

УДК 82(091)

**В. И. Пинковский****ДИДАКТИЗМ И ЛИРИЗМ  
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ XVIII ВЕКА**

С позиции индивидуализированного, камерного лиризма утвердился поздний взгляд на поэзию XVIII века как на «непоэтическую» (понимай: нелирическую). Между тем в поэзии XVIII столетия присутствуют два типа лиризма, что и отражено как в дефинициях этого понятия, принадлежащих поэтам и теоретикам XIX века, так и в словарях — вплоть до XXI столетия. Один тип — привычный нам индивидуализированный лиризм. Он не столько порождён XIX веком, сколько возрождён и развит в этом столетии, поскольку близок лиризму ряда французских поэтов XVI — начала XVII веков (Ж. дю Белле, Л. Лабе, Т. де Вио и др.). Другой тип лиризма, господствовавший в XVIII веке, можно определить как эмоциональный морализующий дидактизм, по большей части этикетно ограниченный в проявлении чувства, но иногда выбивающийся из традиционно принятого тона. Статья представляет собой раздел малотиражной монографии «Французская поэзия XVIII века: очерки жанров» (2013).

*Ключевые слова:* французская поэзия XVIII века, дидактическая поэзия, лирическая поэзия, типы лиризма, лирические жанры.

Р. Сабатье, характеризуя дидактическую поэзию XVIII века, пишет: «мы должны признать, что у авторов дидактической и описательной поэзии XVIII века любитель лиризма и чудесного найдёт то тут, то там удовлетворяющий его материал» [1, р. 125]. Правда, исследователь тут же уточняет, что материал этот «раздроблен», содержится в деталях, то есть, уточним в свою очередь, не представляет собой систему. Конечно, если посмотреть на тексты какой-либо эпохи в целом, то всегда можно обнаружить непреднамеренное проявление тех или иных свойств, не характерных для культуры конкретного времени: у Гомера без труда отыскиваются примеры «стихийного психологизма», у Стерна — образчики «потока сознания» и т. д.

Такие проявления нетипичных черт, контрастирующие с обыденностью эпохи, обладают разной степенью актуальности для века, в котором их обнаруживают, — от весьма значимой до почти незаметной. Лирические «включения» нетрудно увидеть в дидактических текстах разных веков, но далеко не всегда их наличие имеет то же значение, что и в поэзии Франции эпохи Просвещения. Движение французской поэзии XVIII века в сторону углубления и расширения лирической составляющей в противостоянии рационалистической, одним из проявлений ко-

---

**Пинковский Виталий Иванович** — доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы (Северо-восточный государственный университет, Магадан); e-mail: alennart@maglan.ru.

© Пинковский В. И., 2017

торой являлся дидактизм, было главной тенденцией, преобразовавшей в конце концов как отдельные стихотворные жанры, так и самоё их систему к концу «столетия Разума».

Несмотря на то, что слово *дидактизм* зафиксировано во французском языке только в середине XIX века [2, р. 239], обозначаемое им явление имеет многовековую традицию. Дидактизм — это не просто «поучительность и назидательность», в широком смысле это общераспространённая и общепонятная система взглядов, регламентирующая мысли, поведение, творческие устремления, а также восприятие и оценку действительности и искусства с позиции априорной осведомлённости о том, что есть должное.

Более того, дидактизм, становясь одним из ведущих свойств культуры (а культура французского XVIII века заметно дидактична), направлен на извлечение поучительности из любого явления действительности, по примеру аббата Прево, так оправдывавшего свой скандально знаменитый роман о Манон Леско и кавалере Де Грие: «...автор, изображая порок, вовсе не учит пороку. Он рисует воздействие необузданной страсти, которая делает разум бесполезным, когда имеют несчастье полностью подпасть под её влияние, страсти, которая, не будучи способна до конца заглушить чувство добродетели, препятствует его проявлению. Одним словом, это произведение обнажает все опасности распутства. Не существует молодого человека или девушки, которые хотели бы быть похожими на кавалера и его возлюбленную, потому что порочные отягощения угрызениями совести и несчастьями» [3, р. 6].

Для нас не важно, насколько искренен Прево, сводя всё воздействие своей книги к латентному морализаторству. Важно обратить внимание на другое: защищая своё детище общепонятным способом, писатель высказывается в духе культуры, оправдания со стороны которой он ищет. В словах аббата принципы дидактизма даже утрированы, и это естественно, почти неизбежно. Действительно: чтобы поучать, нужно твёрдо знать, чему учишь, и быть убеждённым в действенности поучения; дидактизм не может проявляться спонтанно, он рассудочен и линейно логичен — до самообмана, ибо логически должное принимает за реально существующее. Стоит, однако, прочесть роман Прево, чтобы удостовериться в недостаточности лишь рационалистически достигаемого воспитательного эффекта. Едва ли не в большей степени автор — вольно или невольно — добивается нравственного воздействия на читателя формированием такого отношения к героям, которое окрашено *лиризмом*. Это понятие нуждается в отдельном рассмотрении.

Следует вспомнить для начала, что старые французские поэтики (XVI—XVIII вв.), говоря о *лирике* и *лирическом*, совершенно не знают *лиризма*. Слово впервые появляется в 1834 г. в «Универсальном словаре французского языка» Пьера Буаста [4]. Однако в вышедшем годом позже двухтомном словаре Ш. Нодье и В. Верже [5], чей словник составлен в том чис-

ле и с использованием словаря Буаста, статья о *лиризме* отсутствует, как и в «Кратком словаре Французской академии» [6], и только словарь 70-х гг. XIX в. уже даёт его — с пометой «неологизм»: «1. Характер стиля возвышенного, поэтического, вдохновенная речь. *Лиризм Библии*. 2. В негативном значении: неуместное использование лирического стиля или его элементов. 3. В общем значении: энтузиазм, пыл. *В этом человеке есть лиризм (Cet homme a du lyrisme). В его речи есть лиризм*» [7, p. 365].

