

Никулушкин Константин Владимирович

### **ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII ВЕКА**

В статье рассматривается вопрос о поиске и развитии новой эстетической формы в русской поэзии XVIII в. Исследуются русские поэтические трактаты XVIII в., которые выражают особенности понимания стихосложения в эстетической парадигме классицизма и полагают отношение заимствования западноевропейских литературных форм. Национальное определение эстетической формы поэзии происходит через раскрытие языкового сознания народа, изучение его фольклорных традиций, которые оживляют заимствованную поэтическую форму и образуют ее неповторимый национальный эстетический колорит.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2015/1-1/35.html](http://www.gramota.net/materials/3/2015/1-1/35.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 1 (51): в 2-х ч. Ч. I. С. 125-129. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2015/1-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2015/1-1/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7.013

**Культурология**

*В статье рассматривается вопрос о поиске и развитии новой эстетической формы в русской поэзии XVIII в. Исследуются русские поэтические трактаты XVIII в., которые выражают особенности понимания стихосложения в эстетической парадигме классицизма и полагают отношение заимствования западноевропейских литературных форм. Национальное определение эстетической формы поэзии происходит через раскрытие языкового сознания народа, изучение его фольклорных традиций, которые оживляют заимствованную поэтическую форму и образуют ее неповторимый национальный эстетический колорит.*

*Ключевые слова и фразы:* языковая целостность культуры; эстетическая форма поэзии; эстетические категории; художественный образ; эстетическое сознание; культурные традиции; культурный диссонанс.

**Никулушкин Константин Владимирович**

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена  
axiosherzen@gmail.com*

**ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII ВЕКА<sup>©</sup>**

Постижение глубины культурного сознания какого-либо народа происходит через изучение его языка, а проникновение в глубину художественного мировосприятия через его поэзию. В поэзии раскрывается духовный потенциал нации, выраженный «ритмом сердца» в пространстве эстетического сознания. Динамика словесного образа связана с проявлением отличительных национальных черт данной культуры, с ее полным художественным воплощением в поэтическом творчестве. Поэзия есть проявление языковой целостности носителя культуры.

Эстетическая форма русской поэзии начала XVIII века происходила из взаимодействия двух особенностей культуры эпохи Просвещения.

Первая особенность закладывалась традициями образовательной системы обучения к XVII – началу XVIII в. главными академиями того времени: Киево-Могилянской и Славяно-греко-латинской, где изучение поэзии происходило на базе так называемых школьных поэтик и было тесно связано с курсом риторики. Их особенность выражалась направленностью на поэтики иезуита Якоба Понтана (Jacobus Pontanus) «*Institutiones poeticae*» (1606), иезуита Александра Доната (A. Donatus) «*De arte poetica*» (1630) и поэтику новолатинского автора, поляка Каземира Сарбевского (M. K. Sarbievius) «*Praecepta poetica*» (1626-1627). Все школьные поэтики были написаны на латинском языке, на котором и происходило преподавание данного курса. Их стилистическое выражение раскрывалось через принципы, которые позднее получили свое название как барокко. Таким образом, эстетический потенциал раннего этапа русского Просвещения в осмыслении поэтической формы происходил с теоретических оснований художественного направления барокко.

Вторая особенность связана с заимствованием европейской эстетической концепции классицизма, подражании ее формам, которые оттачивались в западноевропейской культуре рефлексией над эпохой ренессанса, породившей новые образы в эстетическом сознании. Понятия ренессанса в русской культуре не было, более того оно сознательно искоренялось идеей православия. Канонизированные античные формы неделимо вошли в русскую эстетику вместе с христианской культурой Византии и церковнославянским языком, любое «новое» возрождение античности привело бы к эстетическому пересмотру существующих образов в Православии.

