

ХII. Сентиментализм и рококо: идеология и эстетика.

- Литература сентиментализма
 - ✓ *Идеология и эстетика сентиментализма.*
 - ✓ *Поэзия сентиментализма. Р. Бёрнс.*
 - ✓ *Фигура Л. Стерна и генезис сентиментализма. Роман сентиментализма.*
 - ✓ *Немецкий сентиментализм. «Страдания юного Вертера» И. В. Гете.*
- Литература рококо.
 - ✓ *Идеология рококо. Проблема эстетических категорий.*
 - ✓ *Поэзия рококо. Жанр анакреотической оды.*
 - ✓ *Жанр романа: роман А. Прево «История кавалера де Гриё и Манон Леско».*

 - ✓ *Идеология и эстетика сентиментализма.*

Сентиментализм – самое мощное литературное направление конца эпохи Просвещения. Ему отдали дань художники разных стран: Стерн, Руссо, Карамзин, Гете...

Это поистине мировое движение, объяснявшееся подвижками в идеологии просветителей. *Культ чувствительного сердца* не опровергал культа разума, но восставал против холодного рационализма раннего Просвещения и дополнял просветительскую концепцию человека теплотой искренней чувствительности.

Особенно на формирование идеологии сентиментализма повлияла *философия Ж.Ж.Руссо*, с его *культом природы, естественности, свободы и индивидуализма, идеализмом, специфической религиозностью, неприятием буржуазной урбанистической цивилизации и демократизмом.*

Подобно рококо, сентиментализм возникает как реакция на господствовавшие в предыдущем столетии классицистические тенденции в литературе, основывающиеся на сугубо рационалистическом понимании мира и человека. В принципе, можно утверждать, что *сентиментализм есть эстетическая и идеологическая антитеза классицизму.*

Хотя имя направлению дал своим романом «*Сентиментальное путешествие по Франции и Италии*» английский писатель *Л. Стерн*, развиваться оно начало задолго до этого. Огромное значение для сентиментализма имело творчество *С. Ричардсона.*

Герои Ричардсона соответствуют сентименталистским представлениям о человеке, а эпистолярная форма его романов, интровертная по своей сути, позволявшая продемонстрировать сложную архитектуру чувств и характера, надолго предопределила форму сентименталистского повествования. Ж. Ж. Руссо восхищавшийся и переводивший прозу Ричардсона, избрал для своего творчества именно эпистолярную форму. Она же, наряду с формой романа-дневника, романа-путевых записок, характерна для творчества

Стерна, Карамзина, Гете, де Лакло.

Сам **термин сентиментализм** – происходит от английского sentimental – чувствительный (фр. sentiment – чувство). Л.Стерн закрепил, как полагают современные исследователи, новое значение слова «sentimental» в английском языке. Если раньше (первое употребление этого слова Большой Оксфордский словарь относит к 1749) оно означало либо «разумный», «здравомыслящий», либо «высоконравственный», «назидательный», то к 1760-м в нем усиливается оттенок, связанный не столько с принадлежностью к области разума, сколько – к области чувства. Теперь *«sentimental» значит также «способный к сочувствию», а Стерн окончательно закрепляет за ним значение «чувствительный», «способный к переживанию возвышенных и тонких эмоций» и вводит его в круг наиболее модных слов своего времени.* Впоследствии мода на «сентиментальное» прошла, и в 19 веке, слово «sentimental» в английском языке приобретает негативный оттенок, означая «склонный потакать излишней чувствительности», «легко поддающийся наплыву эмоций». Современные словари и справочники уже разводят понятия «чувство» (sentiment) и «чувствительность», «сентиментальщина» (sentimentality), противопоставляя их друг другу. Однако слово «сентиментализм» в английском языке, равно как и в других западноевропейских языках, куда оно пришло под влиянием успеха романов Стерна, так и не приобрело характера строго литературоведческого термина, который охватывал бы целое и внутренне единое художественное направление.

У англоязычных исследователей до сих пор остаются в ходу главным образом такие понятия, как «сентиментальный роман», «сентиментальная драма» или «сентиментальная поэзия», тогда как французские и немецкие критики выделяют скорее «сентиментальность» (фр. sentimentalite, нем. sentimentalitat) как особую категорию, в той или иной мере присущую художественным произведениям самых различных эпох и направлений. Лишь в России, начиная с конца XIX века, предпринимались попытки осмыслить сентиментализм как целостное историко-литературное явление.

Главной чертой сентиментализма признают **«культ чувства» (или «сердца»)**, которое в данной системе взглядов *становится «мерилом добра и зла».* Чаше всего появление этого культа в западной литературе XVIII века объясняется, с одной стороны, **реакцией на просветительский рационализм** (при этом чувство прямо противопоставляется разуму), а с другой – **реакцией на господствовавший ранее аристократический тип культуры**, и активным выходом на историческую авансцену третьего сословия (буржуазия).

Одной из главных категорий, определяющих внимание сентименталистов к жизни человеческого сердца, все исследователи называют *понятие «естественного»*, вообще очень важное для философии и литературы эпохи *Просвещения*.