Литературное понятие *лиризм* с неизбежностью сформировалось тогда, когда *лирика* окончательно отделилась от музыки не только фактически, но и в сознании публики и теоретиков поэзии. Уже упоминавшийся нами «Краткий словарь Французской академии» всё ещё трактует *лирику* как поэзию, «предназначенную для переложения на музыку», а *лирического поэта* как того, кто «пишет оды, кантаты, гимны, псалмы» [6, p. 593], как будто речь идёт о временах Пиндара, оды которого исполнялись хором, совершавшим, кроме того, некоторые танцевальные движения в такт музыке. В реальности ода не только в поздней античности, но тем более в XVII—XVIII веках была уже по большей части сугубо декламационным жанром (в XVI в. П. Ронсар ещё пытался в подражание Пиндару выдерживать структуру древнегреческой оды и писать в расчёте на музыкальное исполнение). Понадобилось назвать те свойства *лирической* поэзии, которые воздействуют на читателя и слушателя в отсутствие музыки, но подобно ей — волнующе и вовлекая в сопереживание.

То, что именно такому воздействию музыки было отдано предпочтение, нельзя объяснить только связью лиризма с одой — это будет слишком непосредственным и частным объяснением. Вопрос следует поставить шире: какой в целом идейный и вкусовой контекст определяет понимание лирического творчества в XVIII веке? Суть лирической поэзии попытался определить на исходе первой половины века Ш. Батте (1713—1780), который в трактате «Изящные искусства в целом, или Изящные искусства, сведённые к единому принципу» (1746 г.) так определяет художественную литературу: «произведения в стихах и прозе, которые имеют целью одновременно доставлять удовольствие и наставлять (des ouvrages en vers ou en prose, qui ont pour objet de plaire et d'instruire en meme temps)» [8, p. 271]. Лирической поэзией, согласно Батте, является та, что «выражает чувство (qui exprime le sentiment)» [8, p. 271]. Автор более не вернётся напрямую к дидактическому моменту («наставлять»), но, перечислив чувства, которые может выражать лирический поэт («любовь, гнев, радость, восхищение, скорбь и так далее» [8, p. 271]), большую часть раздела, посвящённого лирике, уделит трём модусам проявления чувства — «возвышенному» (sublime), «нежному» (doux) и смешанному, то есть среднему между первым и вторым [8, p. 272]. Нетрудно увидеть, что фактически регистр эмоциональных проявлений ограничен их возможностью служить цели наставления в добре. Такое воздействие уже по тону предполагается в качестве назид-

дательного примера: оно не может быть озлобляющим, язвительным, принижающим.

Мы видим, что Ш. Батте, незаурядный теоретик своего времени, идеи которого имели влияние в Европе XVIII века [9, с. 7], становится противоречивым там, где попытка беспристрастного осмысления эстетического явления сталкивается с культурными привычками автора, сформированными его эпохой. Приведём ещё один пример, напрашивающийся в параллель с двумя текстами А. Прево — непосредственно романом и его дидактическим оправданием. Батте говорит о типах воодушевления (*l'enthousiasme*), соответствующих различным реакциям на явления реальности: «Так как объекты, представляющие идеи, являются более или менее величественными, прекрасными, добрыми, важными, интересными, или же ничтожными, уродливыми, злыми... они могут производить различные чувства... и различные виды воодушевления. Каждый художник, если он по праву носит это имя, имеет собственное [воодушевление], подходящее конкретному сюжету» [8, р. 271]. Логика этих слов не вызывает никаких возражений. Но вот продолжение: «Воодушевление лирического поэта, будучи то возвышенным, то нежным, но чаще всего чем-то средним между тем и другим, зависит от природы изображаемого предмета и от личного (*personnel*) чувства поэта» [8, р. 272].

Проявляющаяся в словах Ш. Батте неустранимая коллизия между признанием разнообразия «натуры» и дидактическим ограничением её отражения восходит — из ближайших влияний — к классицизму XVII века, но имеет и более удалённые истоки: «Первый возглас человека, вышедшего из рук Бога, был лирическим. Когда человек взглянул на вселенную, когда он ощутил собственное существование, удовольствие, доставленное ему органами чувств, он не смог удержаться от восклицания. Это был крик одновременно и радости, и восхищения, и удивления...» [8, р. 277].

Представление аббата Батте о характере лирической реакции на мир оказалось очень устойчивым. Вот объяснение уже собственно *лиризма*, данное Л. Гереном в 40-е годы XIX века (без ссылки на Батте): «Человек, вышедший из рук Творца, должен был, созерцая окружающие его чудеса, издать крик удивления и восхищения. Это был лирический порыв (*un élan lyrique*). <...> Лиризм не может иметь размеренного характера. Вдохновение — первая черта лиризма» [10, р. XLV—XLVI]. (Заметим попутно, что примерно так же *лиризм* понимали в это время в России. Н. В. Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» утверждает, что «верховный источник лиризма — Бог» (письмо X), а В. И. Даль определяет *лиризм* как «лирический дух, направление, возвышенное, вдохновенное песнопение» [11, с. 254].)

Интересна трактовка *лиризма*, данная во второй половине XIX века Т. де Банвилем (в 1872 г.), — тем, что, содержательно совпадая с пониманием лирического воодушевления в XVIII столетии, она отрицает сам

тип *лиризма* этого века, просто отказывает «философскому веку» в его наличии: «Что такое лиризм? Это выражение того, что есть в нас сверхъестественного, того, что возвышается над нашими материальными, земными желаниями, одним словом, того в наших чувствах и мыслях, что не может быть выражено иначе, как Песнью. Это относится и к прозе, если в ней содержатся чувства и мысли, заставляющие думать о Песни, о переводе её в Песнь. Можно утверждать как аксиому, что атеизм, или забвение нашей божественной сути, с необходимостью приводит к уничтожению лиризма в том, что в атеистические времена ошибочно называли *поэзией*. Вот почему такого рода поэзия, о чём свидетельствует весь XVIII век, есть мертвечина (*une chose morte*), труп» [12, p. 115].

Небесспорным является вопрос, можно ли напрямую связывать тип поэтического лиризма с духовными ориентирами общества, но очевидно, что в течение XIX—XX веков понимание лиризма постепенно переместилось (параллельно с наступлением секулярной культуры) из сферы духовности в область душевности, то есть в некотором смысле «снизилось». Исток этого процесса, которому Т. де Банвиль максималистски противопоставляет идеализированное романтическое понимание поэзии, привычно видят в XVIII веке. Под лиризмом, сохраняя по инерции представление о его «возвышенности», в XIX—XX веках стали понимать в основном совокупность проявлений субъективной чувствительности [13, p. 515—520] и даже просто «чуткую, поэтическую манеру жить и чувствовать» [14, p. 1494]. Именно с позиции этого индивидуализированного, камерного лиризма утвердился поздний взгляд на поэзию XVIII века как на «непоэтическую» (понимай: *нелирическую*).

