Н. М. Фортунатов, М. Г. Уртминцева, И. С. Юхнова

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

УЧЕБНИК ДЛЯ БАКАЛАВРОВ

2-е издание

Рекомендовано Министерством образования и науки Российской Федерации в качестве учебника для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным специальностям

Москва ▪ Юрайт ▪ 2015

УДК 821
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
Ф80

***Авторы*:**

Фортунатов Николай Михайлович — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, член Союза писателей России. Научный куратор Международной конференции «Болдинские чтения», редактор-составитель пушкинского ежегодника «Болдинские чтения»;

Уртминцева Марина Генриховна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского;

Юхнова Ирина Сергеевна — доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского.

***Рецензенты*:**

Никишов Ю. М. — доктор филологических наук, профессор;

Вершинина Н. Л. — доктор филологических наук, профессор.

Ф80 **История русской литературы XIX века** : учебник для бакалавров / Н. М. Фортунатов, М. Г. Уртминцева, И. С. Юхнова. — 2-е изд. — М. : Издательство Юрайт, 2015. — 671 с. — Серия : Бакалавр. Базовый курс.

ISBN 978-5-9916-2670-5

В учебнике раскрываются основные особенности историко-литературного процесса XIX века как сложнейшей научной проблемы, отмечаются его закономерности, дается яркое представление об авторском вкладе в литературу выдающихся мастеров этой поры. Большое внимание уделяется вопросам формы, методикам анализа конкретных художественных структур, взаимосвязям литературы с другими видами искусств.

Соответствует Федеральному государственному образовательному стандарту высшего профессионального образования третьего поколения.

Для студентов вузов.

УДК 821
ББК 83.3(2Рос=Рус)1

© Фортунатов Н. М., Уртминцева М. Г., Юхнова И. С., 2012
© ООО «Издательство Юрайт», 2015

ISBN 978-5-9916-2670-5

ВВЕДЕНИЕ

Русская литература XIX в., если воспользоваться метафорой, давно уже ставшей устойчивой, — это подлинно *золотой век* нашей литературной классики. В эту пору творили гениальные мастера, наследие которых вошло в сокровищницу мировой культуры как ее оригинальнейшая и значительная по своим художественным идеям и форме составляющая, даже не на десятилетия, а на века определившая развитие всемирного литературного процесса.

Она продемонстрировала поразительную *жизненную стойкость* и до сих пор продолжает оказывать свое воздействие на европейскую и мировую литературную практику XXI столетия и на сознание громадной массы людей, наших современников.

Это *век титанов* искусства. Сначала Пушкин, Гоголь, Лермонтов, а затем целое созвездие великих и гениальных дарований: Некрасов, Островский, Тургенев, Гончаров, Достоевский, Толстой, Чехов. Не говоря о более скромных, но все-таки очень ярких талантах, подготавливавших почву для их поражающих и сейчас своей художественной силой открытий или разрабатывавших найденные ими пути.

Другая замечательная черта этого периода заключается в том, что он дает классические произведения словесного творчества. Классика же есть не что иное, как наиболее полное воплощение *объективных законов* искусства. В дальнейшем, после этого периода, не литература усложняется, поднимаясь на более высокую ступень, а скорее усложняется ее интерпретация. Филология, обращаясь к веку двадцатому, нередко проявляет чудеса «научной эквилибристики», демонстрирует свою склонность к импровизациям, к свободному истолкованию литературных явлений. Скромный талант может быть назван великим или даже гениальным, посредственность — талантом, а сомнительные эксперименты — возведены в достоинство высокого произведения искусства. Такое нередко случалось в сравнительно недавнее время, да и сейчас происходит на каждом шагу в оценках творчества современных авторов.

Литература XIX в. в лучших своих представителях не нуждается в таких коррекциях. Она в этом смысле безупречна и дает действитель-

но образцовые с точки зрения *художественного совершенства* произведения. Поэтому определение ее как золотого века русской литературы не является преувеличением, это всего лишь объективная фиксация истинных достоинств ее великого наследия.

Уместным было бы сказать, хотя бы коротко, об истории самой истории литературы как научной дисциплины XX в., о ее методологических опорах и о нынешнем кризисном ее состоянии.