Понятие «естественного» *объединяет внешний мир природы с внутренним миром человеческой души*, которые, с точки зрения сентименталистов, *созвучны и сущностно сопричастны друг другу*.

Отсюда проистекает, во-первых, особое внимание авторов этого направления *к природе* – ее внешнему облику и происходящим в ней процессам; во-вторых, напряженный интерес к эмоциональной сфере и переживаниям отдельного человека. При этом *человек* интересует авторов-сентименталистов не столько как носитель разумного волевого начала, сколько как *средоточие лучших природных качеств, от рождения заложенных в его сердце*. *Герой сентименталистской литературы выступает как человек чувствующий, и поэтому психологический анализ авторов этого направления чаще всего основывается на субъективных излияниях героя*. (Этих излияний достаточно много, что с трудом воспринимается современной читательской аудиторией)

Сентиментализм «нисходит» с высот величественных потрясений, разворачивающихся в аристократической среде, к будничному быту простых людей, ничем не примечательных, кроме силы своих переживаний. *Возвышенное начало*, столь любимое теоретиками классицизма, сменяется в сентиментализме категорией *трогательного* (Здесь уместно будет вспомнить бедную Лизу из романа Н.М.Карамзина).

Благодаря этому, отмечают исследователи, сентиментализм, как правило, *культивирует сочувствие к ближнему, филантропизм, становится «школой человеколюбия»*, в противовес «холодно-рассудочному» классицизму и вообще «господству разума» на начальных этапах развития европейского Просвещения.

Человек с присущим ему стремлением, к счастью, в этой, земной жизни, становится главным мерилом состоятельности любых воззрений. Как и искусство *рококо*, сентиментализм исповедует чувство разочарования в «большой Истории», *обращается к сфере частной, интимной жизни* отдельного человека, придает ей «естественное» измерение.

Но если *рококо трактует «естественность» прежде всего, как возможность выхода за пределы традиционно установленных нравственных норм в сферу инстинктивно-чувственную и, т.о., освещает в основном «скандальную», закулисную сторону жизни, снисходя к простительным слабостям человеческой природы (эротизм)*, то сентиментализм *стремится к примирению естественного и нравственного начал, пытаясь представить добродетель не привнесенным, а врожденным свойством*

человеческого сердца. (Пожалуйста, не путайте термины – чувственность и чувствительность, сенсорное и сентиментальное!)

Поступать нравственно человека побуждает не осознание долга (как в трагедиях классицизма), а веление сердца. *Счастье*, следовательно, *заключается не в тяге к чувственным наслаждениям (рококо), а в тяге к добродетели*. Естественность» природы человека трактуется у сентименталистов, не как ее «скандальность» (рококо), но как потребность и возможность добродетельного поведения, а *сердце становится особым надындивидуальным органом чувств, соединяющим конкретного человека с общим гармоничным и нравственно-оправданным устройством мироздания*.

✓ *Поэзия сентиментализма. Р. Бёрнс*

Первые элементы поэтики сентиментализма проникают в английскую литературу конца 1720-х, когда особенно актуальным становится жанр описательно-дидактических поэм, посвященных трудам и досугам на фоне сельской природы (*георгики*). В поэме *Дж. Томсона «Времена года» (1726-1730)* уже можно обнаружить вполне *«сентименталистскую» идиллию*, построенную на чувстве нравственного удовлетворения, возникающего от созерцания сельских пейзажей. Однако, *описательность еще преобладает здесь над поэтической рефлексией*, характерной для поэзии зрелого сентиментализма.

Впоследствии мотивы «сельской идиллии» оказались развиты *Э. Юнгом* (1683-1765) в поэме «Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» и особенно *Т. Греем*, открывшим *элегию* как жанр, наиболее *подходящий для возвышенных медитаций на фоне природы* (особенно знаменита *«Элегия, написанная на сельском кладбище»*, 1751).

Поэзия Юнга и Грея – созерцательная, полная подробнейшей саморефлексии, окрашенная *сумрачным* и даже мрачным – *ночным колоритом*, легла в основание особого явления в английской поэзии – *кладбищенская поэзия*, основными мотивами которой являются бренность плоти и неизбежность смерти.

В определенной степени кладбищенские мотивы предваряют мрачную готическую эстетику английского предромантизма.

«Элегия, написанная на сельском кладбище» – один из классических памятников поэзии английского сентиментализма – пережила свое время. К ней не раз обращались поэты-романтики. Жуковский переводил ее дважды, и в молодости, и на склоне лет, после того как совершил паломничество в деревеньку Сток-Поджис, близ Виндзора, где, по преданию, была написана «Элегия». Во Франции ее перевел молодой Шатобриан, в Италии – Уго Фосколо.

К числу поэтов, развивавших сентименталистские тенденции на *фольклорном и псевдоисторическом материале*, относятся шотландцы *Р. Бёрнс (1759-1796)* и *Дж. Макферсон (1736-1796)*, своими «Песнями Оссиана» предварявший эстетику романтизма.