Таким образом, с учетом двух этих особенностей существовали трудности свободного восприятия образцов западноевропейской эстетики и ее скульптурного воплощения в храмовом пространстве русской жизни. Историческая дискретность в понимании и развитии художественных форм, а также используемых методов и приемов в эстетическом оформлении двух культурных пространств, создавала при заимствовании, до определенного момента, лишь подражательное исполнение.

Проблемы русского стихосложения XVIII в. были связаны с отношением заимствованной формы поэзии ее языковым раскрытием. Именно язык носителя не давал возможность дословно точно перевести поэтическое произведение, поскольку при переводе происходила утрата «внутренней формы слова». Особенности теоретических изысканий в русской поэзии XVIII в. по вопросам стихосложения были связаны не с исследованием художественных образов «материи поэзии» (они заимствовались, большей частью, готовыми из европейской литературы), а с применением той или иной поэтической формы, эстетического к ней отношения в языковом сознании, которое является национальным инструментом в огранке эстетической телесности и наделяет художественные образы жизненной силой.

Ритмика русского стиха была зафиксирована в традициях народной песни, былины, которые определялись музыкальной основой, где размер в стихотворной строке строился на равном количестве ударений – два, три иногда четыре. Происходило чередование ударного и безударного слогов, и их число не играло ритмической роли в построении формы, поскольку они могли быть произнесены скороговоркой. Традиционные произведения устного поэтического творчества всегда связаны с напевом и концевая рифма в стихе

применяется очень редко. Система русской народной поэзии, его стихосложения – тоническая, она жила своей жизнью среди народа и в литературу в виде письменного текста не проникала. Таким образом создается определенное эстетическое отношение между письменной формой культуры, организующей текст произведения, аристократизмом (от др. гр. *ἄριστος* – самый лучший) своего выражения и народной, вульгарной (от лат. *Vulgus* – народ) стихией, раскрывающей национальные особенности речи в художественном образе.

Вопрос внешнего построения эстетической формы в русской поэзии XVIII века выражен исследованием силлабического стихосложения и его заменой более приемлемым для русского языка тоническим. Силлабическая система поэзии основана на количественном совпадении слогов, их равенности в каждом стихе. Рифмой связывалась каждая пара строк, где предпоследний слог каждой строки оказывался ударным, такая рифма носила название женской. Количество слогов в строке могло быть пять, семь, но чаще всего одиннадцать и тринадцать. Слоги удерживали форму всего стихотворения. Такая система отражала природу языков имевших оппозицию гласных по долготе и краткости (древнегреческий и латинский языки) и фиксированное ударение (польский, французский). Заимствование силлабической поэзии русской литературой связано с применением западноевропейской системы обучения, в которой она раскрывалась готовыми эстетическими формами, содержащими духовные традиции европейской культуры. Силлабическую систему в стихосложении применяют ученики Киево-Могилянской академии Симеон Полоцкий и Феофан Прокопович, но своего расцвета в русской литературе она достигла в поэзии А. Д. Кантемира. Многие авторы конца XVII начала XVIII в. не смогли выйти за границы силлабической поэзии в своем творчестве. Но чувство внутреннего культурного диссонанса, связанного с применением в творчестве заимствованной эстетической формы, содержание которой наполнялось характерной многоакцентностью русской речи, создавало предпосылки для качественного преобразования русской поэзии в соответствии с характером русского языкового пространства сознания.

В создании новой русской литературы требовалось произвести качественные изменения, связанные с осознанием национальной эстетической формы культуры; выразить объем и содержание научного языка художественной мысли – эстетических категорий, которыми раскрывалась внешняя граница восприятия и познания гармонии чувственного образа. И хотя самой эстетики, как отдельной философской науки, еще не существовало (немецкий философ А. Баумгартен первую часть «эстетики» напишет в 1750 г., а вторую – в 1758 г.), но, тем не менее, теоретические обоснования, связанные с жанровыми исследованиями культурно-художественной жизни эпохи Просвещения, появлялись, предвзято научное проблемное поле эстетики.