Первая волна разочарования и попыток выйти из тупика относится к началу XX столетия, к появлению «формального метода», а затем в 20-х годах «Общества по изучению поэтического языка» (ОПОЯЗ). Опорой поисков становилась лингвистика (точнее — структурная лингвистика). Хотя уже в самом начале 20-х годов Л.В. Щерба, выдающийся русский ученый, высказал глубокую мысль о том, что лингвистика, став наукой точной, понесла жесточайшие потери, разорвав все связи с филологией в широком смысле слова и даже с самим языком, понимаемым как выразительное средство (т.е. как средство выражения художественных идей). Суть этой мысли, подтвержденной затем опытом многих десятилетий, состояла в том, что лингвистика, несмотря на все предпринимавшиеся усилия, оказалась бессильной помочь поэтике. Л.В. Щерба предложил разработку нового направления, определив его как *эстетику слова*, однако трудности оказались столь велики, что ей так и не суждено было сложиться в самостоятельную науку со своими границами и своими методиками.

Парадоксальность ситуации заключалась в том, что именно 20-е годы были временем, которое вполне можно было бы определить как *подлинный Ренессанс* в отечественном искусствознании. Трагичность этих лет заключалась в том, что продуктивное направление, связывавшее литературоведение с более точными теориями искусств: музыкой, архитектурой, живописью (эти идеи настойчиво утверждались у нас В.М. Жирмунским, на Западе — Оскаром Вальцелем, печатавшимся в 20-е годы и в России), оказалось самым жестоким образом подавленным, уничтоженным «на корню». Заниматься поисками закономерностей формы стало небезопасно, можно было трудиться лишь в официально дозволенных пределах «формы и содержания», толковавшихся далеко не диалектически. Кто-то из ярких экспериментаторов уцелел, отправившись в эмиграцию, как П. Бицилли, другие оказались в застенках ГУЛАГа, третьи ушли в безопасные лингвистические и фольклорные штудии. Исчезла, так и не получив полного своего развития, капитальнейшая идея изучения литературы как одной из *ветвей искусствознания*, каковой она и является по самой своей природе, не подвластная логическим операциям, которые доминируют в лингви-

стике, семиотике, философии, социологии, а они-то как раз и диктовали свою волю (и свои методики) литературоведению. Мечта А. Веселовского о том, чтобы превратить историческую поэтику в «историческую эстетику», о чем он писал уже в первом издании своего знаменитого труда («Историческая поэтика»), так и не осуществилась. Наука о литературе только с еще большим трудом, преодолевая стереотипы, подходит к решению этой задачи, значение которой трудно переоценить. В самом деле, в литературоведении, научной дисциплине, имеющей имя, по ироническому определению, растянувшееся, «как обоз», с множеством частных ответвлений, до сих пор нет раздела, посвященного литературной форме, т.е. художественной структуре, который существует в каждой уважающей себя искусствоведческой дисциплине. Вот почему — скажем, несколько забегая вперед, — авторы учебника такое внимание уделяют анализам *композиционного единства* произведения, организации самой его художественной ткани, таящей в себе громадную силу воздействия на воспринимающее сознание.

В те же 20-е годы, как и тезис о единении науки о литературе с искусствознанием, потерпела неудачу и попытка придания литературоведению философской направленности. Работа М.М. Бахтина о Достоевском вышла в свет в 1929 г. с предисловием А.В. Луначарского, тогда наркома просвещения, что не спасло автора от репрессий и ссылки, а книгу — от забвения более чем на тридцать лет.

В конце 50-х — начале 60-х годов науку о литературе ждало еще одно испытание: возник мощный «математический» бум, экспансия точных дисциплин. (В шутку гуманитарные науки, в отличие от естественных наук, стали позднее называть «неестественными»). Филологии решительно было предложено пойти на выучку к математике, если она собиралась остаться на высоте истинной науки. Однако прошло совсем немного времени, и выдающийся руководитель советской кибернетической школы академик А. Колмогоров, возглавивший энергичный прорыв математики в искусствознание (он сам тогда занимался нетривиальными математическими исследованиями стихотворного метра), с присущими ему остроумием и откровенностью, первым признал сокрушительный провал радужных надежд на спасение гуманитаристики науками точными или, как тогда говорили, «лириков» — «физиками», заметив, что моделирование процессов творчества удалось, но на уровне... условных рефлексов! Низведение творящего сознания до рефлексообразующего существа — таков был безжалостный итог математической эйфории. Между тем с кафедр серьезных симпозиумов и конференций продолжали звучать утверждения о том, что современные поэты должны в принципе писать лучше Пушкина, так как обла-