Р. Бёрнс – великий поэт Шотландии, своими наивными, бесконечно искренними и свежими как горный ветер, стихами прославил родной край. Безыскусная поэзия крестьянского парня-самоучки оказалась, пожалуй, единственным явлением сентиментализма, пережившим века, и оставшейся удивительно свежей, волнующей современного читателя.

Органическая связь поэзии Бёрнса с традициями песенной фольклорной лирики делает ее поразительно органичной, легкой, напевной. Не случайно, многие его стихи стали народными песнями.

*В полях, под снегом и дождем,
Мой милый друг,
Мой милый друг,
Тебя укрыл бы я плащом
От зимних вьюг,
От зимних вьюг.*

Стихи Бёрнс начал писать с ранней юности. В 15 лет, влюбившись в девочку, с которой они вместе убрали в поле хлеб, он впервые, по его собственным словам, «согрешил рифмой». С тех пор любовная лирика навсегда займет главное место в его творчестве.

В 1786 г. в типографии шотландского городка Килмарнока вышел в свет небольшой томик стихов, известный под названием «Килмарнокский сборник». Книга имела громадный успех. Бёрнс поехал в Эдинбург, где его с восторгом приветствовали и шотландские аристократы, и собраты по перу.

Удивляло в стихах решительно все: они были написаны на шотландском диалекте, нарушали все строгие заповеди классицизма, и тем не менее это была поэзия высочайшей пробы. Современник Бёрнса английский поэт У. Вордсворт учил, что стихотворение выражает чувство, которое вспоминается в минуту покоя. Стихи Бёрнса производят впечатления непосредственной эмоции.

*Зверек проворный, юркий, гладкий,
Куда бежишь ты без оглядки,
Зачем дрожишь как в лихорадке,
За жизнь свою.
Не трусь, – тебя своей лопаткой*

Я не убью.

Этими строками начинается стихотворение *«Полевой мыши, гнездо которой разорено моим плугом»*, оно вошло в сокровищницу мировой поэзии. Название заставляет вспомнить о **классической оде**. Но ее возвышенный язык не допускал просторечных слов и диалектизмов, не позволялись переносы и бедные рифмы. Для оды требовались также мифологические образы и предельная пышность. У Бёрнса все наоборот. Никакой высокопарности – только искренность и простота, однако строфическая форма стихотворения выдержана безупречно и ритмически оно удивительно легко.

Влияние Бёрнса на английскую литературу, особенно в период романтизма, так велико, что с трудом поддается определению. Его поэзия предварила языковые новшества поэтов «Озерной школы»; она указала Вальтеру Скотту пути творческого истолкования национальных преданий и устной народной поэзии. Китс, Байрон и Шелли были бы невозможны без Бёрнса.

Русскоязычной читательской аудитории Бёрнс известен прежде всего в превосходных переводах *С. Маршака*, который, по словам А. Твардовского, «сделал Бёрнса русским, оставив его шотландцем».

✓ *Фигура Л. Стерна и генезис сентиментализма. Роман сентиментализма.*

Во второй половине XVIII века тенденции сентиментализма в английской литературе крепнут, но теперь они все больше вступают в противоречие с собственно просветительским пафосом жизнестроительства, совершенствования мира и воспитания человека. *Мир уже не кажется средоточием нравственной гармонии* героям романа *О. Голдсмита «Векфилдский священник»* (1766) и *Г. Макензи «Человек чувства»* (1773).

Романы Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760-1767) и «Сентиментальное путешествие» являются собой *образец едкой полемики с сенсуализмом Локка* и многими расхожими взглядами английских просветителей.

Лоренс Стерн (1713–1768) – центральная фигура в литературе английского сентиментализма. Никто из английских писателей этого направления не был так широко известен и высоко ценим на континенте Европы, как создатель «Тристрама Шенди» и *«Сентиментального путешествия»*. Последняя книга, собственно, и ввела в международный обиход слово «сентиментальный», или «чувствительный», как обозначение определенного душевного строя и отношения к миру.

Однако в самой Англии Стерн не стал признанным главою школы. Даже те писатели, чья история литературы объединяет с ним под общей рубрикой сентиментализма, относились к нему настороженно (Грей), а то и резко враждебно (Голдсмит). Ричардсон был возмущен «непристойностью» «Тристрама Шенди». Сэмюэль Джонсон — утверждал, что

Стерн пишет «не по-английски». Шумная популярность, которую снискали Стерну у английской публики первые тома «Тристрама Шенди» (1760–1767), поначалу включала в себя и *скандальную сенсацию*.

Этот немолодой провинциальный пастор позволял себе в печати такие вольности, которые приводили в изумление даже искусственных читателей. Действительное значение литературного новаторства Стерна, глубина авторской мысли раскрылись не сразу.

«*Сентиментальное путешествие*» (1768). По отношению к популярному в литературе XVIII века классическому жанру *дидактического описательного путешествия* это произведение занимало такую же новаторскую позицию, как «Тристрам Шенди» по отношению к классическому типу нравоописательного просветительского романа. *Герой-рассказчик, пастор Йорик*, уже фигурировал в числе эксцентрических персонажей первого романа Стерна.

