваются по воле монархов...» И «в то время как безутешная вдова к подножию трибунала несет свои стенания, в объятиях обожаемой супруги он только от сладострастия льет свои слезы...» [Леонар (*Léonard*, 1744—1793), стих. «*Le bonheur*»]. Такой галантный эгоцентризм, глубоко симптоматичный для прогрессирующего распада феодального общества, порождает в

лит-ре Р. мотив своеобразной эротической робинзонады, дающей возможность поэту вовсе отмыслить от своего героя (место Пятницы занимает, разумеется, возлюбленная) шумную «суету» реального мира, постоянно грозящего тревожным диссонансом ворваться в мир хрупкой феодальной идиллии (напр. стих. Парни «*Projet de solitude*», вариации темы «Путешествия на остров Цитеру»). В изящной «сказочке» кавалера де Буффлера [1738—1815] «*Aline, reine de Golconde*» (Алина, королева Голконды, 1761) герой и героиня, пережив ряд галантных приключений и превратностей судьбы, находят наконец счастье в совместной жизни на лоне пустыни, безлюдной и плодоносной. Призрак социального мира исчезает по мановению поэта, оставляя людей Р. с глазу на глаз с улыбающейся Афродитой. Возникает мир творимой легенды. В нем небеса вечно сини, цветы вечно благоухают, в нем все дышит негой и безмятежным покоем. Однако этот мир словно сделан из фарфора, такой он хрупкий и миниатюрный, в нем нет широких горизонтов и могучих страстей. Из него изгнано все большое, величавое, сильное. Традиционный для феодального стиля культ монументального уступает место культу изящной детали, любованию малой формой. Лит-ра и искусство приобретают камерный, интимный характер. В живописи Ватто, а за ним Ланкре, Буше, Фрагонар и др. ниспровергают авторитет основателя Академии художеств Шарля Лебрена [XVII в.], в монументальных полотнах запечатлевавшего «героическое» величие абсолютной монархии. От традиций академизма отрекаются и писатели Р.; безучастно взирающие на лавры великого Корнеля. Происходит смена и трансформация лит-ых жанров. Высокая трагедия с ее фанфарами и котурнами уступает место изящной пасторали, балету-феерии, веселым причудам итальянской комедии масок [Мариво, Монкриф (F. A. Paradis de Moncrif, 1687—1770) и др.], тяготеющим к жанру пьесы-миниатюры. Место героической эпопеи занимает эротическая поэма — дю Бюиссон [P. U. Dubuisson, 1746—1794], «*Le tableau de la volupté*» (Картины сладострастия, 1771); де Фавр (Abbé de Favre), «*Les quatre heures de la toilette des dames*» (Четыре часа туалета дамы, 1779); маркиз де Пезай [Masson de Pezay, 1741—1777], «*Zélis au bain*» (Купанье Зелиды, 1763) и мн. др.; дидактическая поэма трансформируется в галантный путеводитель по «науке страсти нежной» — напр. прославленная поэма «Нового Овидия» Бернара «*L'art d'aimer*» (Искусство любить, 1775); огромного распространения достигают стихотворные «*contes*» — игривые новеллы, обычно эротического содержания [Грекур (J. B. de Grécourt, 1684—1743), Дора, Imbert и др.]. При этом поэты пользуются случаем афишировать свою неприязнь к «эпическому раздолью», к «культу количества», издавна [и особенно в эпоху Барокко] манившему взоры поэтов-эпиков. Так, Грессэ, во многом близкий поэтам Р., в поэме «*Vert-vert*» [1734], описывающей гривуазные похождения попугая, замечает, что из этих походов вполне могла бы вырасти вторая «Одиссея» и «своими двадцатью песнями усыпить читателя», но «чрезмерное обилие стихов влечет за собой скуку. Музы это легкокрылые пчелы; их вкус переменчив, он бежит длинных произведений, и едва сорвав цветок одной какой-нибудь темы, перелетает к следующему предмету». В художественной прозе утверждается господство галантного романа, скабрёзных «сказочек» и фацетий [Кребийон-младший, Казотт, Кейлюс (A. C. P. Caylus, 1692—1765), Вуазенон (C. H. Voisenon, 1708—1775), Ла Морлиер (Ch. J. chevalier de la Morlière, 1719—1785), Фромаже (N. Fromaget, ум. 1759), Буффлер (Stanislas de Boufflers, 1738—1815), Луве де Кувре и др.], отталкивающихся от традиций многотомных героических романов Барокко, а также в известной мере от буржуазно-реалистического плутовского романа XVII—XVIII веков. Излюбленные формы лирики Рококо — застольные песни, игривые послания, галантные мадригалы, сонеты, рондо, романсы, эпиграммы, стихотворения на случай, легкими штрихами фиксирующие пестрое движение великосветской жизни [Шолье (G. A. de Chaulieu, 1639—1720), Лафар (C. A. de La Fare, 1644—1712), Грекур, Гамильтон (A. Hamilton, 1646—1720), Колардо (Ch. P. Colardeau, 1732—1776), Леонар, Дора, Бернар (P. J. Bernard, 1710—1775), Бертен (A. de Bertin, 1752—1790), Парни и др.]. Высокопарная классицистическая ода не находит приверженцев среди поэтов Р. Ее «трубный глас» нестерпим для их изнеженного слуха. Мелодические звуки «свирили» предпочитают они громовым раскатам героической «трубы».

Они вовсе не мыслят о вечности, о бронзе и мраморе, из к-рых поэты-классики высекают свои поэтические монументы. Их поэзия — это «поэзия мимолетностей» (*poésie fugitive*), живущая мигом, грациозное порождение великосветской суеты. Столичные «анекдоты, летопись обедов», любовные интрижки, «тысяча прелестных мелочей, о которых даже не догадываешься, когда отдаляешься» от столицы, образуют ее привычную среду. Здесь «ничто не прочно, все ускользает, возвращается, исчезает» (Дора). Стихотворения приобретают крайнюю гибкость и легкость. Тяжелоступный александрийский стих вытесняется более короткими, а следовательно более подвижными размерами. Стихи в восемь, шесть и даже пять слогов становятся господствующими. При этом все более и более укорачиваются и самые стихотворения. «Многословие предыдущего века переходит в особую изящную сжатость речи, в которой многое недоговорено, на многое только сделан намек» (В. Брюсов).

Авторитет вчерашних кумиров падает. Буало перестает безраздельно властвовать на Парнасе. Зато восходит звезда Жана Эверара (J. Everaerts, более известный под именем J. Secundus — латинский поэт, аристократ XVI в.), в 1770 Дора публикует поэтическое переложение его галантных «Поцелуев» (*Les baisers*), украшенное замечательными вignetками Эйзена и Марилье; утверждается прочный культ Анакреонта, Тибулла, Овидия (великолепное издание «Метаморфоз», 1767—1771, иллюстрированное лучшими графиками века во главе с Буше, Монне и Эйзенем), Петрония, Лонга («Дафнис и Хлоя», нашумевшее издание 1718, с иллюстрациями «самого» герцога Орлеанского) и др. античных эротиков. Огромным успехом пользуются нескромные «сказочки» («*Contes et nouvelles en vers*») Лафонтена, выдерживающие длинный ряд изданий (лучшее издание 1762 — шедевр книжной графики XVIII века с гравюрами Шоффара по рисункам Эйзена). Значительным вниманием окружена также галантно-пасторальная традиция европейской поэзии [Феокрит, Оноре д'Юрфе, мадам Дезульер (M-me Deshoulières, 1638—1694), Кино].

Эрот справляет свои триумфы в лит-ре Р. Здесь все наполнено его неизменным присутствием, здесь своя иерархия, свои законы, свой круг географических, исторических и мифологических представлений: с карты мира стерты Рим и Фермопилы, зато громко прославлены скалистый остров Цитера (в древности посвященный культу Афродиты и Адониса) и лакедемонский Книд, город в Малой Азии, некогда средоточие культа богини любви [ср. эротические поэмы Колардо и Леонара «*Le temple de Gnide*» (Книдский храм), представляющие собой стихотворные обработки одноименной пасторали Монтескье]. Здесь вечно благоухает «Роза сладострастия» (*La rose de volupté*), пейзаж и тот окрашен в эротические тона. При этом остров Цитеры теряет четкость своих реальных границ, приобретая фантасмагорические очертания некоей универсальной эротической утопии, своего рода Эльдorado Рококо. Блаженный край не знает болезней, труда, нужды и забот. Единственное занятие островитян — чувственная любовь, не ведающая пресыщения; каждый может здесь стать принцем или королем, если выявит в себе несравненного любовника; единственный закон и высшая мудрость, действующие в пределах острова, предписывают жителям «*Faire l'amour la nuit et le jour*» (Предаваться любви и днем и ночью; Аббат де Грекур, стих. «*L'isle de Cythere*»).

На Олимпе Р. трон Амура стоит выше трона Юпитера. Леда, Елена, Цинтия, Адонис, Парис и др. — блестящий кортеж прославленных любовников — образуют пышную свиту крылатого бога. Он — подлинный властелин людей и богов. Однажды Вакх пожелал стать господином мира, но должен был уступить пальму первенства сыну Венеры [ср. Монкриф, «Героический балет» в трех эпизодах «*L'empire de l'Amour*» (Власть Амура), 1733: эпизод I — «Власть Амура над мертвыми»; II — «Власть Амура над духами огня»; III — «Власть Амура над богами»]. В мире Р. земля и небо, люди, духи и боги тесно сплетены в причудливый эротический хоровод, являющий взорам пестрый калейдоскоп галантных поз и ситуаций, нередко весьма скабрёзного свойства.

Однако несмотря на свою крайнюю напряженность, гедонизм Р. в сущности чужд того глубокого и последовательного оптимизма, к-рый столь типичен напр. для гедонизма

эпохи Возрождения. Шумное веселье Рабле было пронизано несокрушимой верой в прочность земных связей, на нем лежала печать избытка сил, буйной радости личности, сбрасывающей с себя путы дряхлого мира. Гедонизм Р. растет под знаком ущерба, его напряженность носит конвульсивный характер. Человек Р. ощущает жизнь как некое хаотическое нагромождение быстротечных мигнов, неизменно поглощаемых черным жерлом небытия. Перед ним всегда как бы маячит призрак гибельной пустоты. «Река любви влечет поэта, Пактол глаза его манит, Но ждет нас сумрачная Лета, За Летой — горестный Коцит» (Дюси, стих. «Мир», перев. В. Брюсова). На дне оргиастического веселья Р. неизменно гнездится ядовитый змей. И вот, стоя лицом к лицу с летеиской пустотой, человек Р. с лихорадочной поспешностью стремится урвать у жизни все, что она ему может дать. Он жадно ловит миги, т. к. они — единственная реальность в этом эфемерном мире. К тому же, сжигая свою жизнь на алтаре мига, до дна осушая чашу наслаждений, он входит в царство утешительной иллюзии, обволакивающей его своим гипнотическим блеском. Видение сумрачного Коцита бледнеет и даже как будто рассеивается. Мир расстилается сияющей декорацией, пестрым и фантастическим маскарадом.

Иллюзорность — характерная черта искусства Р. И это вполне закономерно, поскольку социальное бытие самой феодальной аристократии, порождающей искусство Р., становилось в XVIII в. все более и более иллюзорным. Власть еще находилась в ее руках, но почва стремительно уходила из-под ее ног и близилась громы великой буржуазной революции. В искусстве Р. иллюзия заступает место действительности. Поэты Р., отталкиваясь от мира «низкой черни», воспаряют в мир феодальной сказки, из которого изгнано все, что напоминает о грубой прозе окружающей жизни. Отсюда успехи жанра идиллии (четыре книги «Идиллий» Леонара и др.), с ее условным миром галантных пастушков и пастушек, журчанием прозрачных ручьев и нежными напевами свирели, успехи феерий в драматургии и «фейных сказок» (*contes des fées*) в повествовательной лит-ре (напр. граф де Кейлюс; кавалер де ла Морлиер: галантный роман-феерия «Angola», 1746, эротические новеллы-феерии аббата Вуазенона и др.). Пусть реальный мир непригляден, поэзия заслонит его чудесным миражем (...*fictions si belles*), человек Р. презирает «тьму низких истин», предпочитая ей «приятные заблуждения» (*agréables erreurs*; Колардо, 1732—1776, стих. «Ode sur la poésie»). Мода на сказку вырастает в крупнейшее явление лит-ой жизни. В 1704—1708 появляется перевод «1001 ночи» [Галан (A. Galland, 1646—1715)], один за другим выходят сборники восточных сказок: персидских [1712], татарских [1719], китайских [1723], монгольских [1732] и перуанских [1733]. Даже писатели из лагеря Просвещения поддаются под действие этой моды; однако если Монтескье или Вольтер используют элементы восточной экзотики и фантастики все же гл. обр. для коварной маскировки своих «подрывающих устои» мыслей, то писатели Р. ценят самый сказочный мираж во всем его призрачном великолепии. К тому же Восток (особенно мусульманский) дорог поэтам Р. своим культом ленивой неги, соблазнами сераля, безбурностью своего застывшего в патриархальной дремоте быта. Р. смакует экзотику и фантастику, как пряную приправу к наскучившей обыденности, любителю ими, как своего рода пышной декорацией, сотканной из причудливых арабесков. Человек Р. вообще влюблен в декорацию, в праздничную личину. Жизнь и маскарад для него — синонимы. Самый мир он воспринимает сквозь призму театральных эффектов в виде непрестанной смены живых картин («*Les tableaux*» Парни и др.). В этом же корни и постоянного в лит-ре Р. приема переодеваний, превращающего жизнь в живописное лицедейство, участниками которого наряду с людьми выступают сами боги [напр. Парни: стихотворная сюита «*Les déguisements de Vénus*» (Переодевания Венеры)]. Иллюзия торжествует. Остров Цитера приобретает космические очертания.

Французская революция 1789 разбила иллюзорное могущество аристократии, а с ней и призрачный мир Р. Он исчез вместе со старым порядком, и все попытки воскресить его в годы Директории, Империи или Реставрации не приводили к сколько-нибудь значительным результатам.

Характерно, что английский XVIII в. не дал заметных явлений в области искусства Р., зато в культурной жизни Италии и Германии XVIII в. Р. сыграло заметную роль. В Италии широкого распространения достигла «легкая» поэзия, пастораль и пр. [П. Ролли, К. Фругони (С. Frugoni, 1692—1768) и гл. обр. Метастазиио]. В тесной связи с Р. стоят также драматические сказки (фиабы) Карло Гоцци, растворяющего жизнь в потоке изоощреннoй иллюзии. В Германии поэзия Рококо находит своих мастеров в лице Гагедорна [F. V. Hagedorn, 1708—1754], Глейма [J. W. L. Gleim, 1719—1803], Уца [J. P. Uz, 1720—1796], Гёца [J. N. Götz, 1721—1781] и Якоби [J. G. Jacobi, 1740—1814], а также Виланда, создавшего в своей галантно-фантастической поэме «Оберон» [1780] шедевр лит-ры европейского Р. Следует при этом отметить, что в Германии литература и искусство Рококо никогда не поднимались до той степени аристократической галантности, к-рая характеризует литературу дворянской Франции. В России лит-ра Р. не проявилась в виде ясно очерченного лит-ого течения и носила в значительной мере спорадический и к тому же глубоко эпигонский характер. Ее наиболее последовательным выражением была «легкая поэзия» XVIII в. (любовная песенка, галантная пастораль), воспевавшая могущество «плута Купидо» и прелести «Цитерских забав» [гл. обр. Сумароков и его школа, Нелединский-Мелецкий], слепо подражавшая образцам франц. *poésie fugitive*. На рубеже XVIII—XIX вв. мотивы Р. ясно звучат в творчестве Батюшкова, Д. Давыдова и гл. обр. раннего Пушкина, а также др. поэтов, прививающих русской дворянской поэзии жанр эротич. элегии (гл. обр. по образцам Парни), анакреонтической песни, галантных мифологич. «картин» (излюбленный мотив Леды) и пр.

Пуришев Б. Рококо // Литературная энциклопедия: В 11 т. — [М.], 1929—1939. Т. 9. М., 1935. Стб. 744—753.

<http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-7442.htm>

9. БАРОККО — стиль эпохи (в др. терминологиях — направление, художественный метод), во многом определивший развитие искусства и жизненный уклад Европы в XVI — 1-й пол. XVIII в. В отдельных странах и искусствах расцвет Б. приходится на разное время, что позволяет говорить об определенной несинхронности Б. в различных сферах жизнедеятельности (подобная несинхронность свойственна и др. «великим стилям», например классицизму). Особый след стиль Б. оставил в искусстве Испании, Италии, Германии, из славянских стран — Польши и Чехии.

Формирование Б. в Западной Европе связано с кризисом ренессансного антропоцентризма. Одними своими сторонами оно оказывается продолжением Ренессанса, другими же — Средневековья. Великие географические открытия и создание новой космологии наглядно свидетельствовали о безграничности силы человеческого гения. Поэтому Б. развивает зарождающееся в эпоху Возрождения представление об индивидуальности человека. С ренессансным мироощущением его сближает и преклонение перед античностью, причем античное наследие причудливо соединяется в искусстве Б. с христианскими традициями. Вместе с тем открывающееся многообразие жизни тревожило и пугало, оказывалось труднодостижимым. Человек начинает ощущать неспособность воспринять и прочувствовать то, что он сам же обнаруживает в мироздании. Это противоречие и вызванный им надлом гармонии и легли в основу барочного сознания, которое в связи с этим оказывается крайне напряженным, динамичным и даже дисгармоничным.

Динамика, внутренне присущая Б., приводила к осознанию вечной переменчивости бытия, находящегося в постоянном вихреобразном движении, нередко имеющем катастрофический характер. В ходе такого движения одни формы перетекают в др., утрачивают четкость и размываются. В связи с этим важную роль в барочном искусстве играл гротеск. Мир же иногда понимался как лабиринт («Лабиринт» Я. А. Коменского).

Стилю Б. свойственны антитетичность и полярность, в первую очередь

противопоставление богатства и бесконечности жизни и смерти, с которой связывались представления о тщетности земных успехов и непостоянстве Фортуны, что усиливало в нем христианские мотивы и делало их переживание крайне интенсивным. Др. важными оппозициями были: трагическое — комическое; прекрасное — безобразное; материальное — чувственное — духовное и т. п.

Б. не только выявляло полярности бытия, оно стремилось к синтезу, к обнаружению единства жизни, в конечном счете объединяющего все ее противоречивое и внешне дисгармоничное многообразие. Универсализм является одним из определяющих качеств Б., его воздействием во многом объясняется интерес Б. к соединению в пределах одного текста различных искусств, что особенно ясно заметно в эмблеме, чрезвычайно характерной и важной для Б. Универсализм также влиял на тип барочного человека с его разносторонними, но внутренне сопряженными между собой интересами (например М. В. Ломоносов). С ним же связана и своеобразная «музейность» Б., стремящегося каталогизировать объекты окружающего мира, представить их в виде экспонатов; данная черта барочного искусства отчетливо заметна в поэтическом стиле, в частности, в поэзии Симеона Полоцкого. При этом Б. не удовлетворяется экстенсивным описанием универсума, оно хочет постигнуть его сущность. Основным способом такого постижения становится остроумие — нетривиальный и неожиданный взгляд как на отдельный предмет, так и на жизнь в целом. В словесном творчестве остроумие реализовалось прежде всего в метафоре. С одной стороны, оно трансформировало действительность, тем самым способствуя выражению идеи непрерывного движения. С др. — проникало вглубь жизни, обнаруживая за привычными явлениями и событиями истинную сущность бытия. Это парадоксальным образом сближало Б. с классицизмом: при внешней противоположности данные стили обнаруживают внутреннее родство, чем определяется соединение в творчестве некоторых писателей (например П. Корнеля) элементов обеих художественных систем.

В литературном Б. динамизм и противоречивость данного стиля проявились в стилистическом многоголосии, нередко соединяющем слова разных семантических групп, в повышенной образности и «украшенности», в особой склонности к аллегоричности и эмблематичности. Эмблема, с одной стороны, обнажала гетерогенность мира, его полярности, проявляющиеся в присущей ей противопоставленности внешнего (изображение) и внутреннего (общий динамический смысл эмблемы, создающийся диалектическим синтезом трех структурообразующих элементов эмблемы: надписи / девиза (*inscriptio, motto*), изображения (*pictura, icon, imago*), эпиграмматической подписи (*subscriptio*), небесного и земного (аллегорический и буквальный смысл изображения), художественно-пластических и словесных средств и т. д. С др. же стороны, эмблема соединяла разнородные составляющие своей структуры в единое целое. Эпоха Б. отмечена появлением многочисленных эмблематических сборников, первый подобный сборник на рус. языке («Символы и Емблемата», содержит 840 эмблем) был опубликован в Амстердаме в 1705. Для литературного Б. также характерно понимание поэтического языка как необычного, «темного», помогающего, благодаря своей необычности, увидеть жизнь в неожиданном ракурсе.