Между тем в поэзии XVIII столетия присутствуют два типа *лиризма*, что и отражено как в дефинициях этого понятия, принадлежащих поэтам и теоретикам XIX века, так и в словарях — вплоть до XXI столетия. Один тип — привычный нам индивидуализированный лиризм. Он не столько порождён XIX веком, сколько возрождён и развит в этом столетии, поскольку близок лиризму ряда французских поэтов XVI — начала XVII веков (Ж. дю Белле, Л. Лабе, Т. де Вио и др.). Другой тип лиризма, господствующий в XVIII веке, можно определить как эмоциональный морализующий дидактизм, по большей части этикетно ограниченный в проявлении чувства, но иногда выбивающийся из традиционно принятого тона (об этом ниже).

Чтобы почувствовать специфику дидактизма XVIII века, нужно взять его образец в наиболее нейтральном, общепринятом, лишённом каких-либо авторских коннотаций виде, а затем сравнить с индивидуальными вариантами его проявления. В 1791 г. Шарль-Этьен Гоше (1741—1804) завершил капитальный труд по иконологии, которую автор трактует следующим образом: «Иконология должна быть в некотором роде кодом художников во всех областях искусства; она не только объясняет фигуры, изображённые на старинных монументах, медали, высе-

ченные в камне изображения, но означает ещё выбор, который должно делать среди моральных и метафизических явлений, чтобы придать аллегории выразительность, чувство, свойственный ей поэтический характер» [15, р. VII]. Это логическое содержание понятия. А вот как выглядит снабжённая предварительным пояснением аллегория иконологии, этот своеобразный концепт явления, включающий в себя не только логический, но и чувственный — в данном случае визуальный — компонент: «Иконология, как следует из её названия, есть наука об образах. Она учит создавать аллегии, эмблемы, символы, необходимые для характеристики добродетелей, пороков, страстей — одним словом, всех моральных и философских сущностей. Изображения, которые разворачивает одна рука Иконологии, и карандаш, который она держит в другой, выступают в качестве наиболее подходящих ей атрибутов. Пламя гения, сверкающее над головой Иконологии, выражает мысль о том, что во всех искусствах изобретательность есть наиболее важное качество. Старинные монументы, которые можно видеть вокруг Иконологии, представляют собой её опору и основу её существования» [16, р. 2]. Даже в этом достаточно отвлечённом от сферы человеческих качеств и переживаний изображении наличествуют элементы наставления (важнейшее свойство гения — изобретательность) и чувственного воздействия (скорее потенциального, чем осуществлённого: пламя, озаряющее рассудительное лицо Иконологии, положение её фигуры, жесты рук). Естественно, что в большей степени такие элементы присутствуют в произведениях, посвящённых сфере частотных проявлений человеческой природы — добродетелей, страстей, мнений, пороков, убеждений.

Чтобы проследить, как обобщённые смыслы культуры *нормально* преобразуются в индивидуальном использовании, необходимо обратиться к творчеству типичного, то есть среднего, поэта эпохи. Таким поэтом был Ф.-Ж. де Пьер де Берни (1715–1794), автор произведений в разных жанрах, хотя и написавший дидактическую поэму «Четыре сезона, или Французские Георгики» (1763 г.) и ряд дидактических посланий, но не зачисляемый французскими историками литературы в дидактические поэты по преимуществу, что является для нашего выбора именно этого автора принципиальным: дидактизм не превышает в творчестве де Берни некую обычную для культуры эпохи меру. Более того, молодому де Берни приписывают достаточно вольные для человека церкви произведения (пародия на непристойную «Оду Приапу» А. Пирона), обнаруживающие в авторе отсутствие ригоризма [17, р. 1299–1300]. Несколько посланий этого поэта совпадают по названиям со статьями «Иконологии...» Ш.-Э. Гоше. Вряд ли может идти речь о каком-либо влиянии эмблематического справочника на поэзию кардинала де Берни, написавшего большинство своих произведений до выхода книги Гоше. Причина совпадения заключается, без сомнения, в наличии известного обоим авторам фонда образов и значений.

То, что такие значения воспроизводит и разъясняет Гоше, понятно и логично: он, донося до читателя многовековую традицию и обучая пониманию её, не вправе выдвигать личные предпочтения и слишком оригинальные трактовки на первый план, к тому же Гоше всё-таки не поэт, а знаток эмблематики. Удивительно, что в том же ключе творит кардинал де Берни. Вот тексты обоих авторов на одну тему — «Любовь к Родине». Сначала Ш.-Э. Гоше: «Иконологисты представляют Любовь к Родине в виде молодого воина в римском одеянии, который держит два венца — один из колосьев, другой из дубовых листьев. Первый венец напоминает о таком же, пожалованном Фабию сенатом после второй Пунической войны. Венец из дубовых листьев был у римлян наградой за спасение жизни соотечественника. Любовь к Родине представлена чертами молодого воина, потому что эта благородная страсть никогда не стареет; военный наряд напоминает о том, что истинный гражданин всегда готов прийти на помощь Отчизне. На переднем плане рисунка изображают пропасть с вырывающимися оттуда языками пламени — аллюзия на героическое самопожертвование Квинта Курция» [18, р. 83–84].

Содержание приведённого пояснения предсказуемо и внятно нам в той же степени, что и современникам автора. Манера предьявления этого содержания — не во всём. Для Гоше (мы помним: знатока-разъяснителя) почему-то допустимо назвать Фабия Максима Кунктатора Квинта просто Фабием, упомянуть, не вдаваясь в подробности, присуждённую полководцу сенатом награду, допустимо даже оговориться, перепутав двух Курциев — Марка Курция, бросившегося, согласно Титу Ливию, в провал посреди форума, жертвуя собой ради Рима, и не совершавшего ничего похожего политика и историка Квинта Курция Руфа. Это не небрежность. Это такое близкое — как к давним знакомым, почти «домашнее» — отношение к арсеналу называемых имён и событий, которое отчасти делает излишним их комментирование и отменяет этикетно-строгое их обозначение. Пользуясь словами И. Сельвинского, это «не нужно, как рукопожатье в своей семье».