Главное для Йорика – Стерна – не внешние приметы стран, городов и селений, а те душевные движения, которые вызывают дорожные впечатления в сознании «сентиментального путешественника». Встреча с бедной пастушкой, помешавшейся от несчастной любви, «размягчает все его существо», заставляет слагать дифирамбы во славу «Милой Чувствительности». Мертвый осел, оплакиваемый неутешным хозяином, вызывает горькие раздумья о разобщенности людей: «Позор для нашего общества! – сказал я про себя. – Если бы мы любили друг друга, как этот бедняк любил своего осла, – это бы кое-что значило».

Но душа «сентиментального путешественника» открыта не только возвышенным, но и самым легкомысленным впечатлениям; слезы и вздохи перемежаются на страницах книги с фривольными анекдотами, а иной раз и такими жестами и поступками, которые автор обозначает лишь намеком, предоставляя остальное догадливости читателя.

Герой находится в непрерывном процессе анализа, рефлексии. Тоскливо сжимается сердце Йорика при виде запертого в клетке скворца, повторяющего: «не могу выйти», «не могу выйти. Он клеймит «горькую микстуру» Рабства, славит «трижды сладостную и благодатную богиню» – Свободу! Но насмешник Стерн и здесь не преминет добавить, что Йорик, приехавший во Францию без паспорта, сам опасается ареста; как только ему удастся выхлопотать у герцога де Ш. паспорт, тут же все гражданские порывы улетучиваются из его сознания, уступая место интрижке с хорошенькой горничной.

В отличие от парадоксальной и эксцентрической разорванности сознания Стерна в творчестве *Оливера Голдсмита* (1728–1774) представлена другая, гармоническая сторона английского сентиментализма: спокойное бытописание, задумчивая рефлексия и мягкий

лукавый юмор – такова повествовательная стихия его единственного небольшого романа *«Векфильдский священник»* (написан не позднее 1762 г., издан в 1766 г.).

Голдсмит придавал особое значение тому, что его герой «сочетает в себе три важнейших звания: он священник, землепашец и отец семейства». *Нравственное достоинство и поэтичность земледельческого труда* – характерный для сентиментализма мотив, проходит через всю книгу. Но еще более важен в ней мотив непрочности того пасторального, идиллического счастья, каким наслаждается – но так недолго! – *семейство Примрозов*.

Мирные радости труда на клочке арендованной земли, незатейливые семейные увеселения на лоне природы, традиционные деревенские праздники с их обильным угощением, песнями и играми — все это подробно и любовно описывается Голдсмитом, но лишь для того, чтобы показать, как шатко и непрочна это счастье бедняков.

Достаточно векфильдскому священнику впасть в немилость к негодяю-помещику, как все обращается против него. Его скот и утварь описывают и продают за бесценок, он сам, как должник, заключен в тюрьму, где вместе с ним в сырой и темной камере томятся его малые дети. Старшая дочь его стала, как почти все девушки в округе, жертвой домогательств развратного сквайра Торнхилла; та же участь грозит и меньшей. Их брат, вступившийся за сестру, обвинен в покушении на убийство сквайра, его ждет виселица.

Лишения и горе подрывают силы старика Примроза, и скорая смерть его кажется уже предрешенным исходом романа. И хотя внезапным поворотом сюжета Голдсмит отвращает катастрофу, благополучный финал романа не может стереть в памяти читателей картины тяжелых обид, унижений и бедствий, которые выпали на долю героев.

К концу столетия английский сентиментализм, все более склоняясь в сторону «чувствительности», *порывает с просветительской гармонией между чувством и разумом* и порождает жанр т.наз. *готического романа* (Х. Уолпол, А. Радклиф и др.), который большинство исследователей относят к *предромантизму*.

Во Франции поэтика сентиментализма вступает в спор с рококо, имевшим уже укоренённые, органичные для этой культуры, позиции. Особенно это показательно в творчестве *Д. Дидро*, испытавшего на себе влияние Ричардсона («Монахиня») и, отчасти, Стерна («Жак-фаталист»).

Наиболее созвучны принципы сентиментализма взглядам и вкусам *Ж.Ж. Руссо*, создавшего *образцовый сентименталистский эпистолярный роман «Юлия, или Новая Элоиза»* (1761). Однако уже в своей «Исповеди» (опубл. 1782-1789) Руссо *отходит от важного принципа сентименталистской поэтики — нормативности изображаемой личности, провозглашая самоценность своего единственного и неповторимого «я», взятого*

в индивидуальной своеобразии. В дальнейшем сентиментализм во Франции тесно смыкается с понятием «*руссоизм*».

Немецкий сентиментализм. «Страдания юного Вертера» И. В. Гете.

Проникнув в *Германию*, сентиментализм сначала оказал влияние на творчество Ф.Г. Клопштока (1724-1803), а в 1870-е, после появления «Новой Элоизы» Руссо, породил **радикальный вариант немецкого сентиментализма**, получивший название **движения «Бури и натиска»**, к которому принадлежали **молодые И.В. Гёте и Ф. Шиллер**.