дают значительно большим количеством бит (единица информации) и что кибернетики готовы хоть сейчас промоделировать «Братьев Ершовых» (забытый роман забытого советского писателя), но им нужно еще немного времени, чтобы сделать то же самое с «Братьями Карамазовыми». Все это, однако, было не более чем фраза, как и обещание создать мыслящую кибернетическую систему на биологическом уровне. Да и само столкновение точных и гуманитарных наук, наделавшее столько шуму, возникло на основе философского недоразумения — неверного истолкования природы искусства; ее невозможно было отождествлять с рефлексией, что и произошло, когда утверждалось, что эксперимент в эпоху технической революции действует на воображение гораздо сильнее, чем любое произведение искусства, между тем как художественное творчество — это особая область работы человеческого сознания, и ее ничем нельзя заменить, у нее свои законы и нормы.

Сейчас этот спор, казалось бы, ушел в прошлое, уже далекое, осталась только знакомая, но уже тускнеющая в памяти поколений метафора («физики — лирики»). В действительности же он невероятно *обострился*, так как перешел на уровень раннего формирования личности — в среднюю школу с ее резкими градациями в сфере гуманитарных и негуманитарных направлений уже на ранних стадиях обучения. Так что философы и деятели искусства сколько угодно могут повторять, что новое тысячелетие будет гуманитарным или его не будет вовсе, что человечеству и цивилизации грозит самоуничтожение при таком пренебрежении культурой, образовательный и важнейший личностный процесс, по крайней мере у нас, в России, идет, не обращая на них никакого внимания, идет своим разрушительным путем в формировании творческой личности. Поэтому авторы учебника по мере сил и возможностей пытались нейтрализовать эти давние и в особенности нынешние ошибки в области реформ образования тем, что подчеркнутое внимание уделяли *эстетической* стороне литературной образности.

Наконец, академиком В.В. Виноградовым в книге «О языке художественной прозы» было предпринято еще одно усилие в начале 80-х годов объединить лингвистические методы анализов с литературоведческими. Однако «язык» так и остался языком (в приемах его исследования). Предполагаемого синтеза лингвистики с литературоведением не произошло.

Середина — конец XX столетия представляют собой пеструю картину сменяющих друг друга едва ли не с калейдоскопической быстротой различных научных направлений с доминирующим положением в них *структурализма*. В связи с тем что советская гуманитарная наука к тому времени была прочно отделена от остального мира «же-

лезным занавесом», ей приходилось заново открывать то, что было уже открыто. Так появились тартусская и московская школы структурализма (в Тарту — структуральной поэтики). Американская же и европейская академическая мысль со свойственным ей прагматизмом и педантичностью испытала и проверила за это время множество концепций и методик, стараясь идти «в ногу с веком», но нередко при этом возвращаясь назад. Так, англо-американская *новая критика* утверждала аналитическое прочтение текста, восходящее к русскому формализму начала века. Вновь актуализировались *социологические* подходы к литературе с обращением к марксистской идее «классовости» или к не менее вульгарной — «колониальной экспансии» развитых национальных культур и т.п. В англо-американском и европейском научном мире завоевали себе прочные позиции *гендерное* и *феминистское* направления, *фрейдистские* подходы с их острыми «сюжетами», порой на грани фола.

Особенную популярность приобрела волна *французских* теоретиков структурализма и постструктурализма — различных по своей ориентации ученых, захлестнувшая Старый и Новый Свет. Нельзя не заметить, что опыт структурализма строился на позитивных данных, на том, что могла предоставить в качестве опоры для аргументов лингвистика, семиотика, социология, экономика, экспериментальная психология и т.п.

Научный жаргон и «свободный» бег пера, впрочем, затягивали в терминологические лабиринты с большим успехом, чем открывали суть самих концепций, нередко крайне субъективных. Теоретики «генерировали» идеи, по выражению Д.С. Лихачева, мало считаясь с текстом, с его художественной организацией, с закономерностями творчества и эстетического восприятия, регулирующими жизнь литературы. Не случайно в самом начале нового тысячелетия волна критики, обрушившейся на филологию, достигла своего пика. Вновь остро ставились вопросы о перспективах дальнейшего развития науки о литературе, о необходимости ее реформации, о целях и функциях филологических исследований, о том, какие тексты следует считать литературными и относить ли их к сфере досуга или рассматривать как источник этических норм, о том, в какой мере связана история литературы с другими областями исторических исследований, и т.п.