Мы обратили внимание на стиль преподнесения информации Шарлем-Этьеном Гоше не для того, чтобы ещё раз проиллюстрировать известную идею об эпохе «готового слова» [19, с. 509–521], к которой принято причислять и XVIII век, но для того, чтобы обратить внимание на то, как даже в прозаическом научном тексте, призванном подробно информировать, заметна эта «неразъясняющая» манера. В поэзии такая манера проявляется ещё сильнее — в силу специфических свойств поэзии, не могущей соперничать с прозой в детальности описания объекта изображения. Когда речь идёт о чём-то общеизвестном, можно, чтобы быть понятным, обойтись перечислением элементов этого общеизвестного, когда же требуется предьявить индивидуальное видение предмета или выразить индивидуальное

чувство, такая манера совсем не годится. Приходится быть «разъяснительным», чтобы обеспечить понимание, доверие и воздействие на читателя.

Это качество — стремление к достоверному описанию и объяснению феноменов действительности — в наибольшей степени было присуще нехудожественной прозе и дидактической поэзии. Ш. Батте писал о дидактической поэзии: «Этот вид поэзии присвоил себе качества прозы. <...> Таким образом, дидактическая поэма может быть определена как *истина, изложенная стихами*, в противоположность другим видам поэзии, которые представляют собой *вымысел в стихотворной форме* (курсив Ш. Батте. — В. П.)» [8, р. 292–293].

Если рассматривать «поэзию чувства» в обозначенном Шарлем Батте аспекте, то, как мы уже отметили выше, в XVIII веке существовало две её разновидности — в зависимости от типа лиризма. Одну можно назвать поэзией не индивидуально выраженных чувств, а чувств, предъявленных в неких общепринятых формах. Очевидно, что этикетная форма выражения чувства вовсе не отменяет его искренности, правда, признаемся, обязательной откровенности и не предполагает. Мы правильно делаем, если не воспринимаем каждый раз буквально подпись в конце письма: «Искренне Ваш (Ваша)». Именно поэтому, стремясь подчеркнуть свою искренность, мы дополняем дежурные словесные формулы чем-нибудь вроде: «Поверьте, это не просто слова, я действительно так думаю (чувствую)». Как раз для выражения «действительного чувствования», не обезличенного сложившимся поэтическим этикетом, и формируется лиризм нового типа. Конечно, этот лиризм, в свою очередь, тоже не обязательно является подлинно искренним всегда, но на фоне «этикетного» он производит впечатление открытости, естественности, истинности.

Не удивительно, что в первую очередь такой лиризм проявляется в прозе. Общим местом высказываний французских исследователей, пишущих о XVIII веке, является мысль о том, что по-настоящему лирические качества демонстрирует в этом столетии не поэзия, а проза. Ф. Брюнетьер писал, что в XVII–XVIII веках истинный лиризм содержится не в одах Ф. Малерба и Ж.-Б. Руссо, а в трагедиях Корнеля и Расина, «Мыслях» Б. Паскаля, «Похоронных речах» Боссюэ, прозе Ж.-Ж. Руссо [20, р. 3961]. Драма не случайно ставится в Брюнетьером почти вровень с прозой в деле развития подлинного, в понимании XIX века, лиризма: то, чего проза может добиться точностью и «разъяснением», драма добивается восполнением текста актёрской игрой.

Проявление публичной чувствительности как новая черта общественных нравов отмечается в конце XVII века именно на драматических представлениях [21, р. 226–233]. То, что публика перестала стесняться слёз на спектаклях, говорит в первую очередь о распространении чувствительности (*sensibilité*), которая станет характернейшей чертой куль-



туры XVIII столетия [22, p. 152]. Но это же явление свидетельствует и о возможностях драмы вызывать моментальный чувственный отклик у зрителя — сюжетом, то есть *показанной* историей, актёрским воздействием, наконец, словом. В отличие от драмы, все возможности поэзии заключены только в слове. Посмотрим, как этими возможностями пользуется Ф.-Ж. де Берни в послании «О любви к Родине» (1752 г.).

Стихотворение содержательно шире, чем описание эмблемы под тем же названием в «Иконологии.» Ш.-Э. Гоше: поэт говорит не только о любви к Отечеству, но и о месте, где родился, — о «малой родине» (Пон-Сен-Эспри в Лангедоке). Гражданское чувство поэта резюмируется двумя строками, выражающими ожидаемый смысл, сходный с тем, что выражает эмблема «Любовь к Родине» у Гоше:

L'amour des citoyens ne deviant légitime  
Que par le bien public qui le règle et l'anime [23, p. 133].

(Любовь граждан законна лишь тогда, когда направляется и воодушевляется общественным благом.)

Казалось бы, в той части послания, где де Берни говорит о родных местах, должно проявиться «личное чувство», но нет, этого не происходит. Поэт приветствует «край, где небо судило ему родиться», даёт панорамное, без детализации, описание пейзажа (равнина, окружённая амфитеатром гор), упоминает растительность, характерную для всего юга Европы (оливковые и апельсиновые деревья), благословляет «богов домашнего очага». В послании есть и моменты прямого выражения чувств — сплошь стандартные, как, например, этот, характерный для героя-горожанина пасторальных жанров:

Je te salue encore, ô ma chère patrie!  
Mes esprits sont émus, et mon âme attendrie  
Échappe avec transport au trouble des palais,  
Pour chercher dans ton sein l'innocence et la paix [23, p. 131].

(Я ещё раз приветствую тебя, о моя дорогая родина! Моё сознание взволновано, и моя умиленная душа ускользает с восторгом от тревоги дворцов, чтобы обрести на твоей груди невинность и покой.)

Примечательно, что в своих клишированных фразах кардинал не только искренен, но и биографически достоверен. Он, блестящий придворный и дипломат (министр иностранных дел при Людовике XV), водивший в Венеции дружбу с Джакомо Казановой, мог уставать от треволнений жизни не в условных, а в реально существовавших дворцах. Однако поэт не стремится придать личному переживанию хоть сколько-нибудь индивидуализированную форму. Почему, становится понятно из следующего фрагмента, в котором заключена мысль о необходимой умеренности проявления чувств:

Assis tranquillement sous nos foyers antiques,  
Nous trouvons dans le sein de nos dieux domestiques.  
Cette douceur, ce calme, objet de nos travaux,  
Que nous cherchions en vain sur la terre et les eaux.  
Tel est l'heureux effet de l'amour de nous-même:  
Utile à l'univers quand il n'est point extrême. [23, p. 132].

(Мирно сидя у наших древних очагов, мы чувствуем в душе присутствии наших домашних богов. Эта мягкость, это спокойствие — цель наших трудов. Тщетно мы пытались обрести это состояние на земле и на водах. Таков счастливый результат любви к себе самим. Эта любовь полезна для мира, когда она не чрезмерна.)