С движением «Бури и натиска» связан один из ярких этапов в творчестве великого поэта и мыслителя – **Иоганна Вольфганга Гете** (1749–1832). Именно ему, стоявшему во главе «рейнских гениев», дано было создать выдающиеся художественные произведения, завоевавшие мировое признание. Творческие усилия молодого Гете и – несколькими годами позднее – молодого Шиллера придали особый вес эстетическим открытиям «Бури и натиска» и сделали их известными далеко за пределами Германии.

В поэзии молодого Гете очевидно влияние сентиментализма. Особенно трогает стихотворение **«Сурок»**, представляющее бесхитростную исповедь нищего мальчика, положенное на музыку Бетховенем.

Мировую славу приносит Гете роман в письмах **«Страдания юного Вертера»** (1774). Герой его – молодой человек из **третьего сословия**, который задыхается в обществе, где царят невежество и сословные предрассудки. Он ищет успокоения и радости в общении с природой, погружается в патриархальный мир Гомера, находит непрочное прибежище в своей любовной мечте о Шарлотте, простой скромной девушке, которая также воплощает для него наивность и безыскусственность самой природы.

Форма романа в письмах дала возможность глубоко раскрыть мир чувств героя, показать сложный процесс восприятия и осмысления впечатлений от действительности. Это роман сентиментальный, психологический и одновременно социальный, в котором точно найдены детали общественного быта и на ряде эпизодов раскрыты общественные противоречия. Вертер в полной мере испытал на себе высокомерие местных аристократов, униженный, он вынужден был подать в отставку. Столкновение с обществом обострило у него чувство одиночества.

Роман Гёте «Страдания молодого Вертера» (1774) хоть и считается вершиной сентиментализма в Германии, но содержит скрытую полемику с идеалами штюрмерства и **не сводится к воспеванию «чувствительной натуры» главного героя**.

Идеи «Бури и натиска» находят в романе не только ярчайшее воплощение, но и переосмысление и критическую оценку. В первой части романа Вертер весь в плену руссоистских иллюзий – он искренне и убежденно противопоставляет жестокости и бесчувственности окружающего мира идеал естественной природы. Но реальный социальный опыт разрушает эти иллюзии.

Во второй части томик Гомера в руках у Вертера сменяется песнями-плачами Оссиана. *Гармония разрушена*, и поставлен под сомнение весь штюрмеровский индивидуализм: благородная личность – носитель высоких идеалов – оказывается бессильной в своем одиночестве.

В этом плане Вертер явился предшественником образов молодых людей в европейской литературе XIX в.: с ним преемственно связаны так называемые «*лишние люди*» в произведениях многих *романтиков и реалистов*.

Роман «Страдания юного Вертера» – первое произведение немецкой литературы Нового времени, получившее *международный резонанс и выведшее немецкую литературу в целом из разряда провинциальных*. Роман был переведен на множество языков, был исключительно популярен, а его трагический финал породил самые печальные последствия – волну самоубийств по всей Европе. Однако его влияние не было однозначным – роман неодинаково воспринимался в разных странах и в различных общественных кругах. Основной конфликт романа часто истолковывался как романтический в контексте литературы начала XIX века.

- **Литература рококо.**

✓ *Идеология рококо. Проблема эстетических категорий.*

Рококо (фр. *roquaille* – мелкие камешки, ракушки) – *художественное направление в европейском искусстве и литературе XVIII века*.

Слово *рококо*, наряду с рокайльной манерой, рокайльным стилем, употреблялось в профессиональном жаргоне художников еще в конце эпохи *Просвещения*, хотя чаще современники использовали выражения «современный вкус», «живописный жанр». Его использовали для обозначения особой декоративной манеры живописи.

Впервые термин «рококо» появился в дополнительном томе «Академического словаря французского языка» 1835, где за ним закреплялось значение: «разновидность орнамента, стиля, рисунка, характерная для художественной школы периода правления Людовика XV и начала правления Людовика XVI».

В 1840-50-х термин рококо начинает периодически использоваться немецкими учеными как обозначение *декоративно-орнаментального стиля* в живописи и архитектуре. Причем некоторые из них употребляли слово «рококо» как синоним «*барокко*».

На рубеже XIX-XX вв., вместе с барокко, рококо уже прочно входит в искусствоведческие исследования. Рококо трактуют как результат заката, упадка культуры барокко, его рассматривают то как стилевое выражение Просвещения, то как стиль,

противостоящий Просвещению, но в любом случае – *как последний большой стиль европейской культуры.*

В этот же период *понятие рококо начинают применять и к анализу литературных явлений*, однако по аналогии с живописью и архитектурой в рококо выделяют ряд схожих формально-тематических характеристик – *орнаментальность, изящество, элегантность, интимность, эротизм.*

В круг *литературных жанров рококо* попадают «легкая поэзия» *анакреонтического толка, гривуазные новеллы, фривольно-эротические романы.* Рококо оценивается как *придворно-аристократическое искусство*, как попытка «уходящего» с исторической сцены сословия забыться в забавах и наслаждениях. Такая узко социологическая концепция надолго затормозила его исследование, например, в советском литературоведении.