В рус. литературе Б. появилось во 2-й пол. XVII в. и было связано с польско-укр. влиянием (Симеон Полоцкий и его ученики Сильвестр Медведев и Карион Истомина позднее, в нач. XVIII в. Стефан (Яворский), Димитрий (Ростовский) и др.). Оно отмечено целым рядом особенностей, обусловленных, прежде всего, тем, что рус. культура не знала Ренессанса, Б. сменило в ней непосредственно средневековое искусство, взяв на себя некоторые возрожденческие функции и оказавшись противопоставленным средневековью. Тем самым напряженность и динамизм, во многом определяемые двойной связью Б. с Ренессансом и Средневековьем, были ослаблены, на первый план вышли декоративные элементы барочного стиля, придавшие его рус. варианту большую нарядность и праздничность. Декоративность сказалась и в пристрастии рус. писателей раннего Б. к

внешним эффектам (акrostихи разных типов, необычная графическая композиция стихотворений и т. д.).

Проникновение в рус. литературу Б. имело важнейшие последствия для всех регистров национальной жизни. Во-первых, принципиально изменилось понимание слова: оно осознается как знак, т. е. отношения между означающим и означаемым приобретают конвенциональный характер, одно и то же содержание может выражаться разными способами, и, напротив, слово могло наполняться различным оценочным содержанием (в древнерусской культуре слово воспринималось как имя, выражение и смысл были сущностно и неразрывно связаны). Новая концепция слова открывала широкие возможности игре выразительными средствами языка и словесному украшению, в которых отчетливее проявлялась авторская оригинальность, что усиливало индивидуальное начало в литературной культуре. Во-вторых, распространение Б. и параллельное усвоение риторики подготовило почву для органичной рецепции античной культуры и одновременно с этим заложило основы развития научной мысли. В-третьих, именно в эпоху Б. в России происходит социальная дифференциация культурного пространства: искусство Б. осознается как искусство элитарное, отличное от демократического искусства. Барочная словесность — первая в России попытка создать придворную культуру, противопоставленную как культуре народной, так и церковной и выражающую идеи и намерения утверждающегося абсолютизма. Последнее обстоятельство определило роль Б. в литературе 1-й пол. XVIII в. — именно в нем империя находила художественные средства для самоутверждения. Это усилило потенциальную связь Б. с классицизмом, по существу решающим ту же культурно-социальную задачу; многие авторы (А. Д. Кантемир, В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов) в той или др. степени связаны с обоими стилями.

В петровскую эпоху Б. полностью определяло словесное творчество, о чем говорят школьная драматургия с ее иносказательностью, персонифицированностью отвлеченных понятий, эмблематичностью (например, «Слава российская», 1724, и «Слава печальная», 1725, Ф. Жуковского) и силлабическое стихотворство, в частности, поэма П. Булаева «Умозрительство душевное» (1734), отмеченная религиозной экзальтацией, типичной для Б. Ораторская проза (Стефан Яворский, Феофан Прокопович), агиография (Димитрий Ростовский), духовно-религиозные сочинения (Стефан Яворский) и др. явления «высокой» словесности тоже принадлежат данному стилю, так же как и регламентирующая литературное творчество риторика. В последней (а вслед за ней и в словесности) выделяются две тенденции — умеренное Б., культивирующее «меру» и опирающееся на риторику «приличия» (*decorum*), ярким представителем которого был Феофан (Прокопович), и гиперболизированное Б., опирающееся на риторику «нарушения приличий» и представленное, например, Стефаном (Яворским). Для последнего направления характерна усиленная метафоричность, обусловленная акцентацией остроумия.

Не только тексты 1-й трети XVIII в., но и литературная культура в целом определялась мироощущением Б. Такие разные писатели, как Стефан (Яворский) и Феофан (Прокопович), своим гуманитарным полигистерством и пониманием литературного труда как религиозного подвига полно репрезентируют данный стиль. С барочными интересами и типом образованности отчасти связаны и писатели кон. 1720-х-1750-х — А. Д. Кантемир, В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов (филологические труды Тредиаковского, исторические взгляды Тредиаковского и Ломоносова, соединение античной мифологии и христианства). Этим, в какой-то степени, обусловлена полемика с Тредиаковским и Ломоносовым А. П. Сумарокова, представляющего постепенно сменяющий Б. классицизм, или же Ломоносова с Г.-Ф. Миллером, отражающая противоречия между барочной и просветительской историографиями. В творчестве данных авторов рус. литературное Б. нашло свое дальнейшее развитие. Так, стиль А. Д. Кантемира с его ориентированными на латынь сложными синтаксическими

конструкциями, воплощал барочные представления о «темноте» художественной речи. Осложнением поэтического языка, стремлением к его затрудненности отмечены литературные теория и практика В. К. Тредиаковского. Амплификации разных типов, являющиеся одним из его важнейших стилистических приемов, тоже указывают на Б.: благодаря им передается текучесть, подвижность жизни, ее динамика. В поэзии М. В. Ломоносова с Б. связан ее главный стилистический принцип — «сопряжение далековатых идей», который приводит к подчеркнутой метафоричности, поддерживаемой важным для Ломоносова учением об остроумии, и, кроме того, эмблематичность. Вместе с тем, в творчестве названных писателей барочные элементы соединялись с классицизмом, при этом классицизм последовательно вытесняет Б. Кантемир, Тредиаковский и Ломоносов принадлежат не только Б., но, может быть, в большей степени классицизму. В лице Сумарокова классицизм занял ведущее положение в литературной жизни 1750-х-1770-х и стал определять эволюцию рус. литературы. Оказавшись на периферии культурной жизни, Б., однако, сохранило свои позиции в церковной культуре; духовное образование в XVIII в. во многом сохранило барочные традиции, на Б. ориентируются многие церковные писатели 2-й пол. XVIII в., например, св. Тихон Задонский («Сокровище духовное, от мира собираемое», 1777-1779). В виде некоей стилистической тенденции Б. продолжает жить и в последующие эпохи, проявляясь в творчестве целого ряда писателей.

Лит.: Морозов А. А. Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. 1968. № 12; Чижевский Дм. К проблеме литературы барокко у славян // *Literárny Barok*. Bratislava, 1971; Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII вв. Л., 1973; Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979; Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Киев, 1981; Барокко в славянских культурах. М., 1982; Lachman R. Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München, 1994.

Бухаркин П. Е. Барокко // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 1: А–М. СПб.; М., 2003. С. 109–110.

10. КЛАССИЦИЗМ

КЛАССИЦИЗМ. Стиль (в другой терминологии — направление, художественный метод), во многом определивший культурную и научную жизнь Европы XVII — нач. XIX в. и сказавшийся в разных ее сферах — изобразительных искусствах, музыке, дизайне, литературе, философии, естественных науках и т. д. В основе мировосприятия литературного К. лежит механистическое, метафизическое мировоззрение, отразившееся в трудах И. Ньютона, философии Р. Декарта, отчасти — в английской сенсуалистической философии (Ф. Бэкон, Т. Гоббс, Д. Локк), которое было склонно отрицать релятивизм и историческую изменчивость. В связи с этим К. стремился воссоздать мир абсолютных реальностей и отношений, строящийся на разумных и потому вечных началах. Этот мир в обычной жизни часто бывает искажен, и задача искусства — стереть случайные искажения, обнаружив непреходящие элементы мироздания. Поэтому, выдвигая теорию «подражания природе», К. понимал мимесис как очищение природы от хаотических случайностей и обнажение средствами искусства ее субстанциональных, исторически неизменяемых основ. Последние понимались как гармонические (гармония — одна из важнейших эстетических категорий К.) и образцовые, которым человек должен подражать, и воспроизводились в «высоких» жанрах (ода, трагедия и др.), в то время как все исторически преходящее и резко индивидуальное воспринималось как затемнение абсолютного бытия и подвергалось критике (в первую очередь смеховой) в «низких» жанрах (комедия, басня, бурлеск и др.). Отчетливое разделение действительности на высокую и низкую сохраняет актуальность для всех периодов К. Между «низкими» и «высокими» располагались «средние» жанры (идиллия, эклога, элегия и др.), также во

многим связанным с идеальным содержанием, но раскрывающим его в более естественных и негероических (по сравнению с «высокими» жанрами) ситуациях, часто связанных с любовной тематикой.

Главным орудием раскрытия истинной жизни К. полагал разум, в связи с чем в литературных произведениях К. идея превалирует над чувственным образом и они отличаются определенным рационализмом. Последний сказывается и в стилистических установках К., которые требовали ясности, простоты и четкости, соразмерности всех стилистических элементов, что было связано с постижением сущности изображаемого. Фиксация изменяемого, динамического и нехарактерного отвергалась. Стилю К. свойственны глубина и сущностность, гармоничность. Стилистические принципы К. способствовали систематизации и очищению рус. литературного яз., уточнению семантики слова, упрощению синтаксиса. В поэтической практике поэтов-классицистов эти принципы не всегда соблюдались (например, у В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, В. П. Петрова).

Важное место в эстетической системе К. занимала жанровая система, также связанная с метафизическими основами К. Рационалистическая философия считала лучшим способом познания мира его членение на возможно более простые элементы; механическая сумма таких элементов, понятых по отдельности, и составляет общую картину действительности. В соответствии с этим каждый жанр был направлен на художественное осознание и воспроизведение какой-либо одной стороны жизни. Разнонаправленность жанра теория К. отвергала (хотя на практике чистота жанра могла нарушаться). Целное восприятие мира должен давать не один жанр, а вся жанровая система в целом. Отсюда — жанровая экстенсивность писателей К., разрабатывавших, как правило, различные жанры (А. П. Сумароков, М. М. Херасков и др.). Теория жанров К. в России впервые была отчетливо сформулирована А. П. Сумароковым в «Эпистоле о стихотворстве» (1748). Драматическим жанрам К. предписывал правило трех единств.

Признавая абсолютность и историческую неизменяемость истины, К. считал, что адекватнее всего в искусстве ее воплотила эпоха античности. Поэтому античность воспринималась в качестве идеального образца и цель национального искусства (в частности, рус.) виделась в возможно более полном ее повторении. Рус. литературный К. предложил три пути такого повторения. Первый реализовался в творчестве В. К. Тредиаковского, буквально следовавшего за античными авторами, что приводило к латинизации поэтического языка, детализированности стиля, метрическим поискам, завершившимся созданием рус. гекзаметра. Не встретившие сочувствия современников, идеи Тредиаковского нашли развитие в кон. XVIII — нач. XIX в., в частности, у писателей, связанных со стилем ампира (А. Х. Востоков, Н. И. Гнедич и отчасти В. А. Озеров). Второй путь приобщения к античному искусству предложил М. В. Ломоносов, по мнению которого следовало воссоздать не букву, а дух античности, состоящий в величественной гармонии. Третья возможность связана с деятельностью А. П. Сумарокова, считавшего необходимым подражать тем правилам, которым следовали античные писатели. В их формулировке он во многом опирался на «Поэтическое искусство» Н. Буало. Различие в понимании возможностей повторения античности приводило к ожесточенной полемике между Тредиаковским, Ломоносовым, Сумароковым и их учениками; одной из ее форм были поэтические состязания.

Тематико-проблемное содержание рус. К. многообразно. Стремясь к раскрытию абсолютных идеальных качеств человека, К. тщательно исследовал страсти, существующие в душе, и их борьбу друг с другом. Большое внимание уделялось конфликту общего с частным, при этом, как правило, отстаивался примат общего, адекватнее выражающего абсолютное начало, над частным (оды М. В. Ломоносова, трагедии и др. явления). Это приводило к некоторой идеализации общего, в частности государства. С другой стороны, К. утверждал идеи чести и благородства отдельного человека (А. П. Сумароков и его школа). Большое место в нем занимало связанное с этим

идейным комплексом гораианство, а также анакреонтика.

Важнейшей национальной чертой рус. К. является его близость к барокко, что приводило к соединению в творчестве ряда литераторов (Тредиаковского, Ломоносова) черт обоих стилей. Такой синтез был обусловлен своеобразием культурного пути России, не знавшей Ренессанса, следствием чего было определенное совпадение конечных целей рус. барокко и К. — построить секуляризованную культуру европейского типа, сориентированную на античность.

Предыстория русского К. иногда относится к петровской эпохе (Феофан Прокопович), однако больше оснований видеть его зарождение в 1730-е, когда в творчестве А. Д. Кантемира, В. К. Тредиаковского, а позднее — М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова (1740-е) он складывается как законченная система. Наиболее «чистый» вид К. приобрел у Сумарокова и его последователей (М. М. Хераскова, Я. Б. Княжнина, В. И. Майкова), которые способствовали утверждению в стихотворной культуре лирических жанров и трагедии, связанных с изображением психологических состояний человеческой души. С 1760-х К. начинает испытывать давление новых форм (в частности, жанра «слезной» комедии), которое приводит к постепенной утрате однонаправленности жанра («Недоросль» Д. И. Фонвизина, оды Г. Р. Державина). В художественный мир К. постепенно проникает классицизм (Державин, Озеров), другие преромантические тенденции (В. В. Капнист). Потеряв в литературном процессе кон. XVIII — нач. XIX в. господствующее положение и внутреннюю целостность, К. продолжал существовать как определенная художественная тенденция, в частности, обнаруживаясь в поэзии декабристов. Стилистические принципы К. повлияли и на творчество целого ряда поэтов XIX-XX вв. (А. С. Пушкин, А. Н. Майков, Н. Ф. Щербина, О. Э. Мандельштам, В. Ф. Ходасевич и др.) Подобная жизненность К. позволяет некоторым филологам (Э.-Р. Курциус, Д. Чижевский, В. М. Жирмунский) видеть в нем тип творчества, существующий в разные эпохи (от античности до XX в.), и, несмотря на неизбежные модификации, сохраняющий внутреннее единство.

Лит.: Купреянова Е. Н. К вопросу о классицизме // XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959; Серман И. З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973; Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Киев, 1981.

Бухаркин П. Е. Классицизм // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 1: А–М. СПб.; М., 2003. С. 459–461.

11. СЕНТИМЕНТАЛИЗМ

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ — художественное направление в литературе и искусстве, хронологически следующее за классицизмом и предваряющее романтизм, причем частично с ними сосуществующее. Зарождение С. прослеживается в англ. литературе 1720-1750-х (романы С. Ричардсона, поэзия Дж. Томсона, Э. Юнга, Т. Грея). В дальнейшем в XVIII в. С. получает развитие в произведениях О. Голдсмита, Л. Стерна и др. англ. авторов; находит выражение в нем. — «Страдания молодого Вертера» И. В. Гете, произведения Х. Ф. Геллерта, К. Ф. Морица, И. Х. Кампе, И. Г. Якоби и др. — и фр. литературе — сочинения П. Мариво, А. Прево и особенно Ж.-Ж. Руссо), широко проникая в массовую литературу, живопись, прикладное и садово-парковое искусство. В основе эстетики С. — культ чувства, противопоставленный культу разума, характерному для классицизма, интерес к частному, индивидуальному, предпочтение камерной тематики. Важнейшая категория С. — чувствительность. Подчеркивая роль эмоционального начала, сентименталисты вместе с тем не отвергали значение разума, и самое их творчество в значительной степени оставалось рациональным и нормативным (в отличие от романтиков). Философской основой С. был сенсуализм Д. Локка, воспринятый через посредство англ. моралистов кон. XVII — нач. XVIII в. (Э. Э. К. Шефтсбери, Ф. Хатчесон,

Д. Юм, А. Смит). Для эстетики С. существенное значение имела теория франц. автора Ш. Батте (принцип подражания «изящной природе» и т. д.); нем. философов Г. Зюльцера, А. Баумгартена и др. Развитие С. в европейских странах было связано с ростом третьего сословия, что отразилось в демократизации общественного и культурного сознания (интерес к жизни не царей и героев, а рядовых, обыкновенных людей, внимание к их внутреннему миру, критическое отношение к сословной иерархии). Идеи Просвещения нашли в литературе и искусстве С. самое непосредственное отражение. Новое, по сравнению с классицизмом, содержание получила просветительская идея внесословной ценности личности: для сентименталистов человек стал замечателен своей способностью сочувствовать, сопереживать, сострадать. Представлениям о неуклонном поступательном движении общества по пути к прогрессу, некоторые сентименталисты, и в первую очередь Руссо, противопоставили идею возврата к «естественному состоянию» человека, сопряженную с критикой ложных достижений цивилизации, пагубно повлиявших на нравы. Характерно в связи с этим внимание сентименталистов к природе, их опыты по созданию эмоционально-психологического пейзажа, отражающего единение человека и природы. Существенное место в литературе и искусстве С. занимает идиллия — не только как жанр, но и как способ воспроизведения идеального мира. С распространением С. происходит трансформация жанровой системы, сложившейся в искусстве классицизма. В драматургии утверждается «мещанская драма» и «слезная комедия». В поэзии высокие жанры оттесняются камерной лирикой. Получает распространение «чувствительная» повесть и литературное «путешествие» (жанр, сделавшийся особенно популярным после «Сентиментального путешествия», 1768 Л. Стерна). В живописи на смену парадному приходит интимный портрет, миниатюра и т. д. В садово-парковом искусстве намечается предпочтение пейзажного «английского» парка регулярному — тенденция, получающая дальнейшее развитие в искусстве романтизма.

В рус. литературе истоки С. прослеживаются с 1760-х в поэзии М. М. Хераскова (его «философические» оды) и в драматургии В. И. Лукина, Хераскова и др. («слезные комедии»). В 1770-1780-е черты нового направления все более отчетливо проявляются в поэзии М. Н. Муравьева, который в стихотворении, опубликованном в 1775, обращаясь к В. И. Майкову, писал: «Ты брани петь меня наставил, / А я тебе сей стих составил / Во знак чувствительной души». Развитию С. в рус. культуре способствовала деятельность масонского кружка Н. И. Новикова и его сподвижников (А. М. Кутузов, А. А. Петров, И. П. Тургенев и др.). В издававшихся Новиковым журналах «Узренный свет» (1777-1780), «Московское еже-месячное издание» (1781), «Вечерняя заря» (1782) и др. публиковались многочисленные оригинальные и переводные произведения, посвященные проблемам самопознания и самосовершенствования. Характерный для сентименталистов интерес к (внутреннему человеку) нашел отражение в письмах и дневниках рус. литераторов-масонов. Кружок Новикова оказал существенное влияние на Н. М. Карамзина, В. С. Подшивалова, А. А. Прокоповича-Антонского и мн. др. Представление о расцвете этого направления связано прежде всего с именем Карамзина. На страницах его изданий («Московский журнал», 1791-1792; «Аглая», 1794-1795; «Аониды», 1796-1799; «Вестник Европы», 1802-1803) были помещены наиболее яркие произведения рус. С. («Письма русского путешественника» Карамзина и его повести, стихотворения И. И. Дмитриева). Массовая литература С. широко представлена и в изданиях Карамзина, и в журнале В. С. Подшивалова «Чтение для вкуса, разума и чувствований» (1791-1793) и «Приятное и полезное препровождение времени» (1794-1798; с 1796 издавался П. А. Сохацким). Сентименталисты создали свой тип авторского сборника: «Мои безделки» (1794) Карамзина, «И мои безделки» (1795) Дмитриева, отличавшиеся камерностью и противостоявшие традициям классицизма. Эстетическая программа рус. С. нашла отражение в статьях Карамзина, в «Сокращенном курсе российского слога» (1796) и статьях Подшивалова, в журнале В. В. Измайлова, П. И. Макарова и др. изданиях 1800-1810. Для рус. культуры с ее ускоренными темпами развития в XVIII в. характерно более

тесное взаимодействие классицизма, С. и преромантизма. Выступая поборниками просвещения в самом широком смысле этого слова, рус. сентименталисты, как правило, не принимали руссоистских идей о пагубном воздействии наук и искусств на нравы (статья Карамзина «Нечто о науках, искусствах и просвещении», 1793) и выступали сторонниками теории культурного прогресса, хотя и вносили в нее определенные коррективы. Трансформация жанровой системы, характерная для европейского С, ярко проявилась в рус. литературе и в изобразительном искусстве. В XVIII — нач. XIX в. были переведены на рус. яз. основные произведения Ж.-Ж. Руссо, Э. Юнга, Дж. Томсона, С. Ричардсона, О. Голдсмита, Л. Стерна, «Страдания молодого Вертера» И. В. Гете и многочисленные сочинения второстепенных авторов, связанных с С. Сюжеты и темы этих произведений широко варьировались рус. авторами. Одним из первых опытов освоения художественной проблематики романа Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» явился роман Ф. А. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры» (1766). Опыты создания «чувствительной» повести начались в России в 1770-1780-е (В. А. Левшин, П. Ю. Львов, Н. Ф. Эмин и др.). В 1790-е жанр окончательно утвердился благодаря Карамзину и приобрел широкую популярность (повести В. В. Измайлова, А. Е. Измайлова, Г. П. Каменева и мн. др.). Вслед за «Письмами русского путешественника» Карамзина в нач. XIX в. появляются «путешествия» В. В. Измайлова, М. И. Невзорова, П. И. Сумарокова, П. И. Шаликова. «Мещанская драма» и «слезная комедия» успешно развиваются в рус. драматургии не только на протяжении 1780-1790-х гг. (пьесы А. Т. Болотова, М. И. Веревкина, П. А. Плавильщикова, Н. Н. Сандунова и др.), но и далее (драмы Н. И. Ильина, Ф. Ф. Иванова). С С. тесно связаны и трагедии В. А. Озерова. Поэты-сентименталисты обращаются преимущественно к камерной лирике (стихи Карамзина, И. И. Дмитриева, В. В. Капниста, Ю. А. Нелединского-Мелецкого, М. Л. Магницкого, П. А. Пельского, Г. А. Хованского и мн. др.). Предпочтение отдается не оде, как это было в искусстве классицизма, а дружеским и любовным посланиям, песням, элегиям, стихам, не имеющим жанровых обозначений, «поэтическим мелочам» и т. д. В творчестве Дмитриева новый характер приобретает жанр басни, нередко сближаясь со стихотворной сказкой, иногда элегией или сатирой. Изящное остроумие, отточенность речи отличают лучшие стихотворные произведения сентименталистов. Характерно также их внимание к народной поэзии («Карманный песенник» Дмитриева; опыты подражания фольклору: «богатырская сказка» Карамзина «Илья Муромец», романсы Дмитриева, Нелединского-Мелецкого и др.). С С. связан важный этап в развитии русского литературного языка — приближение его к разговорной речи образованного общества. Мотивы и образы С. нередко обнаруживаются в произведениях авторов, которых нельзя назвать сентименталистами (Н. А. Львов, И. А. Крылов, В. П. Петров, Д. И. Фонвизин др.). Особенно значительно С. проявился в творчестве А. Н. Радищева («Дневник одной недели», «Путешествие из Петербурга в Москву»). В письмах, дневниках, мемуарах кон. XVIII — нач. XIX в. прослеживаются типичные для С. тенденции — стремление к самораскрытию и самоанализу, «исповедальное начало». Именно в период формирования и расцвета С. в рус. литературе происходит интенсивное взаимодействие между художественными и литературно-документальными жанрами. В литературе создается особый тип героя — «чувствительного человека», излюбленными занятиями которого становятся чтение, музыка, наслаждение природой и искусством. Внешние атрибуты литературы С. (прежде всего постоянные упоминания о слезах и вздохах, частые междометия «ах!» и «увы!») стали предметом сатиры еще в XVIII в. В нач. XIX в. появление значительного числа эпигонов С. способствовало постепенной дискредитации этого направления. Однако его лучшие достижения (гуманистическая направленность, психологизм) были глубоко усвоены и развиты рус. классической литературой (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой).