На исходе XX столетия наиболее острой, безжалостной критике наука о литературе подверглась уже со стороны самой литературы в жанре *филологического романа*, или *университетской прозы*, как его еще определяли. Дело в том, что авторы таких произведений нередко оказывались преподавателями высшей школы, гуманитариями, кото-

рым были хорошо знакомы не только общие концепции, но и конкретные методики структурализма и постструктурализма. Таковы были романы Малькольма Бредбери «Исторический человек» и «В Эрмитаж!», Джона Хайнца «Рассказ лектора», Дэвида Лоджа с целой серией «академических» романов, у нас Владимира Новикова «Роман с языком. *Сентиментальный дискурс*». С тонкой иронией, порой в гротесковой форме авторы показывали читателям пути, по которым им самим и их коллегам приходилось идти в научных исследованиях или в работе со студентами. Порой в таких произведениях четко формулировались конкретные положения критического толка в отношении технологий гуманитарных наук: литературоведения, социологии, истории, высказывались идеи, подвергавшие сомнениям некоторые устойчивые подходы к области филологических знаний. Так, в романе Владимира Новикова была подчеркнута мысль о том, что век двадцатый отмечен чрезмерным преувеличением роли языка. Это положение особенно важно по отношению к истории литературы, где смена эпох представляет собой не просто эволюцию, как это часто толкуется, идеологий, социальных, исторических, этических, языковых норм, а смену *литературных форм*, диктуемых именно законами искусства, т.е. иначе говоря, законами надъязыковыми по своей природе.

На фоне этих пережитых наукой о литературе кризисных состояний авторам учебника представляется предпочтительным *монографический* принцип изложения материала в виде авторских персоналий.

Во-первых, он дает возможность объединить *синхронный* и *диахронный* подходы к историко-литературному процессу в его вертикальной и горизонтальной плоскостях. Появляется возможность рассмотреть конкретные литературные явления в определенный отрезок времени (например, черты характерологии, сюжетосложения, жанровое, стилевое своеобразие различных писателей) и вариативное движение, модификации в процессе их становления и развития. Это принцип разграничения-единства, которому пока что нет замены. Возникает не мозаика отдельных фрагментов литературной истории, а *целостная* картина со связями отдельных элементов в ней: не только писательских судеб, но и судеб книг. Не случайно все попытки дать историю литературы как потока художественных текстов обычно приводили к сумятице, хаосу и всякий раз прерывались едва ли не на «полуфразе»: задуманные в виде масштабных изданий, они, как правило, заканчивались на втором-третьем томе, дальше дело не шло и затухало самым банальным образом — продолжения не следовало.

Во-вторых, тот же принцип дает возможность провести взвешенный *отбор* материала. Это очень важно. Объективная картина лите-

ратурной жизни вовсе не в исчерпывающей полноте списка авторов того или иного времени. Учебник как свод литературных событий — это не то, что читали современники, а то, что читается последующими поколениями. Поэтому необходимость ввести литературный процесс в четкие рамки, упорядочить перечень имен и фактов, выделить в нем смену направлений, стилей, соотнесенность разных писательских индивидуальностей — это не произвол составителей, а сама «живая жизнь» литературы как процесса, где исподволь происходит переоценка ценностей и остается лишь то, что имеет право на существование и где постепенно все рельефнее, отчетливее складывается представление о том, что прежде или не замечалось, или подвергалось ложным интерпретациям. Например, Островский, которого до сих пор определяют как «писателя-этнографа», оказывается для нас, людей иного времени — более столетия спустя — в некоторых своих пьесах не просто современным, а своевременным писателем, настолько глубоко им схвачен русский характер и глубинные процессы русской жизни, обладающие способностью к метаморфозам и повторениям.

Разница, правда, весьма существенная, состоит в том, что в истории литературы отбор совершается поколениями читателей, сменяющими друг друга, а в учебнике — его авторами, т.е. теми же читателями, только профессионально ориентированными: еще один довод в пользу сопряжения истории литературы с самой природой литературы, с ее скрытыми законами.