Начиная с 1960-х в литературоведении пробуждается серьезный интерес к литературе рококо, *хронологические рамки* которого устанавливаются *в пределах 1690-1790-х.*

Если часть ученых продолжает видеть в рококо только стилистическую характеристику литературных произведений, то другие изучают его как более глубокий феномен европейской культуры и литературы, включающий в себя не только *формальные приемы, но и особое видение мира и человека.* Концепция рококо как единого «стиля эпохи» начинает соперничать с представлением о нем как об одном из *художественных направлений XVIII столетия.*

Истоки художественного мироощущения рококо обнаруживаются в том *кризисе интереса к большой Истории, ослаблении героического пафоса и повороте к частному, интимному существованию человека,* которыми отмечена культурная атмосфера конца XVII века. Писатели рококо *открывают в человеке естественную тягу к наслаждению,* снисходительно относятся к его слабостям, стремятся ставить и разрешать не «вечные» метафизические вопросы, но анализировать и отражать нравы и психологию современного общества, *демонстрировать двойственность человеческой природы,* ее естественно-чувственные аспекты, выражать компромиссное общественное сознание.

В отличие от жизнестроительного пафоса просветительской литературы, ставящей перед человеком задачи самовоспитания, совершенствования себя и мира, *литература рококо утверждает естественное несовершенство человека,* стремится выявить в его поведении нюансы «игры тщеславия и достоинства», представить *добродетель и идеальность чувств как «труднодостижимые цели.* Одной из важных черт поэтики рококо *становится амбигвитивность (двойственность-двузначность),* пронизывающая все компоненты произведения — от первоначального представления читателю достоверного/недостоверного сюжета, композиционной структуры с открытой

или прямо незавершенной развязкой, до художественной интонации, в которой непрестанно смешиваются скептическое и трогательное, ирония и меланхолия. В стилистическом плане рококо, впитывая в себя традиции барокко и *классицизма*, «снимает» их противостояние, приглушает контрасты, предпочитает «естественное» смешение полутонов. На смену причудливо-сложным метафорам барокко в рококо приходят изящно-прихотливые метонимические сравнения, классицистические ясность и лаконизм дополняются подчеркнутой фрагментарностью и орнаментальностью.

Писатели рококо постоянно и вполне *искренне признаются в своей любви к мелочам, безделкам, миниатюрному и изящному. Рококо понимает* и воплощает *себя* и действительность, которую оно отражает, *как виртуозную и грациозную игру.*

Однако *игривая «мимолетность», шутовскость, легкость* рококо совсем не поверхностно легкомысленны. «Играя» частностями, литература рококо обращает внимание современников на те «ограничения, сомнения, беспокойства», которые таились внутри просветительской мысли, на ту *непрочность, неуловимость, двойственность человеческой природы*, от которой просвещенному разуму трудно и просто нельзя отмахнуться. Это, как и компромиссный характер рокайльной стилистики, органично смешивающей разнородные художественные тенденции, обусловило различные формы взаимодействия просветительской литературы с рококо: к этому направлению целиком принадлежит *творчество немецкого просветителя К.М.Виланда*, ему отдают дань *молодой И.В.Гёте, Г.Э.Лессинг, А.Поуп и Д.Дефо в Англии, Вольтер и Д.Дидро во Франции, А.П.Сумароков и Г.Р.Державин в России.*

Рококо стремится к интерференции с другими художественными направлениями своей эпохи (классицизмом – Вольтер; сентиментализмом – Л.Стерн). Круг писателей, составляющих собственно литературу рококо, также широк: самые известные из них П.К.Мариво, А.Прево, Э.Д.Парни (Франция); У.Конгрив, Г.Филдинг (Англия), П.Метастазιο (Италия).

Рококо не создало стройной эстетической теории, однако принципы его поэтики вырабатываются не только в процессе художественной практики, но и в некоторых эстетических трактатах и эссе, где **на первый план выступают проблемы вкуса, воображения, разрабатывается не категория «прекрасного», а понятия «милого», «хорошенького», «грациозного».**

✓ Поэзия рококо. Жанр анакреотической оды.

В литературе рококо существует **своя система жанров**: это не только **разнообразные «малые формы» легкой поэзии**, в особенности *анакреотическая ода*, но и *ироикомические поэмы*, стихотворные и прозаические **волшебные сказки**,

фантастические и нравоописательные *повести, эссе, социально-психологические и любовно-психологические романы, комедии масок и любовно-психологические комедии.*

Центром идеологии и эстетики рококо была аристократическая культура Франции. Гедонизм, питавший ее основание выразился в изящной, игриво-эротичной анакреотической поэзии. Анакреотическая ода – самый распространенный жанр поэзии малых форм рококо во всей Европе. Ей отдали дань такие гиганты как, например, И.В. Гете, Г.Р. Державин и А.С. Пушкин.

Выдающимся представителем поэзии рококо был *француз Эварист Парни* (1753 – 1814). Его излюбленными жанрами были элегия и анакреотическая ода. Отдав дань поэтике классицизма, *Парни становится певцом гедонистических радостей и фривольного эротизма*, характерных для поэзии рококо. Парни был одним из любимых поэтов юного Пушкина.