Лит.: Орлов П. А. Русский сентиментализм. М., 1977; Жилиякова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989; Кочеткова Н. Д.

Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994; Иванов М. В. Судьба русского сентиментализма. СПб., 1996; Топоров В. Н. Из истории русской литературы. Т. 2: Русская литература второй половины XVIII в. Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. 1. М., 2001.

Кочеткова Н. Д. Сентиментализм // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 2: Н–Я. СПб.; М., 2003. С. 302–304.

12. БАЛЛАДА (фр. ballade, прованс. balada — танцевальная песня).

1. Твердая стихотворная форма фр. средневековой поэзии. Б. возникает в Провансе как народная танцевальная песня на любовную тему. В XIII – XIV вв. Б. теряет связь с танцем и из Прованса распространяется по Италии, где и возникает аналогичный жанр литературной Б. (в творчестве Данте и Петрарки). Своего расцвета эта разновидность Б. достигла в поэзии Франции (Франсуа Вийон), где она стала твердой стихотворной формой, характеризующейся следующими признаками: Б. должна состоять из трех строф, написанных на сквозные рифмы, и полустрофы-посылки. Если размер Б. восьмисложный, то эти строфы — восьмистишия, а если размер десятисложный, то строфы — десятистишия. Последняя строка во всех строфах повторяется как рефрен. Б. должна также содержать обязательное обращение к лицу, которому она посвящена. Эта разновидность Б. не получила распространения в рус. литературе XVIII в. Характерно, что В. К. Третьяковский включил в приложение к переведенному им роману Поля Тальмана «Езда на остров Любви» (1730) свою Б. этого типа, написанную им на фр. яз., и так и не перевел ее на рус. А. П. Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» (1747) отзывался о балладе пренебрежительно: «Сонет, рондо, баллад — игранье стихотворно./ Но должно в них играть разумно и проворно. / В сонете требуют, чтоб очень чист был склад. / Рондо — безделица, таков же и баллад...»

2. Лироэпическое произведение, чаще всего фантастического, геройского, легендарно-исторического (а позднее также сказочного или бытового) характера. Жанру Б. присущи трагичность, таинственность и динамичное отрывистое повествование, литературная Б. возникла как подражание Б. народной и крепко с ней связана. В англ. и шотл. народной поэзии XIV – XVI вв. Б. — это сюжетная песня драматического характера, обычно на историческую тему. В эпоху европейского предромантизма и романтизма возникает интерес к народной Б. Появляются сборники народной поэзии, первым из которых был сборник Т. Перси «Памятники старинной английской поэзии» (1765). Именно увлеченность поэзии сентиментализма и романтизма народной Б. объясняет возникновение аналогичного жанра литературной Б. Эта разновидность Б. получила широкое развитие в европейских литературах XVIII — XIX вв., в том числе и в рус. литературе.

В России литературная Б. появляется в последние десятилетия XVIII в. Первые рус. Б. были написаны Н. М. Карамзиным, который дал своей «Раисе» (1791) подзаголовок «древняя баллада», и Г. П. Каменевым, автором Б. «Громвал» (1804). Однако жанр Б. первое время находился в России на периферии литературного развития. Многие Б. XVIII в. или не были опубликованы в свое время, или, будучи опубликованными, остались незамеченными и уже вскоре были забыты. Исключение составляют лишь несколько произведений: «Раиса» Н. М. Карамзина, «Отставной вахмистр» И. И. Дмитриева, «Болеслав, король польский» М. Н. Муравьева. Первоначально зыбкие границы жанра стали причиной смешения Б. со стихотворной новеллой, лирической медитацией и прозаической повестью, а это во многом замедляло процесс формирования жанра. Однако несмотря на небольшое количество написанных в XVIII в. Б., из литературного наследия XVIII в. в XIX в. перешла уже созданная жанровая традиция, которая не только не была

утрачена, но послужила почвой для балладного творчества В. А. Жуковского и опытов др. авторов (С. С. Бобров, Г. П. Каменев, А. Х. Востоков, И. И. Дмитриев, И. М. Долгоруков).

Эта традиция была заложена уже самыми первыми рус. Б. Так, «Раиса» Карамзина во многом определила общую структуру и сюжетобразующую схему рус. Б. Ее основными чертами можно считать эмоциональнолирическую интонацию повествования, динамичность и концентрированность действия, неожиданный сюжетный поворот и трагический финал, часто с вмешательством потусторонних сил. Эти черты повторяются почти во всех Б. кон. XVIII в. и особенно ярко в Б. М. Н. Муравьева «Болеслав, король польский», созданной им в процессе работы над неоконченной трагедией «Болеслав» и являющейся одним из вариантов разработки интересовавшего Муравьева сюжета из польской истории.

Тип Б., разработанный Карамзиным и его последователями, называют «чувствительной балладой». Однако эта Б., несмотря на свой эмоциональный лиризм и пристальное внимание к внутреннему миру героев, вовсе не была закономерным явлением сентиментализма. Скорее, напротив: такие характерные ее черты, как необыкновенные герои, обуреваемые роковыми страстями, оссиановские мотивы и особый сюжет позволяют судить о преодолении сентиментализма и делают «чувствительную балладу» явлением предромантизма.

Процесс формирования жанра рус. Б. значительно ускорило обращение к традиции нем. литературной Б. (Бюргер, Шиллер, Гете и др.). Также авторы ранних рус. Б. были знакомы и со сборниками народных англ. и шотл. Б. (сборники Т. Перси, Урсинуса, Рамзея и др.). Из них заимствовались отдельные мотивы, имена героев, целые сюжеты. С процессом заимствования связано и очень существенное направление в развитии рус. Б., заключавшееся в придании Б. национального местного колорита.

Литм.: Русская баллада. М.; Л., 1936; Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978; Топоров В. Н. Из истории русской литературы. Т. 2. Кн. 1. М., 2001; Reinhard Lauer. Gedichtform zwischen Schema und Verfall. München, 1975.

Монахов С. И. Баллада // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 1: А–М. СПб.; М., 2003. С. 105.

13. БАСНЯ — эпический жанр, аллегорическое повествование, иллюстрирующее общую идею. Выделяют 2 вида Б.: восходящая к Эзопу нравоучительная, чаще прозаическая, включающая рассказ и вытекающую из него «мораль», и восходящая к Ж. де Лафонтену поэтическая, в которой дидактика скрыта, а интерес сосредоточен на подробном и увлекательном повествовании. Первый тип Б. трудно отделить от аполога (афористическое изложение поучительной ситуации, развернутая сентенция) и притчи (развернутая философская аллегория, не обязательно сюжетная и часто включенная как вставной эпизод в крупный текст). До нач. XIX в. в России термин Б. означал: 1) фавулу; 2) вымысел; 3) литературный жанр. Понятия Б., притча и аполог могли указывать на степень поучительности или вымышленности текста, но чаще смешивались. Понимание и оформление жанра менялось.

До сер. XVIII в. в России существовала лишь нравоучительная Б., близкая к притче, почти чуждая социальной сатиры, сжато излагающая и произвольно трактующая традиционные дидактические сюжеты: ранние Б. — прозаические, затем (у кн. А. Д. Кантемира, В. К. Третьяковского, М. В. Ломоносова) стихотворные переводы. Как и Буало, который не упомянул Б. в «Поэтическом искусстве», рус. поэты не считали этот жанр значительным, используя его главным образом для опытов над стихом и стилем, реже — для полемики.

Национальный басенный канон создал А. П. Сумароков, который изложил в «Эпистоле о стихотворстве» принципы жанра и в 1750-1770-х написал ок. 380 «притч».

Вопреки жанровому определению, образец для Сумарокова — Лафонтен. Поэтическая Б. стала господствующей в рус. литературе, несмотря на популярность переводов из Эзопа, Гольберга и пр. (В. Золотницкий, Ф. А. Эмин, Д. И. Фонвизин). Сумароков сделал стихом Б. вольный ямб, а манерой повествования — простодушную и вместе с тем лукавую *causeurie* (болтовню); это восприняли почти все рус. баснописцы. Относя Б. к низким жанрам, Сумароков писал их низким слогом с обилием вульгаризмов, бытовой лексики. Как жанр комический, сумаро-ковская Б. перенасыщена смеховыми приемами, алогизмами, имела *point* (неожиданную концовку, опровергающую ход рассказа), нередко была гротескна, включала элементы пародии. Притчи Сумарокова отличаются сатирической, часто социальной направленностью (высмеивают взяточничество подьячих, откупы, невежество, галломанию, дворянскую спесь), многие из них памфлетны, направлены против литературных, политических и личных врагов поэта. Как и др. баснописцы, Сумароков использовал традиционные сюжеты, но часто трактовал их по-своему, применяя к рус. действительности, многие его притчи оригинальны. Следуя за Лафонтеном в детализации рассказа, Сумароков часто отступает от источника, порой пародирует его манеру, опускает мораль, сосредоточиваясь на игре повествовательными приемами.

Во 2-й пол. XVIII в. популярность жанра была велика, к нему обращались все значительные поэты; возросла доля оригинальных текстов и расширился круг источников. В 1760-х-1770-х господствует сумароковская модель Б. у учеников (В. И. Майков, А. А. Ржевский, И. Ф. Богданович, Н. В. Леонтьев) и противников (М. Д. Чулков, М. И. Попов) поэта. Но постепенно стиль Б. нейтрализуется, сглаживается, лишается вульгаризмов, контрастности, а следовательно гротесковости и комизма, повествование подчиняется логическим законам, утрачивает обстоятельность и бытовые подробности, за счет чего делается абстрактнее, дидактичнее (это заметно в «Нравоучительных Б.» М. М. Хераскова, часто написанных 3-стопным ямбом, как и его философские «анакреонтические» оды). Сатирический пафос Б. кон. века (Г. Р. Державин, Я. Б. Княжнин, А. В. Храповицкий, М. Н. Муравьев, Н. П. Николаев) не столь резок, как у поэтов сумароковской школы, социальная тематика редка, высмеиваются душевные недостатки. Б. активно используется в литературной полемике. Новую форму жанра предложил И. И. Хемницер, сочетавший рационалистическую, «объективную», лишённую отступлений манеру нравоучительных Б. Геллерта с традицией рус. стихотворной сатиры. Более строгие и по стилю и логичные по манере изложения, чем притчи Сумарокова, Б. Хемницера не менее тематически разнообразны, оригинальны, злободневны, остро затрагивают вопросы государственной власти (цикл Б. о льве), значения философии просветителей («Метафизический ученик»).

В кон. XVIII в. И. И. Дмитриев, видя в Б. проявление естественного простодушия и опираясь на опыт Флориана, расширяет границы жанра. Отказавшись от низкого стиля (даже в его умеренной, как у Хемницера, форме), он пишет карамзинским «новым» слогом в духе изящной салонной *causarie*, уделяя особое внимание драматизации, живому диалогу персонажей, психологизации характеров. Ослабляя степень сатиры, Дмитриев усиливает комизм Б., обращается к мягкому юмору. Предметом изображения оказываются не только пороки, но и добродетели, Б. сближается с лирикой, начинает вызывать наряду со смехом сострадание, умиление, меланхолическую медитацию.

Традиции Б. XVIII в. продолжали А. Е. Измайлов, А. Н. Нахимов, В. А. Жуковский, кн. П. А. Вяземский, Д. В. Давыдов, В. Л. Пушкин, И. А. Крылов. Б. XVIII в. оказала сильное влияние на развитие литературного языка и говорного стиха.

Соч.: Русская басня XVIII-XIX вв. Л., 1977.

Лит.: Виндт Л. Басня сумароковской школы // Поэтика: Вып. 1. Л., 1926; Она же. Басня как литературный жанр // Поэтика: Вып. 3. Л., 1927; Серман И. 3. Русский классицизм. Л., 1977; Стенник Ю. В. Русская сатира XVIII в. Л., 1985.

Гуськов Н. А. Басня // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1:

14. ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭМА - литературный эпический жанр, являющийся, согласно классическим поэтикам, вершиной литературного творчества. В литературе нового времени он возрождается в эпоху Ренессанса с опорой на античные эпопеи, и ко времени возникновения первых рус. опытов этого жанра в Европе он уже создал себе богатую традицию. Таким образом, рус. авторы, создавая собственные образцы данного жанра, могли опираться на поэмы не только Гомера и Вергилия, но и Тассо, Мильтона, Ронсара, Камюэнса, Клопштока, Вольтера. Между тем формирование жанра Г. п. в России происходило на протяжении всего XVIII в., и первой полной Г. п. в собственном значении этого термина оказалась только «Россиада» М. М. Хераскова, изданная в 1779, то есть в то время, когда на смену доминировавшей на протяжении почти целого века поэтике классицизма стали приходить различные явления преромантического толка.

Первым рус. опытом в жанре Г. п. является первая «книга» «Петриды» (полное название - «Петрида, или Описание стихотворное смерти Петра Великого, императора всероссийского») А. Д. Кантемира (1730). Поэма, по-видимому, должна была представлять собой описание последнего года жизни Петра I. В конце первой книги архангел Михаил дает олицетворенной болезни Странгурио власть творить над Петром «вся, яже хощеши», но с одним условием: Петр должен умереть не ранее чем через год, чтобы он смог завершить со славой все свои начинания. И хотя при помощи свойственных Г. п. средств введения предыстории в «Петриде» было бы сообщено и о более ранних событиях жизни Петра, поэма все равно должна была иметь сравнительно скромный объем (стоит отметить, что и названа она была не «поэмой», а «описанием смерти»). «Петрида» была написана всего через пять лет после смерти своего героя, и потому должна была являться не только рассказом о прошлом, но и публицистическим сочинением. Для Кантемира оказывается важной идея продолжения дела Петра, и он, говоря о тяжелых пяти годах упадка России, видит в Анне Иоановне правителя, который завершит и продолжит начатое Петром. Создавая первый опыт нового для русской литературы жанра, Кантемир решает не только вопросы тематики, но и стиля эпопеи. «Петрида» насыщена старославянскими и архаичными формами, что сближает ее больше с панегириками петровского времени, чем с сатирами самого Кантемира. Эта «высокость», ориентация в яз. на старославянские формы будет использоваться позже всеми авторами рус. Г. п.

Вместе с тем «Петрида», являвшаяся, скорее всего, лишь опытом и для самого автора, не получила распространения и была напечатана впервые только в 1859. Таким образом, она не могла оказать какого-либо реального влияния на формирование Г. п. в России. Первым опытом, дававшим реальный образец этого жанра, оказались две песни «Петра Великого», напечатанные М. В. Ломоносовым в 1760-1761. Судя по всему, поэма должна была быть посвящена описанию русско-шведской войны и заканчиваться описанием триумфа в Москве. Содержание первых двух песен - рассказ о себе Петра монаху Соловецкого монастыря и описание штурма Шлиссенбурга. Одной из характерных особенностей «Петра Великого» является историчность. Вымысел в поэме явно подчиняется изображению исторических событий. Особенно характерно в этом отношении описание штурма Шлиссельбурга. Сравнивая оды Ломоносова с двумя песнями «Петра Великого», можно отметить, что он если не решает целиком, то ставит проблему создания специфических эпических средств повествования и особого вида высокой стилистики, отличающегося от стилистики од. Ломоносов пользуется двумя основными способами изображения событий: драматизированным повествованием о них и объективным эпическим описанием. Эпический стиль Ломоносова вообще лаконичен и строг. Поэт на практике следует рекомендациям своей риторики, где он рекомендует употреблять в произведениях, состоящих из «описаний и повествований», к которым относит и эпопею, только семь из двадцати шести фигур речи. Также ограниченным становится в эпопее и употребление тропов, основным из которых оказывается

олицетворение. Также в поэме он активно использует славянскую лексику. Кроме того, Ломоносов первым использует в своей поэме александрийский стих, который позднее станет основным размером рус. Г. п.

Следующим шагом в формировании рус. Г. п. следует признать созданные В. К. Тредиаковским перевод «Аргениды» Д. Баркляя и «Тилемахиду» (1766).

Тредиаковский переводил «Аргениду» дважды: в первый раз — в 1725, еще до побега за границу; во второй раз — конце 1740-х (перевод был издан в 1751). «Аргениду» нельзя назвать Г. п. в точном смысле. Дело в том, что Тредиаковский в своем переводе сохраняет чередование стихотворных и прозаических фрагментов оригинала. Однако в поэтических фрагментах «Аргениды» мы видим попытку создания эпического стиха. Причем если в своем раннем переводе Тредиаковский пользуется традиционным силлабическим тринадцатисложником, то уже во втором переводе он приходит к гекзаметрам, которые предвещают гекзаметр «Тилемахиды».