А. Д. Кантемир, В. К. Третьяковский, М. В. Ломоносов написали теоретические трактаты, в которых предполагали пути решения проблемы упорядочивания русского стихосложения. Три трактата о теории русской поэзии этих мыслителей: «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (1735 г.) В. К. Третьяковского, «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1743 г.) А. Д. Кантемира и «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739 г.) М. В. Ломоносова, обусловлены между собой литературно-теоретической полемикой и являются выражением эстетической формулы новой русской поэзии.

Теория В. К. Третьяковского излагает новые принципы построения русского стиха, в них можно увидеть установление эстетического отношения между формой и содержанием, которое раскрывается в философских понятиях общего – материи и частного – языка: «В поэзии вообще две вещи надлежит примечать. Первое: материя, или дело, каковое пиита предпримлет писать. Второе: версификацию, то есть способ сложения стихов. Материя всем языкам в свете общая есть вещь, так что никоторый ону за собственную токмо одному себе почитать не может, ибо правила поэмы эпическая не больше служат греческому языку в Гомеровою «Илиаде» и латинскому в Вергилиевой «Энеиде», как французскому в Вольтеровою «Фенриаде», итальянскому в «Избавленном Иеросалиме» у Тасса и аглинскому в Мильтоновою поэме о потерянии рая. Но способ сложения стихов весьма есть различен по различению *языков (курсив автора – К. Н.)*» [9, с. 83]. Таким образом, поэтической материи придается эстетическая форма языковым мышлением, которое является национальным художественным инструментом в литературе.

Упоминание Третьяковским примеров из западноевропейской литературы закладывает в новой русской поэзии лучшие тенденции в обработке художественной «материи», т.е. то, о чем впоследствии М. В. Ломоносов скажет: «понеже наше стихотворство только лишь начинается, того ради, чтобы ничего неудобного не ввести, а хорошего не оставить, надобно смотреть, кому и в чем лучше последовать» [Там же, с. 93]. Необходимо сказать, что не только сама материя художественного произведения европейской культуры была изучена русскими просветителями, но и теоретические построения (изыскания) известные к XVIII веку были ими рассмотрены. Самым ярким воплощением поэтического мышления и вершиной в теории классицизма был французский писатель Н. Буало, его трактат «Поэтическое искусство» («L'Art poétique en vers», 1674 г.) нашел отклик в душах русских просветителей, которые во многом ему подражали (например, А. П. Сумароков: «Эпистола о стихотворстве», 1747 г.).

В. К. Третьяковский в своем трактате полагает понятие красоты как эстетическую категорию, объединяющую в героическом стихе цельность излагаемой идеи с завершенностью строки, найдя в этом эстетическую форму данного жанра: «Стих героический не долженствует не dokonченный свой разум (*курсив автора – К. Н.*) переносить в часть токмо следующего стиха: понеже тогда рифма, которая наибольшую *красоту (курсив автора – К. Н.)* наших стихов делает, не столь ясно *чувствуется (курсив автора – К. Н.)*, и стихи не равно падают» [Там же, с. 84]. В дальнейшем А. Д. Кантемир оспаривает это положение в своем трактате, изменив формулировку Третьяковского – «не dokonченный свой разум переносить» в более звучное «разумение речи», тем самым

обозначив эстетическую цельность самого текста произведения; его не предположено разрывать на значимые дискретные элементы: «Я не вижу, для чего б *перенос* (*курсив автора – К. Н.*) речи из первого стиха в другой, следующий, когда одним целое *разумение речи* (*курсив автора – К. Н.*) кончить не можно был запрещен... К тому же без такого переносу долгое сочинение на рифмах становится уху докучно частым рифмы повторением, от которого напоследок происходит не знамо какая неприятная монотония» [Там же, с. 62].