Рококо породило богатую *драматургию*: англичанина У.Конгрива, французов П.К. де Мариво, чья знаменитая комедия «Игра любви и случая» явилась одним из источников сюжета повести А.С. Пушкина «Барышня - крестьянка», и *П. О. К. де Бомарше* – великого создателя «*Женитьбы Фигаро*».

✓ *Жанр романа: роман А. Прево «История кавалера де Гриё и Манон Леско».*

Эстетика рококо рождает особый вид литературы – беллетристику: романы должны были не столько просвещать и наставлять читателей, сколько развлекать их перипетиями сюжета, оригинальными характерами. Этим задачам как нельзя лучше соответствует роман скромного французского аббата Антуана Прево. (хочется заметить, что аббатом он стал, скорее по воле случая, а вот авантюристом был по призванию!)

Антуан Прево (1697–1763) прожил трудную, полную приключений жизнь: был солдатом, монахом, принял сан священника, бежал из монастыря и, спасаясь от преследований церкви, прожил несколько лет в Англии и Голландии, где началась его литературная деятельность.

Перу Прево принадлежат многотомные романы, однако мировая слава Прево связана с *остросюжетным любовно-психологическим романом «История кавалера де Гриё и Манон Леско»* (1731), составляющим последнюю и совершенно самостоятельную часть многотомных «Записок и приключений знатного человека».

«Манон Леско» отличает *двуплановость структуры*. В романе можно выявить очень плотно «населенный» *социальный фон*. Здесь действуют брат Манон – кавалер Леско, богатые любовники Манон – г-н де Б., г-н де Г. М., а также его сын и др. В нем играют

огромную роль драгоценности, деньги, роскошные особняки, а вместе с тем притоны и тюрьмы. Это мир богачей, но в то же время мир картежников и мошенников. Отношения людей основаны здесь на жульничестве и обмане, а также на насилии и принуждении. В этом мире нет места подлинным чувствам, здесь всё покупается и продаётся, не случайно он выписан автором точно, но схематично.

Над этим фоном возвышается мир влюбленных друг в друга молодых героев, в нём решающее значение принадлежит человеческим страстям. Именно любовь, ломая все социальные преграды, определяет поведение главного героя – кавалера де Гриё, который ради нее готов пожертвовать дворянской честью, богатством, карьерой. Такова по сути и Манон Леско, которая не раз бросает ради любви к де Гриё обеспеченную и богатую жизнь. Этим она существенно отличается от расчетливых и корыстолюбивых куртизанок Дефо – Молль Флендерс и Роксаны.

В противоположность героям предшествующих романов, кавалер де Гриё сосредоточен не на окружающем его мире, а на собственных переживаниях. Это заставляет его подробно останавливаться в своем рассказе на происходящих в нем душевных движениях. Сюда относится и самое возникновение в душе де Гриё любви к Манон, любви, которая необыкновенно изощряет его ум, открывает его сердце тысячам ощущений. Переживания его внешне неожиданны, непредсказуемы, так, мучительная ревность к сыну де Г. М., терзавшая сердце де Грие, сразу преобразается при получении письма Манон в мрачное и тупое спокойствие, а приступ бешенства, охвативший его сейчас же вслед за этим, переходит в неутешное горе, затем заметно слабеет и позволяет ему собраться с мыслями. Но эти резкие переходы психологически оправданы.

У романа трагический конец: Манон гибнет, а де Грие, полностью опустошенный и подавленный, уже не живет, а лишь доживает свою жизнь. Трагическая атмосфера произведения объясняется тем, что отраженные в нем две сферы – сфера любви и сфера денег, сфера интимного чувства и сфера социального – противостоят друг другу как *два взаимно враждебных мира*.

Оба героя противостоят обществу как «естественные натуры» с их «естественными слабостями», похожие «словно брат и сестра». Их мораль одновременно и выше, и ниже традиционных нравственных норм. Семья героя и общество возмущены не самим фактом связи юного дворянина с хорошенькой простолюдинкой, а его «постоянством в любви злосчастной».

Манон выражает едва ли не общее убеждение эпохи: «...счастье наше состоит в наслаждении». Однако в погоне за удовольствиями влюбленные не раз преступают не только правила благопристойности, но и закон. Де Грие убивает тюремного стражника,

чуть не лишает жизни племянника губернатора, а Манон пытается обокрасть богатого любовника.

Прево едва ли не первый писатель в мировой литературе, изобразивший не идеальную, но подлинную любовь своих персонажей. Его роман – не назидательное сочинение, докучающее читателю плоскими нравоучениями, он вызывает подлинное сопереживание и живое сочувствие героям.

При этом Прево верен изображению *диалектики человеческой души*, полутонам, изображению сложного переплетения добра и зла. Манон любит де Грие искренно и страстно, окружает его теплотой и заботой, сохраняет ему всегда *«верность сердца»*. И в то же время, усвоив под давлением своей среды склонность с «приятностью провести свой день», она сама растаптывает свою любовь, утрачивает независимость и чистоту, но получает в обмен роскошную обстановку, особняк, карету, драгоценности. Только в Америке, где нет ни роскоши, ни карточной игры, ни спектаклей, она впервые чувствует свою независимость.