«Аргенида» и «Тилемахида» (первая законченная Г. п. на рус. яз.) являются уникальными примерами рус. Г. п., не основанной на сюжетах рус. истории. Для этого есть свои основания. Во вступлении к «Тилемахиде» автор объясняет причину написания поэмы: «да громогласных в нас изощрю достигать совершенства». Поэма о странствованиях Телемака должна была стать скорее образцом для будущих авторов. Как известно, поэма Тредиаковского является переводом романа Ф. Фенелона «Странствования Телемака». Сам Тредиаковский ставил французский роман выше поэмы Гомера и Вергилия, поскольку важнейшим компонентом «ироической пиимы» для него являлось наличие дидактической составляющей, а произведение Фенелона соединяло «самую совершенную политику с прекрасной добродетелью». Однако, создавая именно образец эпопеи, а не просто переводя роман, Тредиаковский, оставляя без изменений сюжет и содержание романа, перерабатывает его в тех составляющих, которые важны для жанра эпопеи. Различия начинаются с изменения названия с нейтрального «Путешествия Телемака» на эпическое «Тилемахида». Кроме того, Тредиаковский добавляет к поэме вступление с традиционным «Пою...» и, что наиболее важно, перелагает прозу в гекзаметры, получившими высокую оценку как главное достижение поэмы уже в суждениях поэтов рубежа XVIII - XIX вв., когда снова встал вопрос о создании рус. аналогии античной метрике и оказалось, что в этом отношении Тредиаковский опередил будущих авторов рус. эпопей, традиционно писавших свои поэмы александрийским стихом. Кроме того, Тредиаковский вводит в перевод текста Фенелона стилистические изменения. Одной из основных тенденций этих изменений оказывается стремление к антиквизации стиля (образы, эпитеты, перифразы). Вместе с тем античные явления оказываются не единственными особенностями стиля поэмы. Встречаются, например, и рус. народно-поэтические эпитеты. Вообще стиль «Тилемахиды» неоднороден. Наряду с большим количеством старославянизмов, часто маркированно архаичных (в таких случаях в тексте даются сноски, объясняющие значения данного слова), мы встречаем и разговорные формы, причем как грубое «роща», так и ставшее позже своеобразным символом сентиментализма «пичужечка». Надо отметить и то, что, сохраняя сюжет «Телемака», Тредиаковский давал в рус. поэзии образцы изображения важных сюжетных составляющих эпопеи (битва, буря, кораблекрушение и т. д.). Однако в большинстве своем эти опыты оказались ненужными рус. Г. п., описывавшей в основном сухопутные события. Ориентированная на античные синтаксические конструкции, сложная с точки зрения организации лексического материала «Тилемахида» не была воспринята современниками.

Наконец, окончательный образец рус. Г. п. дает М. М. Херасков, выпустивший в 1779 свою «Россиаду». Херасков не зря называет так поэму о взятии войсками Ивана Грозного Казани. Это событие оказывается некоторой призмой всей истории России; в поэме упоминаются правители и прошлое России от первых князей до Екатерины II. При общей цельности сюжета он распадается на две основных сюжетных линии: взятие рус. войсками Казани и любовная история Сумбеки и Алея. Автор различает эти две линии и

при переходе от одной к другой говорит о смене «трубы» на «свирель», причем стилистика действительно меняется. В своих описаниях Херасков остается классицистом. Так, например, описания битв у него, в отличие от Ломоносова, во многом основываются на одической поэтике. Это не столько конкретно-исторический бой, сколько бой, каким он должен быть, бой идеальный. Поэтому можно сказать, что лучше всего Хераскову удаются отвлеченные описания, не связанные с исторической действительностью, как, например, описание царства Зимы. При этом Херасков действительно отражает исторические события осады Казани, однако реальность у него нередко пересекается с чистым вымыслом, как, например, в случае с сюжетом о рыцарях, посланных волшебником Нигрином. Интересен мифологизм эпопеи Хераскова. В его поэме действуют персонажи мифологии самых различных народов. Однако это нагромождение чудесного не образует хаоса, а организуется в строгую систему: на стороне рус. воинства оказываются христианские силы, на стороне татар - языческие и вообще нехристианские.

«Россиада» Хераскова оказывается высшей точкой развития рус. Г. п. Уже его вторая большая поэма «Владимир» (1785), создавая из истории крещения Руси и Владимира аллегория преобразования человеческой души, приближается к масонской дидактической литературе. Немногие рус. Г. п., которые еще были написаны в конце XVIII в. — «Героида» (1793) и «Сувориада» (1796) И. Завалишина, — оказываются эпигонскими, как и большинство Г. п. первой трети XIX века. Основным фактором, повлиявшим на такое слабое развитие Г. п. после поэмы Хераскова, является приход на смену классицизму сентиментализма, а позже романтизма, сместивших жанровые акценты.

Лит.: Орлов А. С. «Тилемахида» В. К. Тредиаковского // XVIII век. М.; Л., 1935; Пумпянский Л. В. Тредиаковский // История русской литературы. Т. 3. Л., 1941; Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955; Николаев СИ. Ранний Тредиаковский (Первый перевод «Аргениды» Баркляя) // Русская литература. 1987. № 2.

Костин А. А. Героическая поэма // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 1: А–М. СПб.; М., 2003. С. 244–246.

15. ИДИЛЛИЯ — лиро-эпический литературный жанр. В переводе с греческого *eidyllion* — картинка, песенный лад. Термин И. применяется для характеристики описательного и дидактического стихотворения из пастушеской жизни. Жанр ведет свою историю от сборника стихотворений древнегреч. поэта Феокрита (III в. до н. э), создавшего образ пастушка, томимого любовной страстью. Для И. характерно отсутствие временных и пространственных связей с миром, внеположным миру И., и бесконфликтность. Выработалась своеобразная философия жанра, проповедующая пассивность и созерцательность как залог благополучного существования («Похвала пастушьей жизни» С. В. Нарышкина).

В рус. поэзии жанр И. актуализируется на этапе зарождения салонной поэзии и воспринимается как идеальный для повествования о любовной страсти («Пастушок довольный» В. К. Тредиаковского), поэтому часто реализуется в форме песни («Любовные песни» М. И. Попова). Для А. П. Сумарокова и поэтов его школы (М. М. Хераскова, А. А. Ржевского, И. Ф. Богдановича и др.) жанр И. оказался привлекательным вследствие его принадлежности к среднему стилю: «Любовну ль пишешь речь, или пастуший спор, / Чтоб не был ни учтив, ни груб их разговор, / Чтоб не был твой пастух крестьянину примером / И не был бы опять придворным кавалером» (Эпистола о стихотворстве, 1747). Сумароков и его последователи противопоставляли И. эклогам (в последних обязательным элементом являлся диалог). Но уже на ранних этапах существования жанра происходило его смешение со сходными литературными явлениями (пасторалью и эклогой). В результате уже в XVIII в. И. существует скорее как тема, чем как канонический жанр.

Во 2-й пол. XVIII в. в рус. журналах появляются переводные И. Самым популярным автором И. в России был С. Геснер, получивший в рус. традиции имя «швейцарского Феокрита» (переводы из Геснера: Вечера. 1772. Ч. 1; 1773. Ч. 2; Детское чтение... 1785. Ч. 3; 1786. Ч. 6,7). Полное собрание сочинений Геснера было издано в 1802-1803 (перевод Ив. Тимковского). Но уже во 2-й пол. XVIII в. ощущалась клишированность жанра и появились пародийные И. В 1780 Н. А. Львов написал такую И., внося в текст куртуазный элемент (Идиллия. Вечер 1780 года ноября 8).

Вновь И. приобрели популярность у сентименталистов. Первой публикацией Н. М. Карамзина стал перевод И. С. Геснера «Деревянная нога» (1783). В этот период И. называют и прозаические, и драматические произведения аналогичной тематики: пасторальный роман Геснера «Дафнис» (1783), роман «Новая Астрея» (1789), приписанный Геснеру, — сокращенный перевод романа О. д'Юрфе «Астрея» (1610) и роман Ж.-А. Бернардена де Сент-Пьера «Аркадия» (1790-е). Прозаическими являются и некоторые И. самого Карамзина («Палемон и Дафнис», переделка «Бури» Геснера). Доминирующим для определения жанра становится противопоставление «невинной пастушеской любви» и «городской развращенности» (О свойстве идиллии // Приятное и полезное... 1795. Ч. 7).

В нач. 1780-х тема И. постепенно эволюционирует в тему «золотого века» в широком смысле (современным воплощением золотого века для Карамзина становится Швейцария). В 1789 Карамзин перевел «сельскую драму» Х. Ф. Вейсе «Аркадский памятник» (Детское чтение... 1789. Ч. 18), действие которой разворачивается на фоне гробницы с надписью «И я была в Аркадии» (сюжет, получивший распространение в связи с картиной Н. Пуссена «Аркадские пастухи» и вносивший в мир И. элегические ноты). Драма развенчивала миф о «золотом веке», что свидетельствовало о новой тенденции в трактовке традиционных мотивов И. В то же время развивается тема «золотого века» как «всемирного братства»: см. повесть Карамзина «Афинская жизнь» (Аглая. М., 1794, кн. 1) и его же переделку гимна Ф. Шиллера «К радости» («Век Астреин оживи! / С целым миром мы в любви!»). Эти концепции соотносились с идеей «естественного человека» Ж.-Ж. Руссо (поэтому уже в 1789 в стихотворении «Протей, или Несогласия стихотворца» Карамзин противопоставляет миру И. «успехи просвещения»: «В Аркадии твоей ты был с зверями равен»).

В творчестве эпигонов сентиментализма (В. В. Измайлова, П. Сумарокова, П. И. Шаликова) идиллическая тема становится приемом идеализации действительности.

Лит.: Кросс А. Разновидности идиллии в творчестве Карамзина // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969; Вацуру В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978; Кочеткова Н. М. Тема «золотого века» в литературе русского сентиментализма // XVIII век. Сб. 18. СПб., 1993; Ляпушкина Е. И. Русская идиллия XIX века и роман И. А. Гончарова «Обломов». СПб., 1996; Саськова Т. В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. М., 1999.

Веселова А. Ю. Идиллия // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 1: А–М. СПб.; М., 2003. С. 392.

16. КОМЕДИЯ — драматический жанр, объединяющий пьесы, стиль, действие и образы которых поданы посредством смеховых и игровых приемов, а конфликт основан на несообразности, не затрагивающей, по мнению автора, основ бытия, и в силу этого может быть разрешен. До сер. XVIII в. в России К. именовались любые пьесы; строго оформленного жанра не существовало, его прообразы — отдельные сцены «школьных» драм и импровизированные фарсовые интермедии. Первые три К. написал в 1750 А. П. Сумароков. С этого времени судьба жанра связана с СПб, где жили видные комедиографы и театральная жизнь была особенно активной. В XVIII в. насчитывается около 700 переводных и оригинальных К., воздействие жанра на литературу и общество было

велико.

Источники. Ранняя рус. К. почти не имела источников в отечественном фольклоре, но была связана с западным народным театром — *commedia dell'arte* и фарсом, воспринятым через посредничество Мольера и Гольберга. Воздействие этой традиции заметно у Сумарокова, к кон. века оно стало ослабевать. Рус. К. XVIII в., следовавшая обязательно в ту эпоху правилу подражания образцам и природе, вторична по отношению к европейской драматургии и при этом вполне самобытна. Большинство пьес (в том числе Д. И. Фонвизина и Я. Б. Княжнина) основано на принципе «склонения на русские нравы» иностранных источников, который мог проявляться в механической замене западных реалий на отечественные, но нередко приводил к оригинальному переосмыслению образца. Рус. К. ориентировалась на разные драматургические традиции. Особенно популярны были фр. (Мольер, Реньяр, Детуш, Брюэс, Буасси, Лашоссе, Мариво, Бомарше, Д. Дидро), нем. и дат. (Гольберг, Геллерт), итал. (Гольдони), отчасти англ. (Гольдсмит, Шеридан) и польск. театры кон. XVII-XVIII в. Екатерина II и ее сподвижники пробовали также переделывать пьесы Шекспира и Кальдерона. На рус. К. оказали влияние философия Просвещения, творчество Вольтера, западные и отечественные сатирические романы и журналы.

Поэтика. К. XVIII в. — прозаическая (в 1, 3 или 5 актах) или 5-актная, написанная александрийским стихом (высокая К.), принадлежа к низким жанрам, писалась низким слогом, но в речи положительных героев, а в кон. века — иногда и комических — применялся средний стиль. Яз. высмеиваемых персонажей колоритен, насыщен макароническими оборотами (у щеголей), канцеляризмами (у подьячих), просторечиями и диалектизмами. Речь резонеров — книжная, сложна по синтаксической структуре, насыщена различными риторическими фигурами. Запрет на смешение жанров приводил к тому, что К. XVIII в. изобиловала смеховыми приемами, из которых важнейшие: ирония, часто доведенная до сарказма, пародирование, карикатурная гиперболизация, комические алогизмы, иногда (у Сумарокова, Княжнина) порождающие гротеск, каламбуры, которые у Княжнина и его школы выстраивались в цепи, проходящие через все произведение. Мягкий юмор до 1790-х свойствен лишь периферийным явлениям жанра.

Рус. К. XVIII в. использовала *qui pro quo* и иные традиционные сюжетные положения, но интрига в пьесах обычно развита слабо, разговоры преобладают над действием; любовная линия, в отличие от западных образцов, играет подчиненную роль. Обязательное (за исключением переделок из Шекспира и Кальдерона) соблюдение правила трех единств способствовало повышению роли монолога, повествующего о прошлом и характерах героев, о внесценических персонажах. Особенно велико значение монологов в речи положительных героев. В драматургии XVIII в. копирование реальности свободно, почти механически сочетается с театральными условностями.

Наиболее распространена была К. характеров, в лучших образцах перераставшая в К. нравов. Характеры в пьесах XVIII в. обычно однолинейны, четко разделяются на положительные и отрицательные и проявляются не в действии, а через описание, нередко самохарактеристику. Герои имеют говорящие или условные литературные имена. Лишь в кон. века в произведениях Фонвизина, М. И. Веревкина, Княжнина, Д. В. Ефимьева делаются попытки создания многогранных характеров. У Княжнина и его последователей иногда исчезают резонеры, прежде игравшие важную роль. Несмотря на портретность многих комических персонажей и верное отображение нравов, большинство действующих лиц принадлежало к традиционным амплуа: пара влюбленных, ловкие слуги, резонер, щеголь (кокетка), болтун и сплетник, ревнивец, скупой старик, лицемер, подьячий-взяточник и крючкотвор, педант, невежественный провинциальный помещик. В пьесах ряда авторов (Сумароков, Екатерина II, Фонвизин, Веревкин, П. А. Плавильщиков) ставилась и проблема национального характера.

Несмотря на обилие развлекательных пьес и зарождение лирической К., главной разновидностью жанра была обличительная К., направленная против нравственных и

общественных пороков: щегольства, распущенности дворянской молодежи, неправильного воспитания, безнравственных отношений в семье, негуманного поведения помещиков, суеверий и ханжества, взяточничества, чиновничества, скупости, злословия и пр. Уже в середине века наметилось 2 взгляда на цели жанра. Наиболее авторитетный восходил к французской нормативной поэтике (Буало), противопоставлял К. трагедии как изображение низкого и воздействие на публику смехом, а не ужасом и состраданием. К. должна, забавно отображая, исправлять недостатки, полагали Сумароков, Княжнин, В. В. Капнист, И. А. Крылов. Их противники (В. И. Лукин, Д. В. Волков) следовали новейшей эстетике (Д. Дидро, Лессинг). Не признавая трагедии, они нечетко разграничивали иные виды драмы, в результате комизм перестал быть дифференциальным признаком, К. стала смешиваться с «мещанской» драмой и превратилась в «слезную» комедию, сочетающую смешное с трогательным, возвышенным.

История. Возникновение К. совпало с распространением в России идей просветителей, считавших драматургию важным средством пропаганды и воспитания, и с созданием постоянного театра (1756), нуждавшегося в оригинальном и идеологически насыщенном репертуаре. В середине века намечается 2 направления в комедиографии.

Условная моралистическая К., близкая к «мещанской» драме — «Мот, любовь исправленный», «Награжденное постоянство» Лукина (обе — 1765) — введена драматургами Елагинского кружка. К нач. 1770-х серьезный характер этого типа К. либо подчиняет пьесы заданной абстрактной идеологической схеме («Воспитание» Волкова, 1774), либо отступает перед смеховым началом, что приводит к сближению с обличительной К. («Невистник» М. М. Хераскова, 1770). Для возникшей раньше памфлетной сатирической К. характерны злободневность, портретность, острые формы комизма: «Чудовищи» (1750), «Лихоимец» (1768) Сумарокова, «Именины госпожи Ворчалкиной», «Передняя знатного боярина» (обе — 1772), «Обманщик» (1785) Екатерины II. Выделяется 2 сатирических метода К. сер. XVIII в.: дедуктивный (Сумароков) — поиск в обществе и выведение на сцене конкретных носителей пороков и индуктивный (Екатерина II) — создание обобщенных образов на основе портретов конкретных лиц.

В 1770-х моралистическое и сатирическое направление сближаются, подвергаясь воздействию новых театральных форм. Распространяется стихотворная К.: «Самолюбивый стихотворец» Н. П. Николева (1775), «Русский парижанец» Д. И. Хвостова, (1783); комическая опера. Проникновение в Россию представлений о народности и эстетической самодостаточности искусства способствовало зарождению национальной драматургии, не замкнутой на идеологической сфере. Эта тенденция обнаруживается уже в К. Сумарокова «Рогоносец по воображению» и Екатерины II «О, время!» (обе — 1772).

Решающую роль в формировании национальной комедийной традиции сыграли Фонвизин («Бригадир», 1769; «Недоросль», 1781), Веревкин («Так и должно» 1772; «Именинники», 1774) и Княжнин («Хвастун», 1784; «Чудаки», 1790). В кон. века К. развивается по путям, предложенным этими авторами. Вскоре сентиментальная К. либо стала терять остроту-жесткость, сближаясь с «мещанской» драмой (Плавильщиков, И. М. Прокудин-Горский), либо облакалась в стихотворную форму, наполнялась смеховыми приемами и сближалась с княжнинским направлением (Ефимьев). Княжнин разрабатывал прозаическую, близкую к более позднему водевиллю («Траур», 1786) и высокую К. Эти разновидности жанра, наиболее популярные в кон. XVIII — нач. XIX в., отличаются острым комизмом, динамичной интригой, театральностью тона (К. И. А. Крылова, А. И. Клушина; «Ябеда» Капниста, 1798). Фонвизин, занимавший компромиссную позицию, стремившийся сочетать традиции мольеровской и слезной К., утвердил главенство обличительного направления в пределах жанра, но не создал школы, поскольку его подражатели (П. А. Кропотков, А. Д. Кольев) лишь воспроизводили готовую схему. Исключительное явление драматургии XVIII в. — «Трумф» (1800) Крылова, острая

политическая сатира и резкая пародия на трагедию, связанная с традицией народных игрищ и отличная по построению от всех типов К.

Рус. К. XVIII в. оказала сильное влияние на развитие рус. Литературного яз., говорного стиха, бытовой драматургии и прозы XIX в. (А. А. Шаховской, А. С. Грибоедов, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, А. Н. Островский, А. В. Сухово-Кобылин и пр.), на формирование украинского театра (И. П. Котляревский, Г. Ф. Квитка-Основьяненко).

Соч.: Российский Феатр. Ч. 10-43. СПб., 1786-1794; Русская комедия и комическая опера XVIII в. М.; Л., 1950; Стихотворная комедия и комическая опера конца XVIII — начала XIX в. Т. 1. Л., 1990.

Лит.: Драматический словарь. М., 1787; Берг Э. фон. Русская комедия до появления А. Н. Островского. Варшава, 1912; Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л., 1948; Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977; История русской драматургии XVII — первой половины XIX в. Л., 1982; Лебедева О. Б. Русская высокая комедия XVIII в. Томск, 1996.

Гуськов Н. А. Комедия // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 1: А–М. СПб.; М., 2003. С. 481–482.

17. МАДРИГАЛ (этимология слова является спорной, существует несколько точек зрения: 1) фр. *madrigal*, итал. *madrigale*, от позднелат. *matricale* — песня на родном, материнском, яз.; 2) от итал. *mandra* — стадо, прованс. *mandre* — пастух) — небольшое лирическое стихотворение любовно-комплиментарного характера, содержащее преувеличенно лестную характеристику, обычно с парадоксальным остроумным концом. Малый объем и итоговая острота делают М. жанром, структурно близким эпиграмме.

М. возник в Италии в XIV-XVI вв. Первоначально это пастушеская песнь, вид идиллии. Он стал популярной песенной формой, которую активно разрабатывали поэты Возрождения (Петрарка, Боккаччо). В XVII в. мадригал теряет связь с музыкой и превращается в лирическое стихотворение, как правило, обращенное к женщине и содержащее изысканный комплимент.

В Россию жанр М. приходит в XVIII в. и формируется с ориентацией на фр. образцы. Первоначально границы жанра были достаточно подвижны, что привело к различной эмоциональной окраске первых рус. М. Так, у А. П. Сумарокова «Мадригал 2. На смерть полковника Александра Михайловича Приклонского» напоминает эпитафию, «Мадригал 3. Его сиятельству графу Петру Александровичу Румянцеву-Задунайскому» имеет торжественный тон, а «Мадригал на заключение мира России с Оттоманскою Портою» носит одический характер. Все это свидетельствует о недостаточной сформированности жанра М. к тому времени.

Как и эпиграмма, М. XVIII в. писался в основном или 6-стопным, или вольным ямбом, причем самым популярным размером был 6-стопный ямб. Этим размером написаны 12 из 18 М. Сумарокова, все М. А. А. Ржевского. Этот же размер использовали в своих М. Д. И. Фонвизин («Мадригал», 1764), И. И. Дмитриев («Мадригал», 1803).