В. К. Тредиаковский один из первых определил в своем трактате принцип тонического стихосложения как наиболее естественный для русской поэзии, поскольку он выражает традиционную культуру языкового сознания: «Поистине, всю я силу взял сего нового стихотворения из самых внутренностей свойства нашему стиху приличного; и буде желается знать, но мне надлежит объявить, то поэзия нашего простого народа ксему меня довела» [Там же, с. 85].

Терминологию, составляющую теоретический антураж трактата, В. К. Тредиаковский заимствует у французов: «Подлинно, почти все звания, при стихе употребляемые, занял я у французской версификации» [Там же]. Это высказывание есть определенная дань французскому теоретику Н. Буало. Сама же аргументация, которая в дальнейшем приводилась в спорах между М. В. Ломоносовым, В. К. Тредиаковским и А. П. Сумароковым по вопросам тонического стихосложения, согласно исследованиям П. Н. Беркова, была взята из немецкой поэзии. Безусловно, многочисленные переводы и превосходное знание немецкого языка давали русским просветителям обширный материал для изучения стихосложения и его развития в немецкой литературе. Но апеллирование к аргументам из немецкой поэзии выражена более не тем, что мыслители пытались найти духовную близость двух культур (русской и немецкой), а положением самой немецкой научной мысли того времени. Таким образом, в просветительских контрверсиях, приводимая в качестве примера немецкое стихосложение есть, определенного рода, апелляция к научному авторитету созидающей культуры.

Работа А. Д. Кантемира по теории русского стихосложения «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» была написана в 1743 г. и являлась откликом на издание трактата В. К. Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (1735 г.). А. Д. Кантемир не принял идею реформы стихосложения. Прекрасный знаток и любитель античной и европейской литературы, он был пленен эстетической формой силлабической поэзии. Внешняя форма западноевропейских традиций стихосложения довела ее национальному языковому выражению. Как пишет исследователь русской поэзии XVIII века Г. А. Гуковский: «пример итальянского и французского стиха склонял его к верности силлабической системе» [5, с. 59]. Но понимая сложную зависимость между поэтической формой силлабики и ее эстетическим выражением, А. Д. Кантемир предостерегает не выправлять силлабическую форму путем насильственного встраивания многоакцентного русского языка, говоря в третьей главе «о вольностях рифм» – «Совсем не хвалю преложение силы с одного слога на другой, так, чтоб вместо глаvá писать глáva, вместо закóн писать зáкон» [9, с. 61].

Жанр сатиры, в котором писал А. Д. Кантемир, предопределен для него, с одной стороны – образцами античной традиции (он использует литературный опыт Ювенала и Персея); с другой стороны – согласно исследованию Г. Н. Моисеевой и Ю. В. Стенника, Кантемир также испытал на себе влияние литературного творчества Мольера и Ж. Лабрюйера [6]. Таким образом не удивительно, что, исходя из обзора опыта литературы того времени, он делит русские стихи на три рода: «Я стихи русские разделяю на три рода. Первого составлены, наподобие греческих и латинских, стопами без рифм <...> Второго рода стихи состоят из некого определенного числа слогов, хранящих некую определенную же меру в ударении голоса, и которые я бы назвал, итальянцам последуя, свободными <...> Третьего рода стихи совсем предыдущим подобны, только что по меньшей мере всякие два должны полагаться рифмою» [9, с. 60]. Соответственно, эти три рода являются порождением европейской эстетики, в которой русские народно-поэтические традиции замурованы *traductione formae* (перемещением формы), связанной с заимствованиями из европейской литературы.

Деятельность А. Д. Кантемира в развитии русской эстетики связана с Просвещением, введением в нее достижений западноевропейской культуры, ее художественных образов и форм эстетического сознания. Сенека Ритор в сочинении «Искусство спора» (L. Annaeus Seneca Maior «Controversiae», Liber VII, 3) выразил мысль: «Cum rem animus occupavit verba ambiunt» (Когда предмет постигает душа, слова приходят [сами]) (*перевод автора – Н. К.*) [13]. В пространстве русского Просвещения эти слова могли бы иметь такое значение – мировая поэзия, как предмет художественного восприятия, явилась в пространство эстетической мысли, – и теперь требовалось, чтобы русская душа вошла в него, раскрыв свои национальные формально-эстетические возможности.