Манон представляется де Грие некоторой «загадкой», «весьма причудливым созданием». Причины ее поведения окутаны тайной. Он никак не может уяснить себе, является ли она «самой чудесной девушкой на свете», как это кажется иногда ему самому, или же она просто «подлая и вероломная любовница». Он никак не может понять, движет ли ею любовь или сострадание, когда она плачет, расставаясь с ним перед уходом к де Б. И дело здесь не только в том, что де Грие не способен ее постигнуть. Дело в объективных свойствах характера самой *«непостижимой» Манон!*

Эта открытая писателем диалектика души и характера, в частности души и характера падшей женщины, получает дальнейшее развитие в эпоху романтизма, порождая двойственную трактовку этого образа, не только осуждаемого, но и романтизируемого, вызывающего сочувствие и сострадание.

Душевная жизнь героев Прево не существует сама по себе, изолированно от окружающего мира. Как бы то ни было, но через Манон и через все ее окружение агрессивный и развращенный мир влияет и на самого де Грие, который в какой-то мере становится тождественным своей среде.

Правда, невзирая на все это, де Грие остается верен своей любви к Манон; более того, он совершает все свои картежные аферы, прощает мошеннические проделки Манон и даже участвует в них только из любви к ней. Но отпечаток двойственности все-таки ложится и на его образ, о котором сам автор замечает в предисловии к роману, указывая, что это «характер двойственный, сочетающий в себе пороки и добродетели». Прево делает огромный шаг вперед в изображении человека, в раскрытии сложности его души. Характер

человека в представлении Прево лишен той цельности, которая присуща героям произведений просветителей. *Психологическая загадочность* присуща героям Прево, одновременно порочным и добродетельным, и в этом – *вечная* магия их обаяния!

Но сам Прево едва ли осознавал свое новаторство. А когда в Англии появились романы Ричардсона, он именно в них увидел выдающееся художественное открытие века и отныне считал своей главной задачей знакомить французского читателя с произведениями английского романиста. Прево перевел «Клариссу» и «Грандисона». Восхищаясь этими романами, он, однако, не просто их переводил, а, убирая длинноты, делал более динамичными, чем в подлиннике.

Роман «Манон Леско» являет собой *один из самых ранних образцов жанра романа* в современном его понимании. В нем слились в новаторскую органическую целостность *динамика плутовского романа и глубина психологической прозы и традиция мемуарной литературы*. Более того, этот роман во многом предваряет психологическую прозу XIX–XX веков.

Литература:

1. Бёрнс Р. Избранное. – М., 1982.
2. Гете И.В. Собрание сочинений. В 10 томах. – М., 2014.
3. Прево А. История кавалера де Грие и Манон Леско. – М., 2007.

Библиография:

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., НПК «Интелвак», 2003.
2. История всемирной литературы. Т. 5. – М., 1988.
3. История всемирной литературы. Т. 6. – М., 1989.
4. История зарубежной литературы XVIII в. – М., 1991.
5. Андреев Л. Г. История французской литературы / Л. Г. Андреев, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков. - М., 1988.
6. Аникст А.А. Творческий путь Гете. – М., 1986.
7. Атарова К.Н. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». – М., 1988.
8. Гриб В. Р. Аббат Прево и его «Манон Леско» // Гриб В. Р. Избранные работы. М., 2004.
9. Жеребин А.И. Стиль рококо как пространство культуры // XVIII век: Литература в контексте культуры. – М., 1999.
10. Затонский Д.В. Непостижимая Манон // Д.В. Затонский. Искусство романа и XX век. М., 1994.
11. Лотман Ю. М. Слово и язык в культуре Просвещения // Лотман Ю.М. М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн, 1982. Т.1.
12. Козлов С.Л. Проблема рококо и французское литературное сознание XVII-XVIII веков. – М., 1985.

13. Николукин А.Н. «Естественный человек» и «новое общество». – М., 1988.
14. Шайтанов И. О. Мыслящая муза. – М., 1989.
15. Хейзинга Й. Рококо. Романтизм и сентиментализм // Хейзинга Й. Homo ludens. М., 1992.

Вопросы для самопроверки:

1. Информационные вопросы

1.1. Дайте определение сентиментализму, указав имена, представляющие его национальные версии.

1.2. Определите вклад английских авторов в литературу сентиментализма.

1.3. Дайте определение самому распространенному жанру поэзии рококо, указав истоки жанра и имена основных представителей.

2. Аналитические вопросы

2.1. Охарактеризуйте идеологию и эстетику сентиментализма на примере конкретного литературного произведения

2.2. Охарактеризуйте идеологию и эстетику рококо на примере конкретного литературного произведения

2.3. Сравните концепцию человека и природы в литературе рококо и сентиментализма.

3. Интегрирующие вопросы

3.1. Напишите структурированное эссе на тему: «Герой сентиментализма и ценностные установки современности» (эссе 1 стр. А4).

3.2. Напишите аналитическое эссе на тему: «Человек и природа в поэзии сентиментализма».

3.3. Напишите небольшое эссе на тему: «Личность и социум в романе А. Прево «История кавалера де Гриё...» (эссе 1 стр. А4).