Рус. М. XVIII в., как и эпиграммы, были двух видов: короткие (от 2 до 4 строк) и крупные (до 38 строк). Но хотя эволюция М., точно так же, как эволюция эпиграммы, шла по пути сокращения объема произведения, в среднем величина М. больше, чем у эпиграммы (в XVIII в. — 8,5 строки).

В поэзии XVIII в. М. тесно взаимодействовал с различными жанрами: с надписью, стихотворением на случай, дружеским посланием и эпиграммой.

Лит.: Матяш С. А. Вопросы поэтики русской эпиграммы. Караганда, 1991.

Монахов С. И. Мадригал // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 1: А–М. СПб.; М., 2003. С. 569.

18. ОДА (греч. ὕμνη — песнь) — ведущий жанр лирической поэзии в доромантическую эпоху (сам термин «лирика» обязан своим происхождением О., которые в древней Греции исполнялись на лире). В европейской традиции, восходящей к XV в., основными авторитетами в лирической поэзии признавались древнегреческий поэт Пиндар (512-442/448 до н. э.) и римский поэт Гораций (65-8 до н. э.). Тогда же О. стала пониматься как поэтическая форма, основная особенность которой состоит в строфическом строении. По своему характеру О. представляли самую высокую лирику и посвящались похвале Бога, государства, лица и т. д. Европейская лирика знала пиндарическую и гораццианскую одические традиции, существовавшие параллельно. С первой связывалось представление о самом высоком поэтическом вдохновении, доходящем до неистовства (исступления), с провиденциальным началом; стих пиндарической О. должен был быть стремителен, построение — алогичное, стиль — высокий. В эпоху классицизма главным авторитетом в теории пиндарической О. признавался Н. Буало, им же она была узаконена как основная форма панегирической поэзии. Гораццианская О., напротив, мыслилась как плод чистого лирического вдохновения, при котором нет места чрезмерности, стих ее должен был быть плавен, стиль ровен и сладок. В доромантическую эпоху пиндарическая и гораццианская О. отличались между собой своим строфическим строением: пиндарическая О. — длинная строфа (10, реже 8 стихов), гораццианская — короткая строфа (4-6 стихов), как правило, разной длины стиха, восходящая непосредственно к образцам строф Горация. К этим двум ведущим типам европейской О. примыкала анакреонтическая О., получившая свое название по имени древнегреческого поэта Анакреонта (ок. 570-478 до н. э.). Теория анакреонтической О. была наименее разработана. Ее форма оставалась довольно свободной, как правило, без строфического деления, стих короткий, часто нерифмованный. Анакреонтическая О. тесно связана с легкой поэзией, в ней воспевалось легкое наслаждение жизнью: игривая любовь, вино, веселье — все это на фоне идеального условного пейзажа, часто сельского, что сближает ее с идиллией.

Становление в России жанра О. отвечало распространению сначала латинской, а затем западноевропейской образованности и проходило на протяжении более полувека. Развитие О. как ведущего панегирического жанра стимулировалось государственными преобразованиями, предпринятыми Петром I, и устройством двора по западноевропейскому образцу. Начиная с XVII в. знакомство с теорией О. и образцами од Горация было обязательной частью школьного образования. Школьная теория О., распространявшаяся на территории России, хотя и восходила к иезуитской (польской) теории лирики, отличалась от нее своей односторонностью: сведения о пиндарической и анакреонтической О. в ней отсутствовали. Первые оригинальные рус. О. создавались в гораццианской традиции, к ним можно отнести ряд стихотворений Симеона Полоцкого, Ильи Копиевского, а также широко распространенные в петровскую эпоху панегирические канты. Вершиной в гораццианском периоде рус. лирики стали четыре гораццианских О. А. Д. Кантемира. Важным достижением в начальном периоде становления О. была выработка рус. строф, крайне затрудненная из-за силлабических версификационных норм. До нач. 1730-х термин О. и представление о жанре не выходили за рамки курса школьных поэтик.

Новый, классический, период в истории О. теснейшим образом связан с СПб. Первая оригинальная рус. О. «Ода приветственная...» (СПб., 1733) принадлежит В. К. Третьяковскому и создана под влиянием нем. О. В. Юнкера, помещавшихся им в начале описаний иллюминаций, при этом в ней отчетливо прослеживается традиция рус. кантов. Летом 1734 Третьяковский издал «Оду на здачу города Гданска», сопроводив ее теоретическим «Рассуждением о оде вообще». «Гданской одой», во многом зависимой от «Оды на взятие Намюра» Буало, и «Рассуждением», отдельные части которого являются прямым переводом из «Рассуждения об оде» Буало, Третьяковский переориентировал рус. лирику на высокую пиндарическую О. Центральным местом «Рассуждения» стало

описание высокого одического напряжения, образцом для подражания был провозглашен Пиндар (что для рус. культуры было смелым новаторством), а также Гораций (дань рус. традиции) и царь Давид. Выступление Третьяковского 1734 может рассматриваться как попытка реформирования рус. лирики. Однако производимая им в тот же период реформа рус. стиха помешала скорой победе О. нового типа, поскольку новая длинная одическая строфа, созданная Третьяковским, требовала силлабического 9-сложника. Сам реформатор первым был вынужден отказаться от предложенного им образца «Гданской оды» и создал силлабо-тонические образцы О. без прежнего напряжения и динамизма. В течение следующих пяти-шести лет рус. поэты начинают создавать О., ориентируясь на силлабо-тонические образцы О. Третьяковского.

Решающим этапом в становлении рус. лирики и, в частности, О. стало творчество М. В. Ломоносова. Произведенная им реформа стиха позволила создать рус. эквивалент одической строфы (10 стихов четырехстопного ямба с устойчивым рисунком рифм), которая, несмотря на позднейшие попытки обновления, осталась для рус. О. каноничной. Отталкиваясь, как и Третьяковский, от одической практики нем. классицизма и теории О. Буало, Ломоносов по-своему решил внутренние противоречия, заключенные между ними, предложив рус. вариант О., отвечающий национальному литературному развитию. Из нем. поэзии им были заимствованы и перенесены на рус. почву одическая форма и круг тем и мотивов, у Буало — учение о высоком стиле и неистовом характере О. В создании рус. высокого одического стиля Ломоносов опирался не столько на поэтическую отечественную традицию, сколько на богатейшую традицию рус. прозы, прежде всего духовной и ораторской. Уже к нач. 1740-х Ломоносовым был выработан одический стиль, получивший в рус. поэзии значение надындивидуального стиля и навсегда оставшийся приметой высокой лирики. Дальнейшие попытки его обновления неизбежно носят на себе отпечаток стилей индивидуальных.

К кон. 1750-х работа над рус. яз. привела А. П. Сумарокова к созданию своей версии рус. О., существенно, по мысли поэта, отличной от ломоносовской. В ее основе лежало учение о разумном стиле И. К. Готшеда. В соответствии с ним в своей одической практике, относившейся главным образом к 1760 — нач. 1770-х, Сумароков намеренно уклонялся от смелого великолепия Ломоносова, стремясь прежде всего к ясности. Однако даже ему не удалось полностью преодолеть ломоносовскую традицию.

Семилетняя война и события, связанные с воцарением Екатерины II, предоставили рус. поэтам богатый материал для создания торжественных О. К нач. 1760-х О. становится привычной формой гражданственного и верноподданнического выражения и одновременно с этим переживает свой кризис, связанный с механизацией ломоносовских приемов, приведшей к утомительному однообразию О. Один из путей его преодоления отражен в творчестве В. П. Петрова, пытавшегося обновить одический стиль за счет его архаизации, а также экспериментировавшего в области одической формы и топики. Однако трудный, часто вычурный стиль Петрова, а также известная его ангажированность у императрицы сделали О. Петрова неприемлемыми для большей части его современников, и прямого влияния на одическую традицию они не оказали.

Подлинным новаторством в жанре и воскрешением начавшей было умирать О. стало творчество Г. Р. Державина, изменившего самый характер лирического выражения. Отчасти этому способствовала ориентация Державина на западноевропейскую О., в частности, на лирику Ж.-Б. Руссо. Смешение в О. Державина разных стилей и зарождение индивидуального лирического «я» привели впоследствии к становлению новой рус. лирики. Начиная с кон. 1780-х и вплоть до нач. 1810-х одическая традиция находится под непосредственным влиянием Державина, одновременно с этим на периферии литературной культуры продолжают писаться О. по образцу Ломоносова.

Параллельно с традицией торжественной О. в России существовала богатая традиция духовных О., к которым прежде всего относятся О. парафрастические (переложения псалмов в одической форме), а также оригинальные О., прославляющие

Бога. К первым рус. парафрастическим О. можно отнести 98 строфических парафразисов из «Псалтири рифмотворной» (1680) Симеона Полоцкого. В нач. 1744, в период времени, когда О. на какой-то момент стала основной формой рус. лирики, вышли в свет «Три оды парафрастические», продолжившие прерванную после Симеона Полоцкого традицию парафрастических О. Их авторы: Ломоносов, Тредиаковский и Сумароков, — соревнуясь в переложении 143 псалма, предложили две основных формы для духовной О. Первая из них (О. Тредиаковского и Сумарокова) по существу повторяет форму торжественной пиндарической О., с длинной одической строфой. Вторая, предложенная Ломоносовым, представляет собой форму стансов, или средней О., близкой по форме к горацанской. Сам Ломоносов в парафрастических О. (переложения еще восьми псалмов) не уклонялся от формы стансов (строфа в 4 стиха), с заложенной в них простотой стиха и ясностью стиля. Ломоносовская традиция предопределила лучшие духовные стихи XIX в. Однако в XVIII в. большая часть поэтов пошла по пути, намеченному Тредиаковским и Сумароковым, и создавала духовные О., неотличимые по форме от торжественных. Сближению двух поджанров способствовала и сама теория О., предложенная Буало и преподанная Тредиаковским, в которой смелая образность Пиндара сопоставлялась с образностью псалмов. Тредиаковский и Сумароков, позднее создавшие полные переложения Псалтири («Псалтирью Тредиаковского при жизни не опубликована; (Некоторые духовные сочинения Сумарокова — СПб., 1774), стремились в них к разнообразию форм и допускали в парафразах эксперименты в области стиха.

На оригинальные рус. духовные О. оказала влияние традиция нем. духовной лирики, в частности, распространенных в лютеранской культуре теодицей (доказательств бытия Божия). Большая часть рус. духовных непарафрастических О. несет на себе следы размышлений и доказательств (много реже молитв). Шедеврами здесь остаются «Вечернее...» и «Утреннее размышление о Божием Величестве», «Ода, выбранная из Иова» Ломоносова и О. «Бог» Державина.

С момента становления рус. классицизма существенную роль в рус. лирике играла анакреонтическая О., долгое время остававшаяся ведущим жанром рус. легкой поэзии. К перебодал из греческой антологии, автором которой, согласно европейской традиции, считался Анакреонт, обращался Ломоносов (начиная с первого известного стихотворения «Хвалить хочу Атрид», ок. 1737), примерно в то же время Кантемир (перевод 55 песен из Анакреонта закончен в 1742), затем Сумароков и поэты его школы. Наряду с этим создавались анакреонтические О. в подражание Анакреонту, близкие к антологическим стихам по своей тематике и имитирующие их форму. Самым значительным среди анакреонтических О. стал «Разговор с Анакреонтом» Ломоносова (ок. 1761). Противопоставление свободного поэтического творчества (темы которого любовь и прелесть жизни) поэзии должностничества (призванной воспевать гражданский подвиг и Отечество), преодоление соблазна первого и утверждение как высшего назначения поэта второго, прозвучавшие в «Разговоре», определили характер рус. поэзии (ее силовое поле), и даже во многом рус. мировосприятие вплоть до XX в. После «Разговора» обращение к легкой поэзии неизбежно носило знак определенной общественной позиции, что распространяло на саму анакреонтику гражданственное звучание. Одной из ее тем стал вопрос о бессмертии поэтического слова и назначении поэта и поэзии. Наиболее ярко эти темы отражены в анакреонтике Державина, переход к которой осуществлен им во 2-й пол. 1790-х не без напряжения и трагизма. Противопоставление гражданского поэта, бессмертия которого основано на вечности восплаемого им государства, поэту как таковому, свободному в выборе предмета для поэзии, привело Державина, а вместе с ним и рус. поэзию, к осознанию драгоценности мгновения, легкой изменчивости бытия и самой живой неуловимой жизни. Соответственно, и поэзия, и поэтическое слово начали терять свое значение как выражение Абсолюта, приобретая самоценность в постижении по-новому представшей тайны свободы духа.

Лит.: Серман И. 3. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973;

Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000.

Алексеева Н. Ю. Ода // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 2: Н–Я. СПб.; М., 2003. С. 43–45.

19. ОПЕРА КОМИЧЕСКАЯ — жанр рус. театра, типологически родственный своему историческому прототипу — фр. *opéra comique*. От французской комической оперы, с которой петербуржцы познакомились в 1764–1768 благодаря гастролям оперной компании Ж. П. Рено, О. к. унаследовала основные признаки жанровой модели: модные просветительские и сентименталистские идеи (критика социального снобизма, отрицающая зависимость между душевными добродетелями и социальным происхождением, неиспорченность «естественного человека», нравственные преимущества жизни на лоне природы и т. д.), воплощенные в фигурах протагонистов, принадлежащих к непривилегированным сословиям (низкое социальное происхождение персонажей — в О. к. ими часто являлись крестьяне, купцы, приказчики — свидетельствовало о соблюдении авторами данных произведений жанрового узуса, а не об их демократических убеждениях), основные жанровые разновидности (пастораль, бытовую развлекательную комедию, слезную комедию и сказку) и принципы драматургии — чередование разговорных диалогов с сольными вокальными номерами, небольшие ансамбли (преимущественно дуэты) и — не всегда, но часто — финальный водевиль. С ранней *opéra comique* О. к. роднит и отношение к музыкальной стороне спектакля. Подобно французским *timbre* — анонимным популярным напевам, использовавшимся для новых подтекстовок, значительная часть музыкального материала первых рус. О. к. представляла собой аранжировку фольклорных или фольклоризированных песенных мелодий — так называемых «голосов», заимствуемых из издававшихся в последней трети века песенных сборников. Этот метод в 1770-е широко практиковали российские литераторы (М. И. Попов, А. О. Аблесимов и др.), снабжавшие тексты своих опер указаниями на тот или иной «голос», оставляя таким образом на долю музыканта скромную задачу аранжировщика. По мере привлечения с 1780-х к работе над О. к. профессиональных композиторов «голоса» стали вытесняться авторской музыкой, в большинстве случаев, однако, сохранявшей осознанную конвенциональную связь с популярной стилистикой.

Адаптированная рус. культурой жанровая модель подверглась в российских условиях значительным изменениям, выразившимся как в идеологии жанра, так и в его эстетике и способах бытования. Первый его образчик — «Анюта» М. И. Попова (автор музыки неизвестен) был сыгран перед Екатериной II 26 августа 1772 в Царском Селе. Тогда же либретто Попова было опубликовано на счет Кабинета ее императорского величества. Финансовая поддержка со стороны императрицы не являлась случайным жестом. Протекционизм по отношению к рус. опере был частью ее идеологической программы, предусматривавшей как поощрение успехов рус. просвещения, так и пропаганду официального патриотизма, для которого новый жанр мог предоставить широкие возможности. Таким образом, рус. О. к., в отличие от своей фр. родственницы, никогда не рассматривалась в качестве оппонента культурной политике двора. С проблемой национальной культурной самоидентификации были связаны и поиски в сфере приемлемого для рус. О. к. драматического материала, нередко создававшегося методом «переделки на национальные нравы», теоретически обоснованным в сер. 1760-х применительно к рус. комедиографии В. И. Лукиным. Сохраняя во многих случаях связь с фр. прототипами, российские литераторы в то же время вводили в тексты О. к. местные реалии: персонажам присваивались рус. имена, их речь уснащалась диалектизмами, пословицами: этому методу рус. музыкальная драматургия была обязана такими популярнейшими произведениями, как «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова с музыкой М. М. Соколовского (реплика «*Le Devin du village*» Ж.-Ж. Руссо) и

«Розана и Любим» Н. П. Николева с муз. М. Керцелли (переработка «Annete et Lybin» М. Ж. Фавар — А. Блеза). Все та же озабоченность «местным колоритом» — модным поветрием просвещенной Европы, превратившимся в России в серьезный политико-эстетический вопрос — породила острую литературную полемику о языке рус. О. к. Не имея точных представлений об особенностях какого-либо определенного говора, драматурги стремились к условному крестьянскому социолекту, подчас достигая в этом стремлении крайней лингвистической экстравагантности. К нач. 1780-х возобладала точка зрения, изложенная Николевым в предисловии к «Розане и Любиму» (М., 1781), требующая, чтобы персонаж говорил «как крестьянин, просто, иногда смешно, но не отвратительно». При всей своей компромиссности эта позиция оказалась все же достаточной, чтобы обеспечить литературному языку рус. О. к. бесспорное своеобразие в сравнении с другими жанрами речевой драматургии.

Нагруженный при своем рождении столь значительными культурно-идеологическими и художественными амбициями, жанр О. к. обнаружил, однако, в процессе своего развития склонность к значительной содержательной и эстетической пестроте. С одной стороны, эта пестрота была вызвана особенностями вкусовых пристрастий различных социальных групп, сделавшихся потребителями новомодного товара. В единый жанровый поток влились и рокайльные пасторали, предназначенные для аристократов-любителей («Клорида и Милон» Е. И. Фомина — В. В. Капниста), и адресованные демократическому зрителю публичных московского и петерб. театров развлекательные или слезные музыкальные комедии, и оперные феерии Екатерины II, в 1784-1790 написавшей 5 либретто с использованием мотивов рус. сказок, былин и текстов рус. песен. С другой стороны, крайняя неоднородность художественных результатов являлась следствием недостатка профессиональных (и прежде всего композиторских) кадров, способных обеспечить качественный уровень музыкально-театрального репертуара. Песенные куплеты, незамысловатые по мелодическому материалу и достаточно элементарные по характеру исполнительских задач арии, несложные ансамбли и хоры, оркестр, в норме ограничивающийся смычковыми группами с добавлением 2 пар духовых (флейт и валторн), исчерпывают музыкальную характеристику большей части оперной продукции, созданной в последней трети века. Тем более примечательным исключением на этом фоне является творчество В. А. Пашкевича и Е. И. Фомина — мастеров, обогативших жанр О. к. подлинными достижениями. При всем различии дарований оба они добились замечательных результатов в рамках той единственной подлинно оригинальной жанровой конвенции, которая только и позволяет говорить о рус. О. к. как о явлении не до конца вторичном — в сфере обработки рус. народной песни. Воспроизводя фольклорный обряд (чаще всего девишник), сюита из народных песен со времени «Мельника — колдуна, обманщика и свата» М. М. Соколовского — Аблесимова (М., 1779) стала родовой приметой жанра, его маркировочным знаком. Действуя в соответствии со сложившимся каноном и не покушаясь на дивертисментную природу подобной сцены, Пашкевич в «Санкт-петербургском гостинином дворе» и хорах к историческому представлению Екатерины II «Начальное управление Олега» выполняет эти обработки с небывалой для своей эпохи отзывчивостью к радикально неклассическому материалу. К числу артистических экспериментов выдающейся смелости относятся и 8 обработок народных песен для мужского хора Фомина в «Ямщиках на подставе», крайне далеко отстоящих от идеологии официозного патриотизма и придворной эстетики декоративно-холодного великолепия. Обязанные своим возникновением содружеству с автором либретто, поклонником Оссиана и И. Гердера А. Ф. Львовым, они скорее уже принадлежат эпохе романтического вслушивания в народное искусство.

Судьба рус. О. к. в СПб имела свои особенности, отчетливо проступающие в сравнении с ситуацией в старой рус. столице. Потребность в постоянном обновлении репертуара, естественная для публичного театра, стимулировала оперную активность московских композиторов — поставщиков оперной продукции для труппы М. Меддокса.

Существование же в 1779—1782 петерб. Вольного Российского театра хотя и способствовало раскрытию оперного дара Пашкевича, однако было слишком недолгим, чтобы обеспечить постоянный приток новых сочинений. Меньший в сравнении с Москвой спрос в СПб на рус. оперу был связан и с тем, что потребности столичной публики в оперном жанре удовлетворялись итал. и фр. оперными компаниями, с 1783 дававшими платные спектакли. В то же время близкое знакомство с европейским оперным театром существенно обогатило стилевую палитру работавших в СПб российских композиторов.

При всей значительности упомянутых достижений жанр О. к. оставил о себе память как о феномене компромиссном и противоречивом. Ни его непродолжительное существование (продукция в этой сфере иссякает к концу царствования Павла I), ни количественный объем (ок. 90 печатных либретто, ок. 60 сочинений с сохранившимися фрагментами музыки, ок. 25 партитур), ни историческая судьба (в XIX в. в репертуаре удержались лишь чемпион проката «Мельник — колдун, обманщик и сват» и «Добрые солдаты» Ф. Раупаха: все остальное было благополучно забыто) не позволяют безоговорочно считать его звеном в становлении рус. композиторской школы. Однако, с другой стороны, именно в жанре О. к. российская музыка, оставаясь в рамках эстетики века Просвещения, впервые осознала себя частью общекультурного национального процесса и предприняла первые попытки найти язык для выражения этой сопричастности.