М. В. Ломоносов перенимает идею В. К. Тредиаковского относительно развития родного стихосложения, выражая особенности русского языка в эстетическом оформлении поэтического образа. В 1736 году в Санкт-Петербурге, перед отъездом в заграничное обучение в числе лучших учеников Славяно-Греко-Латинской академии, Ломоносов приобретает работу В. К. Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». Главная идея Тредиаковского о силлабо-тоническом сложении русских стихов приоткрывает проблему просветительской литературы в России, которая основана на кальке культурной формы европейской эстетики. Ломоносову близка мысль Василия Кирилловича, он понимал, что национальная эстетическая глубина поэзии, ее отношение и полное выражение в категории прекрасного не может быть выражено традиционным укладом другой культуры. В 1739 году в Германии Ломоносов написал трактат «Письмо о правилах Российского стихотворства». В этом трактате совершается пересмотр русского стихосложения, происходит его конструирование в легкую словесную, свойственную русскому языку, эстетическую форму. Теория Ломоносова связана с национальным языковым тезаурусом и акцентологией, которые настраивают необходимый лад, вводят новую форму понимания поэтической гармонии.

В теории русского стихотворства М. В. Ломоносов полагает три основания в развитии русской поэзии, но суть которых одна: «Российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству» [7, с. 9]. На этих основаниях вырабатываются четыре правила, выражающие определения эстетической формы русского стихосложения. Первое правило раскрывает отношение долготы слога и ударения в русском языке: «те только слоги долги, над которыми стоит сила» [Там же, с. 19]; второе – определяет количественное отношение и порядок стоп в стихе: «во всех российских правильных стихах, долгих и коротких, надлежит нашему языку свойственные стопы, определенным числом и порядком учрежденные, употреблять» [Там же, с. 12]; третье правило выражает качественное отношение в понимании красоты стиха из-за нового (применения) введения мужской рифмы и тригласного ударения: «до сего времени только одне женские рифмы в российских стихах употребляемы были, а мужские и от третьего слога начинающиеся заказаны, однако сей заказ толь введен и нашей версификации так свойственен» [Там же, с. 15]; четвертое – отражает компаративизм русского просвещения и эстетические предпочтения в поэзии раннего Ломоносова: «Российские стихи так же кстати, красно и свойственно сочетаваться могут, как и немецкие» [Там же, с. 16]. В этом четвертом правиле можно разглядеть влияние немецкой литературы на формирование нового эстетического отношения М. В. Ломоносова к положениям классицизма эпохи Просвещения. Неслучайно литературное творчество Ломоносова во второй четверти XIX века и начале XX века относили к направлению псевдоклассицизма, а Д. И. Чижевский относил его к барокко [12], которое без всяких сомнений, согласно Г. А. Гуковского и П. Н. Беркова, являлось следствием духовного погружения Ломоносова в немецкую литературу.