Всякое чрезмерное чувство оборачивается страстью, пристрастием, а «личное пристрастие — источник всех преступлений (l'intérêt personnel, auteur de tous les crimes)» [23, p. 133]. Своеволие вышедшего из этикетных рамок чувства самым непосредственным образом влияет, в понимании защитников традиционной морали, на состояние поэзии. Н. Жильбер в своей знаменитой сатире «XVIII век» (1775 г.) утверждал: «Падение искусств следует за упадком нравов» (la chute des arts suit la perte des mœurs) [24, p. 13] и видел опасность для поэзии в излишне свободном проявлении поэтами индивидуальных вкусов:

Chaque genre varie au gré des écrivains,  
Et ne connoit de lois que leurs caprices vains [24, p. 24].

(Каждый род меняется по воле писателей и не ведает иных законов, кроме их тщетных капризов.)

Об актуальности тех или иных явлений времени можно судить не только по искренней взволнованности отдельных поэтов, но и по отражению этих явлений в так называемых «расхожих мнениях». В 1773 году при содействии некоего аббата Лупе был издан «Словарь нравов» с подзаголовком: «Историческая, литературная и галантная смесь». Лупе, вероятно, и был автором словарных статей, трактующих различные понятия в стиле неглубокого светского остроумия, но и в духе времени. Само слово «нравы» определяется так: «Их стало почти смешным иметь и опасным — демонстрировать. Не рискуя им следовать, придерживаются правила их отчасти презирать. Появившись как мода, такое презрение становится чувством, так что не остаётся иной надежды, кроме как на грех» [25, p. 93]. В аналогичном ключе трактуется «страсть»: «Это мука, которую более не оплакивают и которой не боятся. Разум предвещает сердцу, поработённому желаниями, множество печалей, но сердце не хотело бы стать бесстрастным» [25, p. 106]. Последнее высказывание напоминает афоризм Ф. де Ларошфуко: «Разум всегда жертва сердца», но у писателя XVII века отмечено «вечное» качество челове-

ской природы, в то время как у автора «Словаря нравов» – подчёркнуто современное.

Мысль о губительности «чрезмерного чувства» неподдельно волнует де Берни. О такой мысли можно было бы просто упомянуть, как в других местах послания поэт без разъяснений упоминает Цереру, Флору, Вергилия, удалявшегося из Рима, чтобы «мечтать на берегах мантуанских болот». Но нет, поэту нужно развернуть целую последовательность доказательств очевидной истины в её защиту – на десять строк, убеждая, что даже любовь берёт с несчастного любовника дань «забот, тревог и вероломных слёз». Именно эти десять строк являются самыми эмоциональными в послании:

Nos amis ne sont rien, nous nous aimons en eux.  
 Vous qui nommez l'amour une étincelle pure,  
 Un rayon émané du sein de la nature,  
 Détruisez une erreur si chère à vos appas.  
 Aimeraïton autrui, si l'on ne s'aimait pas? [23, p. 133].

(Наши друзья не являются ничем, мы любим в них себя. Вы, называющие любовь чистой искрой, лучом, исходящим из недр естества, расстаньтесь со столь дорогим для вас обольщением. Любили бы вы другого, если бы не любили себя?)

Приводит ли горячность поэта к проявлению «нового лиризма»? Нет, это привычный, «этикетный» лиризм, то есть эмоциональный дидактизм, апеллирующий к разуму, к общим моральным представлениям, ни в чём не проявляющий того, что могло бы вызвать «музыкальный» отклик у читателя, то есть производить эффект, подобный тому, воздействие которого испытал, например, Николай Ростов, слушая пение Наташи: «О, как задрожала эта терция и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире и выше всего в мире». Толстой не случайно использует неопределённое местоимение: в сфере индивидуальных переживаний не всё может быть обозначено словом из общепонятного фонда значений, всегда остаётся «что-то», воздействие которого можно только дать *почувствовать*. А текст де Берни убеждает логически, но не чувственно. Для создания чувственного отклика стихам аббата недостаёт отступления от поэтического этикета, которое переводило бы восприятие адресата в плоскость доверительности, окутывающей искреннее, неформализованное высказывание.

Такое отступление (ритмическое, образное, стилистическое, композиционное – какое бы то ни было) было затруднено в XVIII веке ещё и требованиями вкуса. В «Иконологии» Гоше эмблема «Вкус» представляет собой изображение женщины с соколом на руке и удилами у ног. Согласно убеждению древних, объясняет автор, сокол не клюёт испорчен-

ное мясо, а удила напоминают о том, что вкусу необходима «узда воздержности», чтобы он «не вредил здоровью» [26, p. 71].

В послании де Берни «О вкусе» автор выступает сторонником «естественности» в искусстве, которая понимается как умеренность и ясность, то есть отсутствие «легкомысленных отклонений от природы» как в сторону избыточной пышности, так и в направлении излишней утонченности. Характеристика последнего «отклонения» особенно интересна:

L'art trop heureux d'instruire et d'amuser  
Est devenu l'art de subtiliser,  
L'art de donner, au gré de l'imposture,  
Tout à l'esprit et rien à la nature.  
On ne rit plus, on sourit aujourd'hui;  
Et nos plaisirs sont voisins de l'ennui [27, p. 107 – 108].

(Искусство, столь счастливое наставлять и развлекать, стало искусством вдаваться в мудрёные тонкости, превратилось в искусство давать, по воле обмана, всё разуму и ничего естеству. Сейчас не смеются больше, но улыбаются, и наши удовольствия соседствуют с тоской.)

Ключевой образ этого пассажа – улыбка, противопоставленная смеху. Смех выражает полноту и потому – определённую, ясность, однонаправленность чувства. Он может быть весёлым, горьким, издевательским, безумным и так далее. Каким он не может быть, так это неопределённым по своей сути. Смех могут неправильно истолковать, могут не понять его содержательного наполнения, но это говорит не о сути смеха, а лишь об ошибках восприятия. Энергия и цельность смеха не оставляют места нюансировке и уж тем более многослойности его состава, да ещё такой, чтобы составные элементы противоречили друг другу.