Лит.: Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948; Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII в. М., 1965; Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977; История русской музыки: В 10 т. Т. 3. М., 1985; Музыкальный Петербург. XVIII век. Т. 3. СПб., 1999.

Ходорковская Е. С. Опера комическая // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 2: Н–Я. СПб.; М., 2003. С. 46–48.

20. ПЕСНЯ

ПЕСНЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ Песня — 1) первичное стихотворно-музыкальное высказывание, существующее у всех народов мира; 2) малый стихотворный лирический жанр, изначально рассчитанный на единство стиха и напева, но по мере развития утративший изначальную связь между словом и мелодией и ставший принадлежностью книжно-поэтического искусства.

Русская П. л. развилась из духовных и светских виршей XVI - XVII вв., псалмов монаха Германа, «Псалтыри» С. Полоцкого и многочисленных анонимных виршей-псалмов кон. XVII в. Несомненное влияние на П. л. оказала многовековая традиция песенно-фольклорного искусства. Главное отличие П. л. от народной заключается в способе передачи переживаний лирического героя песни и применение в П. л. художественных средств. В П. л. наблюдается отход от ее первоначального состояния и изменение основных песенных признаков, песня утрачивает единство текста и напева. К кон. XVIII в. песня реформируется в «русскую песню», которая является промежуточным звеном между народными песнями и собственно литературной лирикой.

Между светскими псалмами XVII в. и П. л. лежит особый музыкально-словесный жанр, широко распространенный в литературе XVIII в. — кант (лат. *cantus* — песня, пение) — бытовая песня светского содержания, отличающаяся от псалмов четким членением на куплеты и ясностью и отчетливостью ритма. Особенно распространены были в 1-й четверти XVIII в. панегирические канты, но к 1730 этот жанр приобретает характер официального гимна.

Примерно в это же время большое развитие приобретают застольные и любовные канты. Расцвет рус. канта приходится на сер. XVIII в., к этому времени складываются все его разновидности: панегирические, псалмические, застольные, задравные, любовные, шуточные и т. д. Среди кантов особенно популярны были тексты А. Д. Кантемира и В. К.

Третьяковского.

Как правило, анонимная, «книжная песня» возникает в кон. XVII в., ее тематика отражает явления жизни 1-й четверти XVIII в.: песни на военную тематику, песни о неудачной жизни. П. л. 1701-1711 связаны с проповедями Стефана Яворского, позднее с проповедями иерархов, произнесенных в честь Елизаветы Петровны, в связи с событиями 1740-х.

В 1740-1750-е получает развитие жанр пасторальной песни. Сначала он появляется в раннем творчестве В. К. Третьяковского, А. Д. Кантемира, в 1740-х к нему обращается А. П. Сумароков.

В сер. XVIII в. особую популярность получают силлабо-тонические любовные песни А. П. Сумарокова и поэтов его школы. Сумароков был первым поэтом, начавшим разрабатывать П. л., считавшуюся низким литературным жанром.

К кон. XVIII в. складываются основные типы песенной лирики: 1) идиллическая, 2) веселая застольная, 3) элегическая, 4) дидактическая, 5) философская.

С сер. XVIII в. значительно возросло число песенных сборников, составленных самими поэтами (М. Поповым, И. И. Дмитриевым). Полным отражением песенного репертуара того времени является «Песенный сборник» И. Дмитриева. В последнюю треть XVIII в. репертуар «книжной песни» в рукописных песенниках пополнялся поэтами-сентименталистами — И. И. Дмитриевым, Ю. А. Нелединским-Мелецким. Лишь часть сентиментальных П. л. получают напев, остальные существуют лишь в виде печатных текстов. Одним из завершающих явлений в области «книжной песни» оказывается песня масонская, она появляется в рукописных песенниках с 1750-1770.

П. л. не имела твердой формы, но при этом она выработала устойчивую систему образов и поэтических приемов, которые сводятся к словесной орнаментации. Разнообразны в П. л. типы повторения стихов, отдельных слов и пр. В песне они служат композиционными приемами скрепления определенных частей песни и выразительным приемом, характерным для ее стиля. Ритмико-синтаксический параллелизм также служит и приемом построения П. л. и стилистическим выразительным приемом. Суть его заключается в подобии ритмического и синтаксического построения стихов. Ритмико-синтаксический параллелизм поддерживается в песне психологическим параллелизмом. Но наиболее частой и характерной формой параллелизма в песне является отрицательный параллелизм. Песенное строение не допускает enjambement, т. е. переноса конца фразы в следующий стих. Эпитеты в песне приобретают постоянный характер и становятся типической чертой ее стиля. П. л. писались обычно хореем или 3-сложными метрами: дактилем, амфибрахием и анапестом.

Лит.: Песни русских поэтов. М.; Л., 1936; Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. 1. М., 1952; Лазутин С. Г. Песня // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М., 1968; Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII-XVIII вв. из истории силлабической поэзии. М., 1996.

Ванина Е. А. Песня литературная // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 2: Н-Я. СПб.; М., 2003. С. 101-102.

21. РАЗГОВОРЫ В ЦАРСТВЕ МЕРТВЫХ — литературный жанр, являвшийся одной из форм диалогической сатиры и публицистики XVIII в. Как жанр сформировался в эпоху эллинизма (III - I вв. до н. э.), явившихся реакцией на схоластику философско-учительного диалога школы софистов. Блестящие образцы данной жанровой формы оставил крупнейший сатирик античности Лукиан из Самосаты. Действующими лицами в «разговорах» обычно выступают мифологические персонажи в пародийно сниженном плане либо исторические деятели. Предметом их может являться обсуждение самых различных политических и философских вопросов; неисчерпаемы возможности жанра «Р.

в ц. м.» для литературной критики. В средние века на его базе сформировался особый тип «учебного диалога». В новое время жанр стал удобной формой памфлетной публицистики. К разработке «Р. в ц. м.» в XVII в. и в эпоху Просвещения обращались во Франции Н. Буало, Б. Фонтенель, Ф. Фенелон, Ж. Берне, Вольтер и др. В Германии XVIII в. активно использовали эту форму Д. Фассман, К. М. Виланд, Х. Дисков. Философско-критический аспект истолкования природы жанра сочетался у ряда авторов (особенно нем.) с наполнением ее нравоучительной функцией.

В России знакомство с жанром «Р. в ц. м.» приходится на XVIII в. и началось с переводов произведений Фассмана и Фонтенеля. Чуть позже, в «Риторике» (1748) М. В. Ломоносова и в журнале «Ежемесячные сочинения», «Трудолюбивая пчела», «Праздное время...» появляются переводы диалогов Лукиана. Создание первых оригинальных образцов данного жанра принадлежало А. П. Сумарокову, который в подражание Фонтенелю и Лукиану пишет цикл сатирических диалогов «Разговоры мертвых» (1759). Примеру Сумарокова следуют М. Д. Чулков, В. Приклонский, М. М. Херасков, публиковавшие свои диалоги в журналах 1760-х. В кон. XVIII в. создаются анонимные «Р. в ц. м.», в которых содержатся отклики на политические события в Европе 1790-х, а также затрагиваются вопросы литературной полемики. В творчестве М. Н. Муравьева оживает традиция диалогов Фенелона с их ярко выраженной политико-дидактической установкой. По мере изживания в литературе эстетических норм классицизма писатели перестают обращаться к этой жанровой форме.

Лит.: Стенник Ю. В. Тема Великой французской революции в памфлетной публицистике 1790-х годов // Великая Французская революция и русская литература. Л., 1990; Egilsrud J. S. Le «dialogue des morts» dans les litteratures francaise, allemand et anglaise (1644 – 1789). Paris, 1934; Sinko Z. Oświeceni wśród pól Elizejskich. Rozmowy zmarłych: Recepcja – Twórczość oryginalna. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1976; Marcialis N. Caronte e Caterina. Dialoghi dei morti nella letteratura russa del XVIII secolo. Roma, 1989.

Стенник Ю. В. «Разговоры в царстве мертвых» // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 2: Н–Я. СПб.; М., 2003. С. 210–211.

22. РОМАН — повествовательный литературный жанр. Жанровый канон Р. трудноуловим, и описание его было предметом спора на всех этапах существования жанра.

Первым Р. на рус. яз. стал перевод аллегорического Р. П. Тальмана «Езда в остров любви», выполненный В. К. Третьяковским в 1730. К переводу Третьяковский приложил собственные стихи. Попытка «прививки» прециозного Р. на рус. почве соответствовала представлениям о жанре Р. как о вымышленном повествовании с сюжетом на любовную тему. Впервые такое представление было высказано в комментарии А. Д. Кантемира к переводу «Разговоров о множестве миров» Б. Фонтенеля (1740) в связи с упоминанием в книге Р. м-м де Лафайет «Принцесса Клевская»: «Есть же Романц басня, в которой описуется острыми выдумками какое любовное дело по правилам эпического стихотворения для забавы и наставления читателя. Эпическое стихотворение есть повесть художновымышленная к исправлению нравов...». Такое определение соответствует представлению о жанре, сформулированному в одном из первых в мировой литературе трактатов о Р., в предисловии П.-Д. Юэ, к Р. Ж. Р. де Сегре и м-м де Лафайет «Заида» (1670, рус. перевод «Г. Гуэция исторические рассуждения о начале романов...», 1783): «...то, что собственно называют романами, не что иное есть как вымыслы любовных приключений, написанные прозою с искусством для забавы и наставления читателей. Я говорю вымыслы, дабы отличить их от подлинных историй, я присовокупляю любовных приключений, затем, что любовь долженствует быть главною материею романа». В

дальнейшем важность для Р. любовной интриги часто становилась основным аргументом против этого жанра: «Романы для того читают, чтоб искуснее любиться...» (Херасков М. М. О чтении книг // Полезное увеселение. 1760. № 1).

Большую популярность приобрел в России философско-политический Р. «Похождения Телемака» Ф. Фенелона (1747, перевод А. Ф. Хрущева). В дальнейшем было издано еще несколько переводов этого Р., в том числе стихотворный перевод Третьяковского. Р. Фенелона оказал значительное влияние на большинство рус. писателей, обращавшихся к подобной тематике (М. М. Хераскова, М. М. Щербатова др.) и неизменно приводился в качестве образцового произведения во всех спорах о жанре Р.

В 1749 Третьяковский перевел и политико-философский Р. Дж. Баркляя «Аргенида», также совмещавшего философское содержание с авантурным повествованием, что отвечало запросам публики, воспитанной на повестях петровского времени. Но в еще большей степени этим запросам соответствовали Р. А.-Р. Лесажа «Приключения Жиль Блаза из Санти-льяны» (1754-1755, перевод В. Теплова) и А.-Ф. Прево «Воспоминания и приключения благородного человека, оставившего свет» (в рус. переводе И. П. Елагина «Приключения Маркиза Г...», 1756-1758, были переведены только 4 части, переизд. с переводом 5 и 6 частей В. И. Лукина, 1764-1765). Р. Прево, увлекательные и отличавшиеся психологизмом, были очень популярны в России на протяжении всего XVIII в. и стали литературным ориентиром для нескольких рус. авторов (напр., Ф. А. Эмина и А. Е. Измайлова, в 1799-1801 написавшего на рус. материале авантурный Р. «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и общества»).

Развитие авантурного Р. на рус. почве вызвало недовольство мн. авторов. А. Б. Ложносое в «Риторике» 1759 выносит Р. («французские сказки»), как не несущий дидактической нагрузки жанр, за рамки настоящей художественной литературы (за исключением «Телемака» и «Аргениды»). Аналогичную позицию отстаивал А. П. Сумароков, выделявший «малое число достойных романов», таких, как «Телемак» и «Дон-Кихот» М. Сервантеса (перевод И. А. Тейльса, 1769), от сочинений «худого романического склада» (Письмо о чтении романов // Трудолюбивая пчела. 1759. Июнь).

В защиту Р. выступили его переводчики. В программной статье С. А. Порошина, предисловии к переводу Р. Прево «Английский философ, или История господина Кливленда...» (1760) он назвал Р. сочинениями, «...того ради изобретенными, дабы, описывая в них разные похождения, сообщать к добродетельному житию правила». Ту же точку зрения выражает проф. Московского университета И. Г. Рейхель в статье о первом рус. переводе Р. Ж. Террассона «Геройская добродетель, или жизнь Сифа» (перевод Д. И. Фонвизина): «Намерение писать романы состоять должно в произведении увеселения, приятного препровождения времени, наставления в нравовании и в правилах человеческой жизни» (Собр. лучших соч. 1762. Ч. 3). Таким образом утверждается ненавязчивая дидактичность Р. как соответствие новым эстетическим требованиям.

Первым рус. романистом традиционно считается Ф. А. Эмин, почти одновременно откликнувшийся на требования, предъявляемые к Р. с обеих сторон. Р. Эмина «Приключения Фемистокла» (1763) стал рус. «Телемаком», а Р. «Непостоянная Фортуна, или Похождения Мирамонда» (1763) дал рус. образец авантурного Р. (в нем также содержались элементы Р. о воспитании и многочисленные историко-этнографические сведения). В дальнейшем Эмин пошел по пути психологической разработки характеров, ориентируясь на Ж.-Ж. Руссо и английский психологический Р. (напр., «Награжденная постоянность», 1764). Творчество Ф. Эмина отражает основные направления развития рус. Р.: политический Р., авантурный и сентиментальный.

В частности, традиция политического Р. была в основном продолжена в жанре утопии («Утопия» Т. Мора переведена в 1789). В Р. М. М. Хераскова («Нума, или Процветающий Рим», 1768; «Кадм и Гармония», 1786; «Полидор, сын Кадма и Гармонии», 1794) многие политические идеи носят на себе отпечаток масонских убеждений автора. К масонским можно также отнести и две другие рус. утопии XVIII в. «Путешествие в землю

Офирскую» М. М. Щербатова (1784) и «Новейшее путешествие» В. А. Левшина (1784). Традиция политического Р. переплетается со сказочной в Р. П. Захарьина «Арфаксад, халдейская повесть» (1793-1796, в 6 ч.).

История рус. Р. XVIII в. преимущественно определяется активным воздействием на рус. культуру переводного Р. Особенно это воздействие усилилось в царствование Екатерины II, которая поддерживала переводчиков и в 1767 даже сама приняла участие в переводе запрещенного во Франции политического Р. Ж. Ф. Мармонтеля «Велизарий». Особенной популярностью пользовались фр. Р. В 1769 П. С. Потемкин перевел 1-ю часть Р. Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (2-я часть переведена П. С. Андреевым в 1792). Эпистолярная форма Р., как и ключевая для первой части Р. Руссо идея противопоставленности естественного чувства и светских условностей, оказались актуальны для рус. литературы. Эпистолярной формой как средством раскрытия характеров воспользовался Ф. Эмин («Письма Эрнеста и Доравры», 1766-1768), а также его сын Н. Ф. Эмин (сентиментальный Р. «Игра судьбы», 1789). Другое важнейшее произведение Руссо — Р. воспитания «Эмиль...» был частично переведен только в 1779 и опубликован под заглавием «Эмиль и София, или Хорошо воспитанные любовники». Из фр. авторов были также популярны последователь Руссо Н. Ретиф де ла Бретонн («Ножка Фаншетты, или Французская сирота», перевод А. С. Хвостова, 1774; «Обретенная дочь, или Отческая склонность», перевод И. А. Моркова, 1782), а также авторы многочисленных авантюрных Р. Ф. Т. Бакюлар д'Арно и Ж. Б. д'Аржанс.

Из нем. литературы в рус. традицию прежде всего вошли имена К. М. Виланда, с его Р. воспитания «Агатон» (1783-1784) и И. Ф. Гете «Страсти молодого Вертера» (перевод Ф. А. Галченкова, 1781).

К концу 1780-х на рус. яз. были переведены все основные произведения англ. литературы: Д. Дефо («Жизнь и приключения Робинзона Крузо», перевод Я. Турусова, 1762), Г. Филдинга («Том Джонс», перевод Е. Харламова, 1770), Д. Свифта («Путешествие Гулливера», перевод Е. Каржавина, 1772-1773). Еще в 1740-х И. Шишкин приступил к переводу Р. С. Ричардсона «Памела» (переработанный П. П. Чертковым, этот перевод вышел в 1787). В России Ричардсон приобрел репутацию «певца добродетели», что способствовало укоренению жанра Р. на рус. почве. В 1789 вышел Р. П. Ю. Львова «Российская Памела, или История Марии, добродетельной поселянки». Очень популярный у публики, Р. отрицательно оценивался критикой, видевшей в нем неудачное подражание С. Ричардсону. Но Львов не ставил перед собой задачи воспроизведения психологизма Ричардсона, а только стремился механически перенести добродетельную героиню на рус. почву. Два других Р. Ричардсона были переведены в 1790-х (Достопамятная жизнь Клариссы Гарлов, перевод с фр. Н. П. Осипова и П. Кильдюшевского, 1791-1792; Английские письма, или История кавалера Грандиссона, перевод А. А. Кондратовича, 1793-1794).

Большое воздействие на рус. сентиментальную литературу оказали произведения Л. Стерна (Письма Йорика к Элизе и Элизы к Йорику, перевод Г. Апухтина, 1789; Стерново путешествие по Франции и Италии... перевод А. Колмакова, 1793). Стерн не только во многом обеспечил популярность жанра путешествия, но и оказался «учебником» изображения человеческих чувств.

К концу XVIII в. польза Р. уже признана бесспорной, ср. Н. М. Карамзин:

«Дурные люди и Р. не читают» (О книжной торговле и любви к чтению в России, 1802). Но жанровый канон все еще остается неопределенным (об этом свидетельствует переведенная в 1778 В. А. Левшиным «Bibliotek der Romane», ошибочно названная «Библиотека нем. Р.» и содержавшая преимущественно сказочные произведения). Дискуссия о Р. переходит в сферу обсуждения природы романного вымысла. О требовании правдоподобия по отношению к Р. идет речь в статье «Нечто о романах», взятой из дополнений проф. И. А. Эберхарда к «Всеобщей теории изящных искусств» И. Зильцера (Приятное и полезное, 1795. Ч. VI). В статье утверждается, что в современном Р.

«действие брато было из обыкновенной, самой низкой жизни, в том согласились все писатели романов...». В статье рассматривается особенность романного вымысла, как не противопоставленного действительности, но и не связанного с нею напрямую, а лишь подражающего ей. Подобное понимание Р. существовало в рус. традиции до нач. XIX в.: «Романист не заботится о том, что на самом деле происходило, но только о том, что по психологическим законам возможно» (О сказках и романах // Аврора. 1806).

Еще с 1770-х зарождается романная традиция в т. н. «низовой» литературе. В 1770 М. Д. Чулков написал Р. «Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины». Повествование в Р. ведется от лица «сержантской вдовы» Мартоны и сочетает в себе авантурные элементы с бытописательскими. Черты бытовой нравоописательной прозы присутствуют и в автобиографическом Р. А. П. Назарьева «Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дворянина» (1775-1776). В тесной связи с лубочной литературой находится романное творчество Матвея Комарова, писавшего Р. для «всякого звания людей». Самое известное произведение Комарова «Повесть о приключении аглинсского милорда Георга» не только вошло в лубок, но и оставалось популярным до XX в. (последнее изд. 1917).

Лит.: Благодетлов Г. Исторический очерк русского прозаического романа // Сын Отечества. 1856. № 31; Сиповский В. В. Из истории русского романа и повести: Материалы по библиографии, истории и теории русского романа. Ч. 1: XVIII век. СПб., 1903; Он же Очерки из истории русского романа. Т. 1. Вып. 1-2. СПб., 1909-1910; Моисеева Г. Н., Серман И. З. Зарождение романа в русской литературе XVIII в. // История русского романа: В 2 т. М.; Л., 1962; Царева В. П. Становление романа в русской литературе 60-90-х годов XVIII века. Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1978; Русский и западноевропейский классицизм. Т. 1: Проза. М., 1982; Автухович Т. Е. Риторика и русский роман XVIII века. Взаимодействие в начальный период формирования жанра. Гродно, 1995; История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. 1: Проза. СПб., 1995; Билинкис М. Я. Русская проза XVIII века. Документальные жанры. Повесть. Роман. СПб., 1995.

Веселова А. Ю. Роман // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 2: Н–Я. СПб.; М., 2003. С. 242–244.