Павел Наумович Берков в статье «Немецкая литература в России в XVIII веке» рассматривает основание поэзии М. В. Ломоносова через глубокое изучение немецких авторов этого вида литературного творчества. Обучаясь в Марбурге и Фрейбурге Ломоносов проникся духом немецкой литературы, ее национальной эстетической формой, которая раскрывалась через образы, выраженные народным языком культурных традиций. Безусловно, такое творчество затрагивало глубинные струны русской души М. В. Ломоносова, ибо он понимал, что движение к прогрессу в национальной культуре лежит через осмысление ее традиций, которые определяют заложенную в них творческую идею. Поэтому Берков, обобщая материалы, собранные М. И. Сухомлиновым по сравнению творчества любимого немецкого поэта Ломоносова – Гюнтера и ранней поэзии самого Ломоносова, делает вывод: «Материалы об отражении <...> отдельных образов и оборотов из стихотворений Гюнтера дают полное основание говорить о том, что русский поэт брал не только внешнюю форму стиха своего немецкого образца, но и усваивал его манеру поэтического видения мира» [2, с. 277]. Поэтическое видение мира связано с субъектом языкового сознания, его эстетической опосредованностью. Чем яснее и жестче определилась категориальная структура эстетического сознания, тем энергичнее и экспрессивнее ее вербальные манифестации. Эстетические формы литературы можно заимствовать в виде развитых жанров из другой культуры, но вдохнуть в них жизнь, придать им особую выразительность и неповторимость можно лишь с помощью национального языка. Ломоносов в своих заметках об историческом развитии немецкого языка выражает идею родной речи для германской литературы как доминирующую в раскрытии художественно-эстетического потенциала ее культуры: «Немецкий язык по то время был убог, прост и бессилен, пока в служении употреблялся язык латинский. Но как немецкий народ стал *священные* (*курсив автора – Н. К.*) книги писать и *службу слушать* (*курсив автора – Н. К.*) на своем языке, тогда богатство его умножилось, и произошли искусные писатели. Напротив того, в католических областях, где только одну латынь, и то варварскую, в служении употребляют, подобного успеха в чистоте немецкого языка не находим» [Там же, с. 280]. В этом примере сама заимствованная христианская форма Священного писания и церковной службы осталась, но автохтонный (родной) язык оживил образы, сделав их понятными и доступными, развернув, таким образом, необозримый горизонт национальной литературы и эстетического сознания в целом. Непосредственность восприятия не предполагает в данном случае присвоения чужого языка, но делает чужое своим по законам преемственности и в силу действия законов взаимообучения культур [8].

Итак, национальная эстетическая форма поэзии появляется тогда, когда вырабатывается ее канон, правила существования в художественном пространстве традиций, выработанных родным языком (родной речью). Именно с изучения особенностей русского языка, его понимания в духовной жизни, происходит изменение заимствованной формы европейской поэзии. Теоретические построения русского стихосложения В. К. Тредиаковского, А. Д. Кантемира и М. В. Ломоносова заложили основу проблемного поля в русской литературе и русской эстетике, где нашлось место для многих ученых, оставивших после себя вспаханную борозду для культурного урожая следующих поколений. Вершиной же русской поэзии, вобравшей весь теоретический и практический опыт русской художественной культуры и просвещения, стал в начале XIX века А. С. Пушкин.

#### Список литературы

1. **Алексеева Н. Ю.** Русская ода, развитие одической формы в XVII-XVIII веках. СПб.: Наука, 2005. 369 с.
2. **Берков П. Н.** Проблемы исторического развития литератур. Л.: Художественная литература, 1981. 496 с.
3. **Гаспаров М. Л.** Очерк истории русского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 352 с.
4. **Гуковский Г. А.** Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М.: Языки русской культуры, 2001. 352 с.
5. **Гуковский Г. А.** Русская литература XVIII века. М.: Учпедгиз, 1939. 527 с.
6. **История русской литературы:** в 4-х т. / гл. ред. Н. И. Пруцков. Л.: Наука, 1980. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века. 812 с.
7. **Ломоносов М. В.** Полное собрание сочинений: в 11-ти т. (1950-1983). М. – Л.: АН СССР, 1952. Т. 7. Труды по филологии 1739-1758. 997 с.