Улыбка – иное дело. Конечно, есть улыбка, эквивалентная смеху, так сказать, менее экспрессивное проявление однозначного чувства; есть этикетная улыбка с закреплённым значением. Но не о таких улыбках идёт речь в послании де Берни. Поэт фактически говорит об улыбке, выражающей сложность душевной жизни («удовольствие соседствует с тоской»), хотя говорит об этом в недостаточной для выражения смысла, но привычной для риторической культуры форме контрастной оппозиции. Эта устойчивая для обозначения сложности психических явлений форма присутствует в лирической поэзии с античных времён (катулловское «ненавижу и люблю») и базируется на представлении о двусторонности предмета изображения.

Между тем жизнь души, как это известно нам и ощущалось интуитивно задолго до нас, далеко не исчерпывается симметричными проявлениями, для неё скорее характерно протекание в неких смешанных состояниях, не только внутренне противоречивых, но и в оттеночных в пределах основного испытываемого чувства. Улыбка – одно из внешних

проявлений текучих, переходящих из одного в другое тонких внутренних состояний. Улыбка, в отличие от смеха, может быть едва заметной, мимолётной, неопределённой не только для внешнего наблюдателя, но и для самого улыбающегося. Неясность выражаемого ею смысла делает улыбку объектом приложения не законов естества, ограниченных дидактической культурой до степени понятности, а интеллектуальных усилий — с нетвёрдой уверенностью в их успехе («искусство давать... всё разуму и ничего естеству»).

Чтобы почувствовать, в каком контексте могли восприниматься попытки нетривиального выражения движений души, достаточно обратиться к более раннему фрагменту из этого же послания:

Fuyez encore les tours trop délicats,  
Des *congetti* l'inutile fracas,  
Tous les faux jours des *tournures* nouvelles,  
D'un fade auteur pénibles bagatelles.  
En aiguisant, en limant de trop près,  
L'art affoiblit la pointe de ses traits;  
Trop de recherché avilit la peinture,  
Et d'un tableau fait une miniature [27, p. 106].

(Избегайте еще слишком утончённых выражений, бесполезного треска острология, фальшивого блеска новых оборотов, всех этих вымученных безделушек пошлых авторов. Слишком оттачивая и шлифуя, искусство притупляет свои орудия. Излишняя изысканность ухудшает картину, превращая её в миниатюру.)

В основном это, конечно, варьирование советов из «Поэтического искусства» Н. Буало, доказавших свою живучесть тем, что даже в «Искусстве поэзии» П. Верлена, направленном против поэтологической доктрины знаменитого классициста, повторяются некоторые идеи из трактата XVII века (предостережение от острот). Однако среди вполне «общих» рекомендаций де Берни есть одно, противоречащее Н. Буало, — призыв не слишком усердствовать в отделке произведения (ср. у Буало: «отделяйте стих, не ведая покоя, шлифуйте, чистите, пока терпенье есть» (пер. Э. Л. Линецкой)). Это, несомненно, не является восхвалением небрежности. В аспекте рассуждений де Берни о вкусе этот призыв означает не столько неприятие утончённости, сколько возражение против измельчания искусства, которое видится в обретении им более частного характера. Образ миниатюры, символизирующий такое искусство, очень показателен.

Миниатюра не просто маленькое произведение. Это произведение, хоть и не предназначенное исключительно для «малого круга» воспринимающих его, но в пределе, в отличие от картины, могущее служить одному-единственному человеку (миниатюра в медальоне). Миниатюра

сужает пространство: рассматривая картину, мы отходим назад, рассматривая миниатюру, приближаемся к ней, вплоть до того, что берём её в руки и подносим к себе, а миниатюра на личных вещах (табакерка, шкатулка, зеркальце и т.п.) буквально сопутствует человеку, соприкасается с ним ежедневно. Миниатюра в значительно большей степени ассоциируется со сферой приватной жизни, чем настенная или станковая живопись, не случайно снижение интереса к прикладной миниатюре происходит параллельно с развитием в XIX веке фотографии, ставшей на службу личным и семейным «изобразительным» потребностям.

Миниатюра в литературе имеет не только количественное измерение. Афоризм, выражающий «общее место», является миниатюрой только по объёму. Как мы можем понять, кардинал де Берни, ополчаясь против «миниатюризма», имеет в виду незначительность, на его вкус, содержания произведений. Дело не только в том, что требования вкуса предписывают избегать крайностей – как излишней пышности, так и мелкости. Дело в том, что понятие вкуса имеет во Франции XVIII столетия этический оттенок в большей степени, чем в позднейшие времена. Даже такой малозначительный поэт, как Ж. Лабле (1751–1841), представляя изобилующий эротическими вольностями текст некоего «молодого автора, пожелавшего остаться неизвестным» (скорее всего, свой собственный), считает себя обязанным на всякий случай уверить читателя, что «вкусы» этого поэта не позволяют ему создавать «апологию сладострастия» [28, р. VI].

Де Берни трактует вкус как качество, способствующее «смягчению грубости нравов, сглаживанию варварского стиля книг, одушевлению познания, приведению разума на путь истины, постепенному расширению круга наших знаний» [29, р. 16]. Это понимание сугубо дидактическое. Даже упоминание о стиле книг не имеет эстетического наполнения: в поэме де Берни «Отмщённая религия» (1795 г.) есть песнь девятая, носящая название «Развращённость духа и нравов». В прозаическом рассуждении (argument) к этой песни сказано: «Гордыня и сладострастие портят нравы во времена регентства. Свобода книгопечатания. Она есть главный источник безверия и ложной философии, которые воцарились сегодня» [30, р. 230].

Итак, на пути возможных «отклонений» в сторону «нового лиризма» в рассматриваемую эпоху стоят прочные барьеры в виде привычных способов выражения чувств, традиционных образов для их обозначения, дидактических и вкусовых ограничений (что почти одно и то же). Никто из поэтов восемнадцатого века, по утверждению исследователя века двадцатого, «не думал, что поэзия должна быть выражением наиболее интимного, что есть в нас» [31, р. 38]. И никто из поэтов этого столетия не демонстрирует лиризма, как его понимает наш современник: «Лиризм рождается из непредвиденной встречи между моим «Я», миром и словами» [32, р. 40], хотя бы потому, что из трёх

названных элементов ни один не существует в ту эпоху в нашем, современном, смысле. Поэтическое «Я» в большей мере выражает нечто общепринятое; мир видится не в дробной сложности, а во взаимосвязи прямых противоположностей; слова, поэтические образы могут создать эффект неожиданности, подобный, например, воздействию строки А. Гуффе (1775 – 1845): «Как мне нравится видеть похоронные дроги!», но это эффект рассчитанный, предвиденный, о чём в следующей строке и осведомляется автор: «Такое начало вас удивляет?», развёртывая затем в пяти строфах оправдание своего оригинального предпочтения (однажды придётся покинуть мир, я не боюсь будущего, я вижу только удовольствие покинуть его в экипаже, я не богат, но – придя в мир ногами, я покину его в экипаже и т. п.) [33, р. 106–108]. Такая неожиданность характерна для бурлескного текста, для эпиграммы, для экспромта, для мадригала – для различных проявлений комического и хвалебного острословия, но не имеет ничего общего с лиризмом. Из какого «материала» возникает «новый лиризм»?