23. САТИРА — стихотворный лиро-дидактический жанр. В основе тематики С. лежит соотнесение с положительным авторским идеалом недостойных нравственных или социальных явлений, которые иронически изображаются и последовательно дискредитируются в глазах читателя. Стихотворная С. является разновидностью более широкого понятия С, которая может быть представлена и в иных, драматических или повествовательных, жанрах. В России как самостоятельный жанр до XVIII в. не существовала. Источниками рус. С. XVIII в. послужили С. Горация, Ювенала, А. Попа и особенно Н. Буало, нравоописательная проза раннего Просвещения (Лабрюйер, Стиль, Аддисон), дидактическая поэзия эпохи барокко. Основоположник рус. С. — А. Д. Кантемир, чьи произведения составили национальный канон жанра. Впоследствии С. писали И. П. Елагин, А. П. Сумароков, Н. П. Николев, И. И. Хемницер, В. В. Капнист, Д. П. Горчаков, И. И. Дмитриев и др. Обращение к С. было эпизодическим, поэтому трудно говорить о последовательной эволюции жанра: преемственная связь между С. XVIII в., созданными под влиянием конкретных обстоятельств литературной и политической борьбы, была незначительна. Имелось несколько изводов жанра, опиравшихся на канонический источник.

Форма рус. С. унаследована от Буало. Кантемир писал С. силлабическим 13-сложником, позднее обязательным стал его тонический аналог — александрийский стих (6-стопный ямб). Иногда (Сумароков, Горчаков) использовался басенный вольный ямб, в кон. века, с распространением отступлений от норм жанра, 4-стопный ямб. С. — средний

жанр, писалась «посредственным» слогом, в который могли включаться просторечные обороты и фольклорные формулы при описании быта. Часто применялась пародия на канцелярский слог, макароническую речь галломанов или стиль враждебной литературной партии. С. — значительное по объему, подчиненное четкой логической схеме стихотворение, по жанровой природе близкое к посланию (эпистоле), границу между ними не всегда можно провести, даже учитывая тематику и эмоциональный тон. Как и послание, С. — доказательство идеи, вынесенной в заглавие или обозначенной во вступлении. За посылкой, ставящей проблему, следует ряд освещающих ее примеров, обычно независимых друг от друга: выводится галерея аллегорических персонажей с условными литературными именами, воплощающими пороки. Это традиционные комедийные амплуа, но все же иногда соотносимые (у Кантемира, Сумарокова) с реальными прототипами. В финале С. обычно утверждается позиция автора, дается оценка героям.

Этические задачи жанра определены Кантемиром и Сумароковым («Эпистола о стихотворстве»). С. объявлялась зеркалом нравов, предназначенным для их исправления, но нравоописательный и дидактический элемент распределялись неравномерно. У Кантемира господствовало изображение отрицательных сторон рус. жизни. После полемики 1769-1774 о методах С. поощряется выведение порока вообще, а не частных его носителей. Происходит отход от сарказма и гротеска к мягкой иронии или непосредственному рассудочному отрицанию. Роль дидактики растет, а социальное значение С. падает. Сентименталисты считали, что натура не поддается исправлению через осмеяние и допускали С. лишь как средство (не всегда дозволенное) литературной борьбы.

Можно выделить 3 композиционные формы С: 1) С.-послание — текст, обращенный к обозначенному адресату: конкретному лицу — (С. III и VII Кантемира, «Сатира на петиметра и кокеток» Елагина, «Письмо к г. К...» Хемницера); абстрактному понятию — к уму своему, к Музе (С. I и IV Кантемира); предмету — к Солнцу (приписывавшаяся Кантемиру так называемая С. IX), камину (В. Л. Пушкин). В эту группу можно включить тексты, традиционно именуемые посланиями (например, «К... из Лондо-на» В. П. Петрова), даже поэмами («Стихи на качели», «Стихи на семик» М. Д. Чулкова) и нарушающие жанровый канон в области ритма и стиля стихи кн. И. М. Долгорукого, Горчакова и др. 2) С.-рассуждения — медитация, предназначенная неопределенному адресату (посредством риторических обращений одического типа или лишенная непосредственных обращений) — большинство С. Сумарокова и Хемницера, С. Николева, Капниста. К этой группе можно отнести оды, иронически восхваляющие какой-либо порок, формально построенные по одическому канону, но традиционно причисляемые к С. («Лесть» Николева, «Ода от лица лжи» Сумарокова, «Ода на подъячих» Хемницера). 3) С.-диалог — беседа выразителя авторской точки зрения с оппонентом (С. II и V Кантемира, «Пиит и друг его» Сумарокова, «Он и Я» Горчакова). В кон. века этот тип С. превратился в описание комической сцены с несколькими участниками («Святки» Горчакова, «Чужой толк» Дмитриева). К ним близко «Послание к слугам моим» Д. И. Фонвизина. Особое место занимают тексты, в которых повествование ведется от лица сатирических персонажей и авторская позиция имплицитна, этим С. свойствен драматизм («Наставление сыну» Сумарокова, «Чужой толк» Дмитриева). В тематическом отношении также выделяются 3 группы С.: 1) литературные — посвященные вопросам литературной полемики («О худых рифмотворцах» Сумарокова, мн. послания Горчакова, Дмитриева), ориентированные на Буало и Попа. Они распространились в 1750-х, а в кон. века почти вытеснили С. иных типов; 2) нравоописательные, направленные против социальных и нравственных пороков (невежества, лицемерия, скупости, сплетен, злословия, галломании, увлечения картами, взяточничества и иных судебных и административных злоупотреблений, лести и чиновничества и пр.). В творчестве Кантемира, в меньшей степени Сумарокова тексты этой группы имели отчасти политическую направленность, отличались злободневностью.

Позднее уже у Сумарокова, Николева, И. И. Бахтина и др. (исключая неопубликованные в XVIII в. тексты Хемницера) рассуждения о нравах становились более абстрактными, а с распространением сентиментализма жанр С. ушел на периферию литературы; 3) смешанные С. (Капнист, Елагин). Художественный интерес представляют немногие С. XVIII в., но историческое значение жанра велико: С. подготовила развитие бытовой драматургии и прозы, служила важным полемическим средством в период формирования новой литературы. Ценны живые зарисовки городского быта XVIII в. у Кантемира, Сумарокова, Хемницера, Дмитриева.

Традиции С. XVIII в. продолжали С. Н. Марин, А. И. Нахимов, М. В. Милонов, К. Ф. Рылеев и др.

Лит.: Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX вв. М.; Л., 1959; Стенник Ю. В. Русская сатира XVIII в. Л., 1985; Schroeder H. Russische Verssatire im 18. Jahrhundert. Koeln, 1962.

Гуськов Н. А. Сатира // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 2: Н–Я. СПб.; М., 2003. С. 290–291.

24. ПОВЕСТЬ (СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ)

СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ ПОВЕСТЬ — один из самых важных прозаических жанров сентиментализма. С. п. — краткая форма, отличающаяся простотой сюжета, вниманием к «жизни сердца» и противостоящая авантюрному роману с его сложной запутанной интригой и обилием приключений.

Рус. С. п. возникает и развивается под воздействием европейского сентиментального романа (С. Ричардсон, Ж.-Ж. Руссо, «Страдания молодого Вертера» И. В. Гете). Первые С. п. появляются в России в 1770-1780-е. Еще значительны по объему, но по сюжету, характерам персонажей и манере повествования принципиально отличаются от авантюрного романа произведения Н. Ф. Эмина «Роза, полусправедливая оригинальная повесть» (СПб., 1786; 2-е изд. СПб., 1788) и «Игра судьба» (СПб., 1789), а также П. Ю. Львова «Российская Памела, или История Марии, добродетельной поселянки» (СПб., 1789) и «Роза и Любим, сельская повесть» (СПб., 1790). Одновременно возникают прозаические этюды — бессюжетные лирические «отрывки», посвященные психологическим наблюдениям, размышлениям о литературе и искусстве, описаниям природы ит. п.: «Дщицы для записывания» (Утренний свет, 1778) М. Н. Муравьева, а также его многочисленные не публиковавшиеся наброски. Сюжетная канва только намечается в его эпистолярной лирической прозе, лишь небольшая часть которой была опубликована в XVIII в. («Эмилиевы письма», «Обитатель предместия», «Берновские письма»). К жанру лирического этюда, непосредственно связанного с С. п., могут быть отнесены и небольшие прозаические произведения Н. М. Карамзина: «Прогулка» (1789), «Деревня. Отрывок» (1792), «Цветок на гроб моего Агатона» (1793). Этой традиции следуют и позднейшие авторы: «Мечты воображения» (Смоленск, 1802) И. Рослякова, «Ландшафт моих воображений» (СПб., 1803) А. К. Кропотова.

Лучшие образцы рус. С. п. создает Н. М. Карамзин. Его повесть «Бедная Лиза» (1792) пользовалась особой популярностью в течение десятилетий в разных кругах общества, привлекая читателей и сюжетом, и лирической тональностью, простотой языка и музыкальностью речи. Во мн. последующих С. п. по-разному варьируется коллизия «Бедной Лизы» — сословное неравенство любящих друг друга героев, трагизм обманутого чувства, моральное превосходство «маленького человека» над знатным и богатым «Даша, деревенская девушка» (1803) П. Ю. Львова, «История бедной Марьи» (1805) Н. П. Брусилова и др. Первой рус. исторической повестью явилась «Наталья, боярская дочь» Карамзина (1792). Обращение к отечественной старине и фольклорная стилизация сочетаются здесь с изображением «чувствительных» персонажей в духе

сентиментализма; вместе с тем повествование окрашено и легкой иронией, характерной для Карамзина.

П. Бранг выделяет следующие сюжетно-тематические группы С. п.: 1) «печальное событие»; 2) «вынужденная свадьба»; 3) «обольщенная невинность»; 4) моралистический рассказ со счастливым концом. Однако границы между выделенными группами достаточно условны. Кроме того, особую группу составляют повести, близкие к жанру «анекдота» и посвященные теме «благородный поступок» («Фрол Силин, благодетельный человек», 1791, Карамзина), публикации в журналах В. С. Подшивалова «Чтение для вкуса, разума и чувствований» и «Приятное и полезное препровождение времени» и др.

По характеру и стилю повествования С. п. могут быть условно разделены на идиллические, сентиментально-романтические, сентиментально-бытовые, светские и сатирические. Во мн. произведениях разные элементы сочетаются. К идиллии тяготеют первые повести Карамзина и мн. его последователей 1790-1810-х: «Старец, или Превратность судьбы» Н. П. Бруилова (СПб., 1803), «Несчастные любовники» П. С. (СПб., 1809) и др. Свообразными откликами на произведения Гете были повести «Российский Вертер» (СПб., 1801; написана в 1792) М. В. Сушкова и «Несчастный М-в» (Санкт-Петербургский Меркурий, 1793) А. И. Клушина (отд. изд. под заглавием: «Вертеровы чувствования, или Несчастный М, оригинальный анекдот», 1802). Под влиянием «готического» романа и европейской романтической литературы Карамзин создает повести «Остров Борнгольм» (1794) «Сиерра-Морена» (1795), в которых изображение преступной любви и возмездия за нее сочетается с характерным для сентименталистов элегическим настроением и тонким психологическим анализом душевных переживаний. Романтические элементы обнаруживаются и у др. авторов: «История бедной Марьи» (1805) Н. П. Бруилова, «Инна» (1806) Г. П. Каменева. Наиболее ярким примером сентиментально-бытовой повести может служить анонимное произведение («Несчастливая Маргарита» (1803), сюжет которой имеет и европейские источники. «Юлия» (1796) Карамзина стала первым образцом светской С. п., получившей распространение в первые десятилетия XIX в., в частности в творчестве П. И. Шаликова. Несмотря на стремление большинства авторов ориентироваться на образцы, приводившие к нормативности и повторению определенных сюжетов и мотивов, жанр С. п. открывал новые возможности для дальнейшего развития рус. повествовательной прозы. Более разнообразными становились характеры персонажей и отношения между ними; углубилось представление о внутренней жизни человека; возникли первые опыты изображения природы. Психологические открытия сентиментализма особенно проявились в повестях Карамзина 1800-х: «Чувствительный и холодный, два характера», «Моя исповедь», а также в незавершенном произведении, небольшом по объему, но тяготеющем к романной форме, «Рыцарь нашего времени». И у Карамзина, и у некоторых др. писателей в С. п. нередко появляется ироническая интонация, а иногда и откровенная насмешка над чрезмерной «чувствительностью», например, в повести Н. П. Бруилова «Бедный Леандр, или Автор без риторики» (СПб., 1803). С традицией рус. С. п. связаны некоторые сочинения И. И. Лажечникова, В. А. Жуковского. Несомненное воздействие С. п. оказала на Н творчество А. С. Пушкина («Повести К Белкина»).

Соч.: Русская сентиментальная повесть / Сост., общая ред., вступ. стажем и комментарии П. А. Орлова. М., 1979; Ландшафт моих воображений: Страницы прозы русского сентиментализма / Сост., вступ. статья и примечания В. И. Коровина. М., 1990.

Лит.: Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. Т. 1. Вып. 2. СПб., 1910; Скипина К. О чувствительной повести // Русская проза. Сб. статей. М.; Л., 1926; Купреянова Е. Н. Русский роман первой четверти XIX в.: От сентиментальной повести к роману // История русского романа. Т. 1. М.; Л., 1962; Канунова Ф. 3. Из истории русской повести (Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). Томск, 1967; Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994; Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М., 1995.

Кочеткова Н. Д. Сентиментальная повесть // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 2: Н–Я. СПб.; М., 2003. С. 304–305.

25. СЛЕЗНАЯ КОМЕДИЯ — разновидность комедийного жанра, возникшая в эпоху Просвещения и демонстрирующая пересмотр классицистических установок о недопустимости в комедии серьезных положений. Структурно-содержательная основа «С. к.» ознаменована отказом от фарсовой развлекательности в сторону наполнения действия чувствительными сценами. Высмеивание буржуа, свойственное комедиографии мольеровской школы, теперь сменяется утверждением святости домашнего очага. Все это делает «С. к.» предшественницей жанра сентиментальной драмы.

Истоки возникновения «С. к.» восходят к англ. драматургии кон. XVII—нач. XVIII в., когда в пьесах У. Конгрива и Р. Стиля сформировался тип серьезной нравоучительной комедии в противовес распушенности театральных вкусов комедии периода Реставрации. Во Франции родоначальником такого рода пьес был Ф. Н. Детуш, некоторое время живший в Англии. Его комедия «Женатый философ» (1727) открыла пути к обновлению жанра на фр. сцене. Наибольших успехов в создании чувствительных комедий достиг Н. де Лашоссе, чьи пьесы «Ложная антипатия» и особенно «Меланида» явились классическими образцами «слезного» жанра. Именно в ходе дебатов вокруг последней пьесы Лашоссе в 1741 аббат Дефонтен определил ее жанровую природу термином «драма», закрепившимся за всеми пьесами чувствительного содержания. Отдал дань этой линии драматургии и Вольтер в своих комедиях «Нанина, или Побужденное предрассуждение» и «Шотландка, или Вольный дом».

В России традиции жанра начали утверждаться в 1760-е, благодаря переводам комедий Детуша, Вольтера и Бомарше. Резко отрицательно к распространению жанра «С. к.» отнесся А. П. Сумароков. Тем не менее скоро появляются оригинальные образцы рус. чувствительной комедии: пьесы М. И. Веревкина («Так и должно»), М. М. Хераскоева («Друг несчастных», «Гонимые»), А. П. Болотова («Несчастные сироты») и др. Проповедь абстрактного человеколюбия сочетается в этих пьесах с неизменным упованием на конечную справедливость божественного провидения. Отстаивание идеалов третьего сословия сменяется у рус. авторов либо абстрактным морализированием, либо защитой человеческого достоинства крепостных крестьян.

Лит.: Чебышев А. А. Очерки из истории европейской драмы. Французская «слезная» комедия. Воронеж, 1901; Пастушенко Л. М. Жанр «слезной драмы» в творчестве М. М. Хераскова // Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII — начала XIX в. Л., 1974; Стенник Ю. В. Становление жанра сентиментальной драмы в России // Русская драматургия и литературный процесс. Сб. науч. тр. СПб.; Самара, 1991; Schlieter H. Studien zur Geschichte des russischen Rührstücke. 1758 – 1780. Wiesbaden, 1968.

Стенник Ю. В. «Слезная комедия» // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 2: Н–Я. СПб.; М., 2003. С. 313.

26. ТРАГЕДИЯ — драматический жанр, основу действия которого составляют испытания и гибель личности в результате неразрешимого конфликта субъективного начала (чувство) и начала объективного (судьба, долг). Возникнув из ритуального обряда в Древней Греции, Т. обрела структурные черты жанра в произведениях Эсхила, Софокла и Еврипида (V — IV вв. до н. э.). На новой основе возродилась из средневековой христианской мистерии в католических странах Европы в XV – XVI вв., достигнув расцвета в эпоху Возрождения в Англии в творчестве К. Марло и У. Шекспира. Др. вид художественного истолкования природы жанра намечается в системе классицизма во Франции XVII в. в творчестве выдающихся драматургов П. Корнеля и Ж. Расина. Тогда же

оформился структурный канон классицистической Т., возникший на базе слияния традиций иезуитской драмы и античной Т. и закреплённый теоретической мыслью эпохи в лице Н. Буало. Канон предусматривал использование историко-героических и легендарно-мифологических сюжетов, обязательное пятиактное строение пьес, систему наперсничества и соблюдение правила трех единств (времени, места и действия). Каноническим в Т. был также александрийский стих. В эпоху Просвещения жанр трансформировался. С одной стороны, в Т. П.-Ж. Кребийона возрастает роль интриги, и динамизм психологической напряженности сценического действия уступает место внешней зрелищности. С др. стороны, в пьесах Вольтера на первый план выдвигаются пропагандистско-обличительные функции Т., и жанр получает тираноборческую окраску.

В России жанр Т. утвердился в сер. XVIII в. на базе восприятия традиций фр. классицизма. Создателем жанрового канона рус. классицистической Т. стал А. П. Сумароков. Ему принадлежало 9 трагедий (лучшие из них «Хорев», «Синав и Трувор», «Семира» и «Димитрий Самозванец»). Его пьесы составили основу трагедийного репертуара рус. сцены XVIII в. Внутреннему пафосу Т. Сумарокова свойствен морально-политический дидактизм, и источник трагического конфликта в них всегда имеет идеологическую окрашенность. Его пьесы должны были служить воспитанию сословных добродетелей дворянства и учить монархов. Структурный облик сумароковских Т. характеризуется отсутствием в них системы наперсников, чрезвычайной ослабленностью интриги и преобладанием счастливых развязок. Художественное своеобразие их связано также с выбором сюжетных источников пьес из легендарных событий древней отечественной истории. Благодаря Сумарокову в драматургии рус. классицизма эпоха Киевской Руси стала своеобразным эквивалентом античности.

Традиции жанра, заложенные Сумароковым, находят продолжение в пьесах его учеников — В. И. Майкова, А. А. Ржевского, М. М. Хераскова, молодого Я. Б. Княжнина, а позднее у Н. П. Николева и Ф. Козельского. Особое место в трагедийном наследии XVIII в. занимают пьесы тираноборческой тематики. По примеру «Димитрия Самозванца» их пишут Ржевский («Подложный Смердий») и Николев («Сорена и Замир»), ориентировавшийся на пьесу Вольтера «Альзира».

Новый этап в истолковании природы жанра наблюдается в зрелом творчестве Княжнина и пьесах П. А. Плавильщикова. Отстаивание идеи сословной чести и добродетелей монархов сменяется в их Т. прокламированием идеи верности интересам отечества. Утверждение исконных доблестей древних россиян приобретает нередко оппозиционный характер, формируя традицию политического вольномыслия, которая найдет свое продолжение в творческих исканиях декабристов. Программным произведением этой линии драматургии является Т. Княжнина «Вадим Новгородский». В кон. 1790-х — нач. 1800-х намечается полный отход от строгого следования структурному канону сумароковской Т. Наиболее ощутимо этот процесс обозначился в ряде пьес Плавильщикова («Дружество», «Ермак, покоритель Сибири») и в поздних Т. Хераскова («Освобожденная Москва»), в которых каноническая структура Т. классицизма дополняется чертами сентиментально-исторической драмы.

Литм.: Мокульский С. С. Французский классицизм // Западный сборник. Т. 1. М.; Л., 1937; Всеволодский-Гернгросс В. Н. Политические идеи русской классицистической трагедии // Театр. Сб. ст. Т. 1. Л.; М., 1940; Фрейденберг О. М. Трагедия // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978; Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л., 1981; Harder H. - В. Studien zur Geschichte des russischen klassizistischen Tragödie. 1747 – 1769. Wiesbaden, 1962.

Стенник Ю. В. Трагедия // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 2: Н–Я. СПб.; М., 2003. С. 404–405.