К тому же персоналии могут рассматриваться как своего рода «*микроисторий*» литературы, как ее звенья, из которых и складывается движение *общего* историко-литературного процесса. Каждый крупный писатель — это всегда свой, замкнутый в себе мир, со своими драмами и своими нередко комическими ситуациями, а главное, со своим всегда неповторимым опытом. Иногда там, где ждешь удачи, тебя подстерегает провал, а там, где работаешь, не предполагая оваций восторженной публики, там нежданно-негаданно вдруг приходит слава. Достаточно вспомнить Тургенева. Он собрался было уже оставить литературу после не особенно успешных в течение нескольких лет своих публикаций в качестве поэта-лирика и автора еще более слабых, подражательных поэм и не особенно оригинальных рассказов (исключение составили, пожалуй, только «Три портрета»), как вдруг в разделе «Смесь» некрасовского «Современника» в 1847 г. появился «Хорь и Калиныч», и он стал развивать успех в новом для себя жанре, не подозревая, что великое достижение его прозы — именно «Записки охотника». Романам его суждено будет уйти в тень, отбрасываемую гениальными его соперниками — Толстым и Достоевским, в драматур-

гическом роде творчества, которому он тоже отдал много сил, — Чеховым, а скромные его рассказы так и остались высочайшим совершенством и наиболее полным воплощением русской жизни и души русского народа. Достоевский много сил отдал журналистике, но преуспел, однако, не в ней, а в романном творчестве и только здесь стал тем, кем должен был стать, — подлинным художественным гением.

Разумеется, подобные писательские поиски невозможно объяснить «идеологией» автора или социальным, общественным воздействием, или, наконец, традицией, чем нередко оперировала история литературы, но и процессами, лежащими в области *психологии творчества* и *личностного* становления художника. Этим вопросам также уделяется внимание в учебнике.

Еще одна его доминанта — проблемы *поэтики*, т.е. глубинные закономерности, которыми живет литературное произведение. Пушкинская знаменитая фраза по поводу комедии Грибоедова: «Поэта должно судить по законам, им самим над собою признанным», — совершенно справедлива. Но это не значит, что можно пренебречь общими законами искусства. Ведь не случаен же странный парадокс, который мы постоянно наблюдаем в творчестве мастеров, о которых пойдет речь, — гению всегда работается с трудом, потому что он чувствует хватку этих объективных законов искусства, которые смело переступает, не замечая их, самоуверенная посредственность.

Целесообразно по возможности вводить в курс истории литературы вопросы *эстетики*. Подобного рода наблюдения помогают не просто полнее понять эволюцию литературы, но и воспитывают филологическое, а в более широком аспекте — гуманитарное мышление. Такой учебник может быть полезен не только будущим преподавателям-словесникам, но и студентам негуманитарных факультетов и вузов, более того — громадной аудитории любителей литературы, почитателей русской классики.

Ведь язык искусства — это вовсе не язык слов, а язык образной, художественной системы, и его надо знать или иметь хотя бы достаточно ясное представление о нем и о его законах. Вопрос о том, что такое искусство, не случайно с величайшей настойчивостью ставил Лев Толстой в статьях, посвященных литературе, и в знаменитом трактате («Что такое искусство?»), полагая, что искусство есть важнейшее средство общения людей между собой и потому громадная воспитывающая (или развращающая) людей сила. В особенности для гуманитариев постановка таких вопросов важна: человек может всю жизнь, по роду своей деятельности, толковать об искусстве, не отдавая себе отчета в том, что есть искусство.

В той же мере, как и законы самой природы художественного творчества, необходимо знать и язык искусства разных *направлений, стилей,* литературных *периодов,* сменяющих друг друга, что дает возможность отчетливее представить себе картину развития литературы XIX в. К сожалению, ущербность *социологического* истолкования литературного процесса все еще дает себя знать даже сейчас, так что временами читателю трудно бывает разобраться, о чем идет речь: об истории искусства или истории общества, о жизни художественного образа или жизни, кипящей вокруг нас, о вымышленной реальности, созданной воображением писателя, или о реальности действительной.

К тому же в методиках конкретных анализов все еще господствует *тематический* принцип, связанный с узко толкуемым понятием темы: о *чем* говорится или *что* изображено в литературном произведении. Читатель в таком случае ориентируется скорее не на текст, а на действительность, давшую толчок рождению текста. Образ, попадающий под этот безжалостный пресс отвлеченной мысли, мгновенно разрушается, превращается в свою противоположность, и о великом пушкинском шедевре могут толковать так: «Поэт говорит о том, что он помнит чудное мгновение, когда перед ним явилась она ...»

Это не просто шарж, остроумная карикатура, когда-то созданная известным исследователем чеховского творчества З.С. Паперным, — это безжалостно точный «портрет» методик, к которым нередко прибегают профессионалы-литературоведы. Ведь до сих пор так или иначе и в той или иной форме рассуждают о том, что содержание «Войны и мира» Толстого — изображение Отечественной войны 1812 г., а «Тихого Дона» М.Шолохова — борьба с контрреволюцией на Дону! Говорят в таких случаях не о литературе, а *по поводу* литературы, минуя специфику самой художественной ткани, которая несет в себе в высшей степени многообразное, ярко и эмоционально высказанное эстетическое содержание, ускользающее от подобного рода дефиниций.