Логично предположить, что из наличного, наработанного культурой в течение столетий. То, что нам кажется «индивидуализированным» лиризмом XVIII века, – это по большей части традиционное дидактическое содержание за вычетом дидактических форм его выражения. Прежде чем привести примеры такого «минус-приёма», обратимся к одному незначительному эпизоду французской литературной истории: в мелких эпизодах эпоха порой непосредственно «проговаривается» о себе больше, чем в документах, специально рассчитанных на широкий резонанс.

Молодой Ш. Ю. Мильвуа (1782 – 1816) написал в 1805 г. поэму «Материнская любовь» и отправил её Эваристу Парни, сопроводив посланием, обращённым к знаменитому поэту. Это текст, производящий двойственное впечатление. Должный быть комплиментарным по отношению к адресату, он восхваляет в основном адресанта. Парни охарактеризован в послании как «милейший язычник (*très-aimable païen*), полусвятой, полумирянин, хороший поэт, плохой христианин». «Мои стихи, – пишет Мильвуа, – не несут ничего скандального. Ты шутишь, я наставляю в морали». Завершает Мильвуа так:

J'édifierai la mère, et toi  
 Tu feras soupirer la fille.  
 Tu célèbres la volupté;  
 Moi, la tendresse maternelle:  
 Ma part est la vie éternelle,  
 La tienne l'immortalité [34, р. 177–178].

(Я превознесу мать, ты заставишь вздохнуть девицу. Ты славишь негу, я же – материнскую нежность. Мой удел – жизнь вечная, твой – бессмертие.)

Парни откликнулся ответным посланием. Он ни слова не говорит конкретно о поэме, одна половина которой представляет собой пространное рассуждение о природе материнской любви со ссылками на античные и библейские сюжеты, а вторая — мелодраматически надрывную историю о том, как опасно заболела, а потом чудесно исцелилась юная Корали, что привело к помутнению рассудка её матери, переставшей узнавать дочь, но потом вдруг признавшей своего ребёнка и возблагодарившей небеса [35, р. 237–249]. Младшего собрата (прославившие Парни «Эротические стихотворения» вышли за четыре года до рождения Ш. Мильвуа) именитый поэт хвалит за «воодушевление искренним чувством» и «чистоту песен», возможно, в том числе для того, чтобы смягчить свой приговор не принимаемой им тенденции в поэзии, примером которой как раз и является присланная поэма, — «поэтической напыщенности на новый лад (*un nouveau pathos poétique*)», выражающейся в сочетании «амбициозной неясности», «помпезной пустоты слов», «дидактических украшений» и служащей «подмостками» для «мелких шарлатанов от моралистики (*les petits charlatans moraux*)» [36, р. 179].

Как можно заметить, Парни выступает не против морали. Возражая против мнения о себе Ш. Мильвуа, он даже полемически приписывает всем своим эротическим элегиям направленность, которой они — в силу жанровой установки лёгкой любовной элегии — по большей части лишены:

Il est vrai, j'ai dans mes beaux jours  
Chanté de profanes amours...  
Cet amour, que l'on dit profane,  
Commence l'amour maternel [36, р. 178].

(Это правда, я в свои лучшие годы воспевал любовную страсть. Это земная любовь, она — начало любви материнской.)

Но это — по большей части. В тех стихотворениях, где поэт отказывается от жанрово определённой роли героя, воспринимающего любовь как игру, он оригинален, потому что искренен и точен. Именно к этому Парни и призывает Шарля Мильвуа — предпочесть «изящество древних (*l'élégance antique*), точность (*la justesse*) и ясность (*la clarté*)» в соединении с истинным чувством. Это практически формула «нового лиризма», одним из немногих представителей которого был в XVIII веке Э. Парни.

Приведём несколько примеров «нового лиризма». В первую очередь, конечно, из самого Э. Парни. В стихотворении «На смерть одной девушки» (1784 г.) поэт избежал характерного для таких тем впадения в погребальную патетику с сопутствующими ей размышлениями о человеческой участи, о безжалостности смерти и прочими традиционными содержательными элементами. Как пишет один из критиков той эпохи, «похоронная речь, произнесённая в храме, среди торжественных атрибутов религии и смерти, действительно волнует душу и настраивает её



на возвышенный лад», но в иной ситуации, когда ничто не располагает душу к принятию таких впечатлений, стремление компенсировать отсутствующие обстоятельства толкает автора к «впадению в аффектацию» [37, p. 152].

Парни, с одной стороны, избегает конкретики (имя умершей не названо), что позволяет ему представить ситуацию как типовую и уйти от частных, связанных с жизнью героини, а с другой – создаёт произведение, обращённое к любому читателю, а не к адресной группе (родственники, друзья, заказчик текста). Вместо траурного панегирика возникает грустный камерный отклик на печальное событие. Наиболее сильное место в стихотворении – два заключительных сравнения, выражающих авторскую позицию непосредственно – образно, чувственно:

Son âge échappait à l'enfance;  
Riante comme l'innocence,  
Elle avait les traits de l'Amour.  
Quelques mois, quelques jours encore,  
Dans ce cœur pur et sans détour  
Le sentiment allait éclore.  
Mais le ciel avait au trépas  
Condamné ses jeunes appas.  
Au ciel elle a rendu sa vie,  
Et doucement s'est endormie  
Sans murmurer contre ses lois.  
Ainsi le sourire s'efface;  
Ainsi meurt, sans laisser de trace,  
Le chant d'un oiseau dans les bois [38, p. 368–369].

(Она почти вышла из детского возраста; её невинный смех уже предвещал Любовь. Несколько месяцев, несколько дней еще, и в этом чистом, искреннем сердце распустилось бы чувство. Но небо на смерть осудило её юные прелести. И она отдала небу свою жизнь, и тихо, безропотно заснула. Так исчезает улыбка; так умирает, не оставив следа, песня птицы в лесах.)