27. ЭЛЕГИЯ (греч. ἐλεγία, от elegos — жалобная песнь). Лирический жанр, стихотворение медитативного, исповедального характера. Чаще всего Э. писались от первого лица. Родоначальником жанра Э. считается Каллин (VII в. до н. э.). В Древней Греции Э. писали Тиртей, Мимнерм, Феогнид, Ксенофан и др. Первоначально Э. имела преимущественно морально-политическое содержание; потом, в эллинистической и римской поэзии (Тибулл, Проперций, Катулл, Овидий), преобладающей становится любовная тематика. Античная Э. писалась элегическим дистихом (двустипшие, состоящее из строки гекзаметра и строки пентаметра). Э. существует в лат. поэзии средних веков и Возрождения; в XVI - XVII вв. переходит в новоязычную поэзию (П. Ронсар, Э. Спенсер, Я. Кохановский), но долго считается второстепенным жанром. Формой новоевропейской Э. становится александрийский стих. В XVII в. во Франции жанр Э. активно разрабатывает графиня де ла Сюз.

В рус. поэзии Э. появилась в XVIII в. Существовали Э. «еротические» — любовные (например, сборник А. П. Сумарокова «Елегии любовные», 1774) и «тренические» — описывавшие несчастье, смерть (например, Э. А. П. Сумарокова «К г. Дмитревскому. На смерть Т. М. Троепольской», 1774). Господствовало мнение о непременно печальном содержании Э. (В. К. Тредиаковский определял Э. как «стих плачевный и печальный», А. П. Сумароков как «музы плачевной глас»). Характерными темами Э. XVIII в. были разлука, смерть, прощание, несчастная любовь; характерными настроениями — тоска, печаль, скорбь, безнадежность. Э. занимала периферийное положение в системе классицистических жанров. Глубинный оптимизм философии и эстетики классицизма, убежденность в том, что мир в основе своей хорош, в корне противостояли элегической установке на печальное, трагическое восприятие жизни и мира. В несчастьях, изображаемых в Э. классицизма, авторы видят не закономерность, а единичное по своей природе вторжение зла в разумно устроенное бытие. Классицистическая Э. — это стихотворение о власти случая над человеческой судьбой, случая, который нарушает гармонию жизни.

В 1735 В. К. Тредиаковский напечатал в книге «Новый и краткий способ к сложению Российских стихов» 2 свои любовные Э. В. К. Тредиаковский возводил свое элегическое творчество к античным и фр. источникам, но также опирался на отечественную традицию родственных жанров силлабической поэзии: торжественно-панегирическую Э. Симеона Полоцкого кон. XVII в., печальные любовные песни петровской эпохи, монологи героев школьных драм.

Э. Тредиаковского написаны хорейским гекзаметром; единство темы и единство Э. как печального стихотворения нарушено, т. к. допускаются значительные отступления описательного или панегирического характера, развивающие вводные темы. Тредиаковский употребляет имя возлюбленной героя, использует сравнения, восклицания, мифологические аллюзии.

После 1735 в течение 20 лет рус. литература не возвращалась к Э. В 1756-1757 в «Ежемесячных сочинениях» появились 2 анонимные «Елегии», но расцвет жанра начинается с 1759, когда к разработке Э. обратился А. П. Сумароков. Именно он устанавливает в рус. Э. александрийский стих в качестве канонического метра. Для его Э. характерны сдержанность, предельная экономия средств, обобщение и обеднение ситуации. Используется небольшой круг мотивов (разлука, неразделенная любовь, горесть, страдание), отсутствуют детали, повествование, описание, события, дидактические элементы, реплики, конкретные имена и пр. В Э. Сумарокова нет эволюции переживания героя, пространственных отступлений, концовок, редки сравнения. Для его Э. характерна общая условность и абстрактность образов и сюжетного окружения. Текст такой Э. складывается из 2 элементов: изображение признаков протекающего состояния и фигуры восклицания, вопрошения, что изображает ситуацию в 2 ее аспектах — как внешнюю ситуацию и как ситуацию, осуществляемую в аффектном сознании героя-певца. С помощью использования др. фигур речи (разных видов анафор, синтаксического

параллелизма и др.) достигается повышенная эмоциональность речи.

В это же время начинаются разработки жанра Э. учениками А. П. Сумарокова. В творчестве поэтов сумароковской школы (М. М. Херасков, А. А. Ржевский, Е. Сумароков, И. А. Дмитриевский, А. А. Аблесимов, А. А. Нартов, С. В. Нарышкин, В. Д. Санковский, Ф. Я. Козельский и др.) Э. усложняется: усиливается повествовательный элемент, появляется предыстория, рассказ о предшествующих событиях, поглощающий часто значительную часть стихотворения; все больше внимания уделяется деталям лирической ситуации, конкретным происшествиям, влияющим на судьбы героев; лирическая ситуация индивидуализируется, развивается сюжет, появляются второстепенные персонажи (соперник героя, отец героини), Э. становится более занимательной, приближается к стихотворной новелле. Появляется реальный знак единичности события — имя. Осуществляется перелом в области тематики — от лирики, господствовавшей в Э. до кон. 1750-х, к дидактике, размышлениям, сентенциям. Э. начинает поучать и морализировать. Также появляются концовки (pointe) и драматические элементы — реплики.

В 1759 А. А. Ржевский вводит в Э. условный пейзаж, СВ. Нарышкин и И. А. Дмитриевский разрабатывают характеристики персонажей Э.

Вместо принципов простоты, единства, абстрактности и чистого лиризма сумароковской Э. постепенно появляется стремление к пестрому разнообразию со всеми его последствиями. Герой-певец отступает на задний план, превращаясь в рассказчика, автора, в результате чего Э. перестает быть чисто лирическим жанром и становится жанром объективной тематики. Однако еще остается внешний признак лиризма Э. — рассказ от первого лица. Отход и от этой традиции, осуществленный впервые М. М. Херасковым («Аделаида», 1760), ведет к существенному видоизменению жанра Э. Следующим шагом к разрушению жанра было стремление мотивировать лирическую откровенность героя, придать стихотворению характер практически направленной речи. Так как именно бесцельность откровения, чистый лиризм прежде всего отличали Э. от др. жанров, написанных александрийским стихом, то попытка объяснить лирическую откровенность через усиление роли адресата привела к смешению жанров Э. и эпистолы — стихотворного письма (М. М. Херасков «Кинжал, а не письмо твое я получил...», 1760; В. Д. Санковский «Размучен мыслями, размучен злой тоскою...», 1763). Сближение с эпистолой усиливалось при вторжении в Э. дидактической тематики, традиционной именно для жанра эпистолы (открытое соединение двух жанров — «Письмо к г. Р...» С. В. Нарышкина, анонимное «Письмо к другу», 1789). С другой стороны, введение повествовательных элементов сближало Э. с др. классицистическим жанром — героидой (стихотворный монолог исторического или мифологического персонажа с предпосланным ему прозаическим введением — экспозицией). Сближение это было обусловлено и традиционной любовной тематикой героиды.

Таким образом, к 1763 развитие в Э. конкретного сюжета привело жанр Э. к кризису. Появляются Э. со сложной тематикой и «нелюбовными» мотивами. М. М. Херасков и поэты его группы используют в Э. риторические украшения, антитезы, распространенные обращения, обширные сравнения и пр. А. А. Ржевский, М. И. Попов,

В. Д. Санковский, И. А. Дмитриевский пишут драматизированные Э., которые теряют свою самостоятельность, превращаясь в часть трагедии или сближаясь с поэтической репликой. Нарушается также метрический канон (Э. пишутся не только александрийским стихом, но и вольным ямбом, трехстопным ямбом и даже анапестом), изменяется система рифмовки (шестистопный ямб, но с перекрестной рифмовкой). В нач. 1760-х появляются пародии на Э. (напр., шутка-пародия М. Пермского «Елегия», 1763), где высмеиваются традиционная элегическая тема разлуки, общие места Э. (тоска влюбленного, счастье «нелюбящего»), насыщенность Э. анафорами и сравнениями и т. д. Кризис Э. 1760-х привел к разрушению жанра; Э. распалась на составные элементы, оставив материал для создания систем др. жанров. С 1772 по 1800 в журналах напечатано только ок. 10 Э., по большей части эпигонских. Постепенно изглаживается память о

сумароковской элегической традиции. В кон. XVIII в. Э. могут называться уже и прозаические декламации, и панегирики, и сатиры.

В 1790-х жанр возрождается, но уже на новой почве. Появляется Э. сентиментализма — прежде всего стихи Н. М. Карамзина и его непосредственных последователей. В 1798 в журнале «Аонида» И. И. Дмитриева печатает Э. уже нового типа, постепенно складывается романтическая Э. нач. XIX в.

Лит.: Москвичева Г. В. Русский классицизм. М., 1986; Фризман Л. Г. Два века русской элегии // Русская элегия. Л., 1991; Гуковский Г. А. Элегия в XVIII веке // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001.

Белова Д. А. Элегия // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 2: Н–Я. СПб.; М., 2003. С. 552–554.

28. ЭПИГРАММА (от греч. epigramma, букв. — надпись) — в античной поэзии первоначально стихотворная надпись, которая могла писаться на подарках, надгробных памятниках (в этом случае являясь эпитафией), предметах, посвященных богам, и т. д. Позднее обязательная форма надписи отпала, и Э. стала коротким лирическим стихотворением произвольного содержания. В VII–VI вв. до н. э. Э. вошла в систему жанров греч. поэзии, сблизившись с элегией. Э. тогда могли писаться на самые различные темы: это стихи любовные, посвятительные, описательные, надгробные, застольные, сатирические и пр.

В лат. литературу Э. приходит во II–I вв. до н. э. И только в творчестве Марциала Э. принимает тот облик короткого сатирического стихотворения «на случай», за которым в новоевропейской литературе и закрепляется термин «Э.». Собственно же антологическая Э. как стихотворная сентенция становится в эпоху Нового времени нелитературным словесным жанром.

Во Франции XVI в. Э. марциаловского типа стала одним из малых жанров классицизма. Спецификой жанра Э. является обязательная двучастная композиция. В большинстве случаев это так называемый «эпиграмматический сюжет», построенный на контрасте ожидаемого и неожиданного, противоположности экспозиции и заключительной краткой остроты (фр. *pointe*, нем. *Spitz*). Н. Ф. Остолопов в «Словаре древней и новой поэзии писал»: «Две части составляют новейшую эпиграмму, принимаемую в нынешнем ее значении: одна заключает предложение предмета или вещи, произведшей мысль; другая — острое слово, что вместе можно назвать, как и в др. творениях, узлом и развязкою». Во фр. поэзии того времени Э. отчасти перерабатывала традиционные марциаловские мотивы, а отчасти откликалась на злободневные современные события. Из Франции Э. распространилась в др. европейские литературы.

Первые рус. Э. появляются уже в творчестве А. Кантемира. Темы его эпиграмм очень разнообразны: обличение глупости, спеси, чванства, тщеславия («На самолюбца», «На Брута», «О прихотливом женихе»). Здесь налицо уже все основные признаки Э.: краткость, сатирическая оценка тех или иных лиц или событий, остроумная концовка. Э. Кантемира направлены не на конкретных лиц, а на общечеловеческие пороки, поэтому и имена героев его Э. условны и стилизованы под античность: Клеандр, Друз, Брут и др. Такая сатира «на пороки», а не «на лица» характерна для поэтики классицизма. Первые Э. «на лица» появились в России только с началом литературной полемики между М. В. Ломоносовым, В. К. Тредиаковским, А. П. Сумароковым но и тогда их число было незначительно.

В XVIII в., когда жанр Э. только складывался в рус. литературе, огромное значение имела ориентация на античную, нем. и особенно фр. традицию. Отсюда большое количество переводных эпиграмм и широкое заимствование наиболее известных сюжетов.

Первоначально рус. Э. была тесно связана с басней и назидательным рассказом,

поэтому легко объяснима некоторая дидактичность, назидательность ряда Э., их рационализм, не преодолеваемый отдельными живописными подробностями. Лишь со 2-й пол. XVIII в. наблюдается возрастание комического, смешного в Э., в т. ч. в творчестве А. П. Сумарокова, самого крупного эпиграмматиста XVIII в. Тематика его Э. очень разнообразна: мотовство, легкомыслие, кокетство, ветреность, слепая погоня за модой, галломания, ханжество, суеверие, скупость. Э. Сумарокова отражают тот переходный момент, когда прямое нравоучение, дидактика уступили место эмоционально-образному воплощению оценок и мнений, а гневное порицание сменилось насмешкой. Если в основе Э. классицистов зачастую лежит бытовой или исторический анекдот, то Сумароков вводит в Э. персонажей, взятых непосредственно из жизни.

Рус. Э. XVIII в., связанная с традицией фр. Э., писалась в основном 6-стопным ямбом (57% эпиграмм XVIII в., т. е. почти 2/3). На преодолении монотонности 6-стопного ямба сформировался и др. популярный размер, которым писались рус. Э., — вольный ямб. На него приходится 38% метрического репертуара Э. XVIII в.

В рус. Э. XVIII в., так же как и во фр. Э., существовали 2 традиции: традиция Э. развернутой и традиция Э. короткой. Сумароков писал как короткие, 2-строчные, Э. («Всем сердцем я люблю и вся горю, любя», 1756), так и пространные Э., доходящие до 14-15 строк («Два были человека...», 1759). В среднем величина Э. Сумарокова — 7, 4 строки, самая большая среди всех эпиграмматистов XVIII в. Такие же развернутые Э. писали В. И. Майков, М. И. Попов, В. В. Капнист, Н. П. Николев. Средняя величина Э. XVIII в. — 6, 5 строк. Значительно сокращается объем Э. у Г. Р. Державина, И. И. Дмитриева, Н. М. Карамзина. В дальнейшем эволюция Э. идет по пути уменьшения ее объема — до 4, 5 строк в XIX в.

Рус. Э. прошла за XVIII в. интенсивное и стремительное развитие. Период ученичества практически отсутствовал, потому что уже первые опыты Кантемира дали вполне зрелые плоды. После Кантемира Э. еще некоторое время находилась на периферии литературного развития, но творчество Сумарокова поставило Э. рядом с басней — одним из самых популярных жанров столетия. К кон. XVIII в. Э. заняла видное место в творчестве всех крупнейших поэтов того времени.

Лит.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1962; Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX в. Л., 1975; Литературный энциклопедический словарь. М., 1987; Матяш С. А. Вопросы поэтики русской эпиграммы. Караганда, 1991.

Монахов С. И. Эпиграмма // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 2: Н–Я. СПб.; М., 2003. С. 556.

29. ЭПИСТОЛА (послание) (греч. *ἐπιστολή* — письмо, послание). Литературный жанр; стихотворное письмо. В европейской литературе впервые появляется в творчестве Горация (2 книги посланий; наиболее известно Послание к Пизонам «Наука поэзии»), Овидия, используется в лат. новоязычной поэзии средневековья и Возрождения, переходит в поэзию на европейских яз. Время расцвета жанра Э. — эпоха классицизма XVII – XVIII вв. (Н. Буа-ло, Вольтер, А. Поп и др.). В рус. поэзии Э. появляется в XVIII в. у А. Д. Кантемира («К стихам своим», «К князю Никите Юрьевичу Трубецкому»), В. К. Тредиаковского («Эпистола от российския поэзии к Аполлину», 1735), М. В. Ломоносова («Письмо к его высокоородию Ивану Ивановичу Шувалову», 1750; «Письмо о пользе стекла», 1752), А. П. Сумарокова («Епистола о стихотворстве», 1747; «Епистола о русском языке», 1747), Д. И. Фонвизина («Послание к слугам моим», опубл. в 1769) и др.

Формальный признак Э. — наличие обращения к конкретному адресату, а также сопутствующие обращению просьбы, пожелания, увещания и пр.; адресат может быть и фиктивный; в большинстве случаев конкретная ситуация письма используется просто в качестве предлога для высказывания определенных мыслей, убеждений, настроений. Э. в поэтике классицизма относилась к «высоким» жанрам; каноническим метром Э. был

александрийский стих. Содержание Э. по традиции, идущей от Горация, было преимущественно морально-философское и/или дидактическое. Образцом дидактической Э. является «Письмо о пользе стекла» М. В. Ломоносова. Но существовали также многочисленные Э. повествовательные, панегирические, сатирические, любовные и пр. Д. И. Фонвизин отошел от установленной нормы дидактической тематики Э., написав сатирическое «Послание к слугам моим...», опиравшееся на традиции рус. Басни и сатиры, а также западноевропейской иронико-комической поэмы. В 1760-х в творчестве поэтов — сотрудников журнала «Полезное увеселение» (М. М. Херасков, А. А. Ржевский, А. А. Нартов, Д. И. Фонвизин, И. Ф. Богданович, В. И. Майков и др.) Э. видоизменилась: заметную роль в ее построении стал играть образ автора, который описывает свои личные вкусы, образ жизни, свой характер и т. п. В 1760-х Э. часто адресовались к конкретным, реально существующим лицам (чаще всего друзьям-поэтам), в связи с чем именно для этого жанра стала характерной дружеская тематика. Таким образом, Э. был придан характер не только письма одного всем известного человека другому (как это было в Э. Ломоносова), но и характер особой интимности.

Грань между Э. и др. жанрами постепенно стиралась; этому содействовало и то, что некоторые др. жанры по традиции также допускали посвящение конкретному адресату (античные оды и элегии, любовная лирика нового времени). Например, мн. сумароковские тренические элегии (элегии на смерть) написаны в виде послания, обращенного к другу («К г. Дмитревскому. На смерть Ф. Г. Волкова», 1763 и др.). В 1760-х Э. сближается с элегией. Появляются произведения, относящиеся по форме к Э., а по тематике к элегии («Письмо к г. Р...» С. Нарышкина, анонимное «Письмо к другу» 1772-1773 и др.).

В эпоху романтизма Э. теряет жанровые признаки, а к сер. XIX в. перестает существовать как жанр.

Лит.: Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001.

Белова Д. А. Эпистола // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осьмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 2: Н–Я. СПб.; М., 2003. С. 557–558.

30. ЭПИТАФИЯ — надгробная надпись, обычно стихотворная. Как литературный жанр Э. появилась в рус. литературе во 2-й пол. XVII в. и до 1730-х писалась по почти неизменной биографической схеме, которая сводилась к перечислению деяний, чинов, заслуг покойного, завершавшемся обычно просьбой к читателю/прохожему о молитве за душу усопшего. Поскольку Э. являлась знаком социального престижа и признания, то она могла разрастаться в обширное повествование, насчитывающее десятки строк (напр., в Э. духовника Петра I, Тимофея Надаржинского, 230 строк). Основная задача Э. — передать потомству память о почившем, при этом на протяжении всего XVIII в. между реальными Э., которые помещались на надгробных памятниках, и фиктивными, публиковавшимися в книгах и периодических изданиях, не было никаких жанровых отличий.

Смена литературных стилей и направлений, совпавшая по времени с реформой стихосложения, сказалась и на Э. — в сер. XVIII в. на место зарифмованной в силлабических стихах биографии приходит Э. панегирического или элегического характера, в которой сильнее звучит интонация философско-медитативного размышления. К кон. XVIII в. обширные панегирические Э. подвергаются осуждению, равно как и пышные гробницы на кладбищах. Э. предромантизма оказалась чуткой к смене литературных вкусов, и во 2-й пол. века в поэзии формируется и получает распространение более привычный уже для XIX в. тип небольшой эпиграмматической Э. (обычно — шести- или четверостишие), в которой проявляется, а в эпоху сентиментализма закрепляется интимный характер публичного культа умерших. Избавленные от биографических и служебных подробностей, а также от панегирических похвал, эти Э. строятся на обыгрывании антитез «жизнь — смерть», «душа — тело», «земля — небеса» и

др. Вместе с тем поэтика Э. характеризуется значительной степенью консервативности: монотематизм Э. невольно приводит к повторению метафор, сравнений и устоявшейся поэтической фразеологии; поэтическое клише — самая характерная черта массовой Э., как реальной кладбищенской, так и фиктивной литературной.

До 1720-х рус. поэзия не знала шуточных Э., первые Э.-эпиграммы написал Феофан (Прокопович), а впоследствии эта разновидность эпиграммы получила широкое распространение и признание в рус. сатирической поэзии, такие Э.-эпиграммы писали в XVIII в. А. П. Сумароков, Г. Р. Державин, И. И. Дмитриев и мн. др.

Лит.: Николаев С. И. Проблемы изучения малых стихотворных жанров. (Эпитафия) // Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII в. Л., 1989; Исторические кладбища Петербурга: Справочник-путеводитель. СПб., 1993; Русская стихотворная эпитафия. СПб., 1998; Царькова Т. С. Русская стихотворная эпитафия XIX-XX вв. СПб., 1999.

Николаев С. И. Эпитафия // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1: Осмнадцатое столетие: В 2 кн. Кн. 2: Н–Я. СПб.; М., 2003. С. 559.