8. Лотман Ю. М. Семиосфера: культура и язык. СПб.: Искусство-СПб, 2010. 704 с.
9. Русская литература XVIII века 1700-1775: хрестоматия / сост. В. А. Западов. М.: Просвещение, 1979. 447 с.
10. Томашевский Б. В. Проблема стихотворного ритма // Литературная мысль. 1922. № 2. С. 124-140.
11. Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII – начала XIX века (Языковая программа Карамзина и её исторические корни). М.: Изд-во МГУ, 1985. 215 с.
12. Cizevsky D. Survey of Slavic Civilisation. Boston, 1952. V. I. Outline of Comparative Slavic Literatures.
13. L. Annaevs Seneca Maior (54 B.C. – 39 A.D.). Controversiae [Электронный ресурс]. URL: <http://www.thelatinlibrary.com/seneca.html> (дата обращения: 15.08.2014).

## PROBLEM OF AESTHETIC FORM IN THE RUSSIAN POETRY OF THE XVIII CENTURY

**Nikulushkin Konstantin Vladimirovich**  
*Herzen State Pedagogical University of Russia*  
*axiosherzen@gmail.com*

The article considers the issue of the search and development of a new aesthetic form of the Russian poetry in the XVIII century. The author studies the Russian poetic treatises of the XVIII century, which express the features of understanding prosody in the aesthetic paradigm of classicism and suppose the attitude of borrowing the Western literary forms. The national definition of the aesthetic form of poetry occurs through the revelation of people's linguistic consciousness, the study of their folklore traditions that enliven the borrowed poetic form and create its unique national aesthetic flavour.

*Key words and phrases:* linguistic integrity of culture; aesthetic form of poetry; aesthetic category; artistic image; aesthetic consciousness; cultural traditions; cultural dissonance.

УДК 791.43/44

### Искусствоведение

*В статье исследуются природа и особенности ремейка, активно развивающегося в современной экранной культуре. Актуальность вопроса определяется суммой факторов, прежде всего, тем, что повторное использование теле- и киносюжетов оказалось широко востребованным аудиторией. В этих условиях становятся очевидными определенные закономерности, позволяющие рассматривать ремейк как значимое направление в системе экранных искусств. Автор предлагает классификацию, анализ и описание наиболее характерных признаков ремейка.*

*Ключевые слова и фразы:* кинематограф; телевидение; индустрия развлечений; экранные искусства; адаптированные сериалы.

**Огнев Константин Кириллович**, д. искусствоведа, профессор  
*Академия медиаиндустрии*  
*ognev@ipk.ru*

## РЕМЕЙК КАК ЯВЛЕНИЕ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ<sup>©</sup>

Если обратиться к истории, то кинематограф на раннем этапе своего развития – и в своей эстетике, и в своем художественном самоопределении – находился в зависимости от родовых, жанровых и стилистических форм традиционных искусств: в области сюжета – от литературы, в области режиссуры – от театра и т.д. Из транслятора и визуального пересказчика в создателя и первооткрывателя, обладающего собственным предметом и самостоятельной формой как основоположник экранных искусств, кинематограф превратился в полной мере лишь к середине 1920-х годов.

Тогда же на раннем этапе определилось первое различие. Если ведущие европейские кинематографии – Англии, Германии, Италии, России, Франции и в те годы Швеции – в своем становлении опирались на богатейший исторический и эстетический опыт своих стран, то в США, имевших чуть более чем столетнюю историю, но при этом ранее европейских стран вступивших на путь становления индустриального общества, кинематограф стал одной из важнейших составляющих индустрии развлечений.

И хотя понятие «монтаж», подтверждающее, что кинематограф обрел свой язык, свое лицо и имеет право считаться искусством, как и его более зрелые собратья, появилось в связи с выходом фильма Д. У. Гриффита «Нетерпимость» (1916), даже американские кинематографисты в равной степени опирались на «эффект Кулешова», который пошел значительно дальше Гриффита. Если сопоставить «Нетерпимость» с ранними работами Льва Кулешова, то даже неспециалист заметит, что у Гриффита монтаж носит литературный характер (а в это время – там, а в это время – здесь), в то время как Кулешов с помощью монтажа пытался и создавал подлинно кинематографический образ.