Поэтому вопрос необходимо ставить более сложно: не просто *что*, а *как* это «что» передано, выражено *всей целостностью* художественного произведения и одновременно акцентировать важность такой аналитической работы. Авторы пособия исходили из очень простой мысли: учебник *должен учить*, но не просто сообщением свода литературных фактов, а еще и примерами конкретных анализов текста, дающих возможность постижения глубинных *художественных смыслов.*

Наконец, следует отметить, что многие разделы, реализующие проект, являются *проблемными.* Во-первых, потому, что каждый из них решает всякий раз ту или иную конкретную задачу, которая отражает в себе уровень и направление поисков современной науки о литературе,

и, во-вторых, по той причине, что это не повторение положений, какие можно найти в любом другом учебнике, монографии, а то, что несет на себе печать творческой и научной *индивидуальности* исследователя, его точку зрения, его аналитические приемы, его многолетний опыт работы преподавателя высшей школы. Иными словами, вы можете найти здесь нередко то, чего не найдете нигде, потому что авторы очень часто ставят острые, еще не решенные проблемы и предлагают собственные пути их разрешения.

Мы делимся с вами своими поисками, а там пойдут в дело ваши усилия и ваш собственный, уже самостоятельный поиск познавательной перспективы. Но ведь это и есть высшая цель всякого образовательного проекта — *разбудить и сформировать* индивидуально-творческое сознание читателя, дать ему возможность подняться на более высокую ступень профессионального и, что особенно важно, личностного, духовного, нравственного *самосовершенствования*, как говорил в таких случаях Лев Толстой.

Разделы учебника написаны:

Фортунатов Н.М.: Введение, Н.А. Некрасов, А.Н. Островский, Литература конца XIX века, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, Провинциальный контекст в русской литературе 50–90-х годов, П.И. Мельников (Андрей Печерский), В.Г. Короленко, Заключение;

Уртминцева М.Г.: Н.В. Гоголь, Литература второй половины XIX в., Натуральная школа, А.И. Герцен, Ф.И. Тютчев, И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, Н.Г. Чернышевский-романист и русская демократическая беллетристика 60-х годов, М.Е. Салтыков-Щедрин, Н.С. Лесков;

Юхнова И.С.: Литература 1800–1840-х годов, В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, Творчество декабристов, А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, лирика Е.А. Боратынского, А.А. Фет, А.К. Толстой.

ЛИТЕРАТУРА 1800–1840-х годов

Русская литература первой трети XIX в. представляла собой явление сложное и противоречивое. В ней сосуществовали разные течения и стили. С одной стороны, в начале века еще активно выступали в печати классицисты, образовавшие общество «Беседа любителей русского слова» (1811–1816), во главе которого встали А.С. Шишков, Д.И. Хвостов, А.А. Ширинский-Шихматов, А.А. Шаховской. Вместе с тем были сильны позиции сентименталистов (Н.П. Брусилов, В.В. Измайлов, П.И. Шаликов). Их признанным главой был Н.М. Карамзин, который уже отошел от сентименталистской традиции и сосредоточился на деятельности иного рода: в 1803 г. специальным указом Александра I он был назначен историографом и приступил к работе над «Историей государства Российского».

Активно печатались в это время и представители просветительского реализма: В.Т. Нарежный, А.Е. Измайлов.

Заявляют о себе и писатели, литературное творчество которых связывают с предромантизмом. Это члены «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» (1801–1825) И.П. Пнин, А.Ф. Мерзляков, Н.И. Гнедич, К.Н. Батюшков, А.Х. Востоков.

В.А. Жуковский, декабристы, А.С. Пушкин, Е.А. Боратынский, Ф.И. Тютчев и другие активно развивали новое литературное направление – романтизм, который отличался от западного целым рядом признаков. Во-первых, в нем существенно ослаблено личностное начало. Во-вторых, иным было отношением к мистике: тайное постигалось не столько инстинктом, сколько разумом, фантастическое тяготело к неявным формам. В-третьих, не получила развития теория «романтической иронии».

Романтики провозгласили свободу основным законом творчества, каждый поэт творил свой мир, каждый формировал глубоко личностную художественную систему, поэтому русский романтизм – явление неоднородное. Долгое время исследователи говорили о двух течениях в романтизме, обозначая их как «активный» и «пассивный», граждан-