Не менее показателен текст А. Шенье, особенно в сравнении с процитированным выше отрывком из послания де Берни «О любви к Родине», где кардинал мотивирует радость пребывания наедине с природой удалением от «тревоги дворцов» и «обретением покоя»:

Et moi, quand la chaleur ramenant le repos,  
Fait descendre en été le calme sur les flots,  
J'aime à venir goûter la fraîcheur du rivage,  
Et, bien loin des cités, sous un épais feuillage,  
Ne pensant à rien, libre et serein comme l'air  
Rêver seul en silence, et regardant la mer [39, p. 86].

(И я, когда жара, понуждающая к отдыху, заставляет летом покой опуститься на воды, я люблю прийти насладиться свежестью берегов и далеко-далеко от городов, под густой листвой, не думая ни о чем, глядя на море, свободный и ясный, как воздух, мечтать один в тишине.)

В элегии Шенье тоже присутствует узнаваемый идиллический герой — «беглец из городов» (*déserteur des cités*), его пребывание на лоне природы дано даже в привычном для пасторальной темы ракурсе противопоставления «естественной жизни» и суетных треволнений городской цивилизации, но всё это почти не выражено прямо, всё представлено в уже отмеченной нами выше «неразъясняющей» манере, характерной для позднего этапа культуры какого бы то ни было типа, когда присущие ей смыслы настолько общеизвестны и привычны, что могут едва упоминаться или присутствовать в тексте имплицитно. Новым в стихотворении А. Шенье является передача атмосферы мечтания, более важной, чем содержание мыслей героя, о которых вообще ничего не сказано («дидактическое» произведение не могло позволить себе быть столь недоговорённым).

Таким образом, одним из факторов появления «нового лиризма» является само развитие дидактической культуры, которая подходит к точке отрицания некоторых своих форм (не сути!), начинающих восприниматься как ненужные, даже утомительные «украшения» (Э. Парни иронизирует: «Сколько нынче прекрасных стихов, которые невозможно прочесть, не утомившись! <...> Эти важные, учёные избранники, столь хорошо оплаченные и столь мало читаемые, чья Муза предпочитает украшения дидактической песни» [36, р. 178]).

Ещё один текст на традиционную тему — обращение к своим пенатам. Собственно, автор этого послания («К моему скромному жилищу», 1813 г.), Ж.-Ф. Дюси (1733—1816), «домашних богов» даже не упоминает, в отличие от процитированного ранее кардинала де Берни («Мирно сидя у наших древних очагов...»), который, кроме того, наставляет: покой у родного очага — цель человеческих трудов. У Дюси иной масштаб темы: радость вызывает не Родина, не «малая родина», не фамильное гнездо, но скромный приют, где под рукой любимые книги и своя постель — предметы, о которых невозможно сказать, что они «освящены памятью предков». В стихотворении, миниатюризирующем тему, выражена, без оглядки на приличествующие теме стилистические и дидактические элементы, непосредственная радость домашнего уюта:

Petit séjour commode et sain,  
 Ощ des arts et du luxe, en vain  
 On chercherait quelque merveille;  
 Humble asile où j'ai sous ma main  
 Mon La Fontaine et mon Corneille;  
 Où je vis, m'endors, et m'éveille

Sans aucun soin du lendemain,  
Sans aucun remords de la veille;  
Retraite où j'habite avec moi,  
Seul, sans désirs, et sans emploi,  
Libre de crainte et d'espérance;  
Enfin, après trois jours d'absence,  
Je viens, j'accours, je t'aperçois.  
O mon lit! ô ma maisonnette!  
Chers témoins de ma paix secrète,  
C'est vous! Vous voilà: je vous voi!  
Qu'avec plaisir je vous répète:  
*Il n'est point de petit chez soi!* [40, p. 176].

(Маленькое, здоровое и удобное жилище, где напрасно искать хоть каких-то чудес роскоши и искусств. Скромное убежище, где у меня под рукой мой Лафонтен и мой Корнель; где я живу, засыпаю и пробуждаюсь без какой-либо заботы о завтрашнем дне, без тревожной бессонницы; пристанище, где я живу сам по себе, один, без желаний и без хлопот службы, свободный от страха и от надежды. Наконец, после трех дней отсутствия, я вхожу, я вбегаю, я тебя вижу. О моя постель! о мой домик! Дорогие свидетели моего тайного мира, это — вы, вы! Я вижу вас! И с удовольствием вам повторяю: «*В своём дому не тесно никому!*»!)

«Новый лиризм» преобразовал два главных канонических жанра — оду и элегию. То, что именно эти жанры стали почвой для его развития, не случайно: Ш. Батте считал оба жанра содержательно родственными, различными только по эмоциональному диапазону (ода охватывает всю совокупность чувств, элегия ограничивается печалью и радостью [8, p. 291]).

Процессы, происходившие в двух ведущих жанрах, определили во многом жанровый облик поэзии следующего столетия: произведения XIX века, жанрово нейтрально называемые «лирическими стихотворениями», в значительной части суть разновидности элегии (элегическое размышление, элегическая песня, элегическое послание, элегическая ода и даже выделяемая у А. Шенье некоторыми исследователями «сатирическая элегия») или оды.

Изменения в двух главных лирических жанрах подготовили вкус читающей публики к восприятию произведений следующей литературной эпохи и обеспечили возвращение интереса к поэзии, пошатнувшегося, было в XVIII столетии: по обилию и разнообразию поэтической «продукции» двадцатые годы XIX столетия не имеют себе равных в предшествующей истории французской поэзии, и первым «бестселлером» французской литературы XIX века стала именно поэтическая книга — «Поэтические размышления» (1820 г.) А. де Ламартина, выпущенная тиражом в 20 000 экземпляров за два года, в то время как средний

тираж художественного издания в это время составлял от 500 до 2000 экземпляров [41, p. 22–23].

Не стоит забывать, что перемена «поэтического духа» в романтическую эпоху не привела автоматически к отмене всего, что воплощало дух предшествующей поэзии: связанный с теми или иными жанрами языковой материал, наработанный предвещающими «новый лиризм» или воплощающими его поэтами XVII–XVIII веков, использовался и крупнейшими романтическими авторами. Так, поэтический язык А. де Виньи определяют как «смесь Расина с Шенье» [42, p. 194].

Определённо, хотя и не слишком очевидно на беглый или предубеждённый взгляд, что поэзия XVIII и поэзия XIX веков находятся в тех же отношениях отчасти противостояния, отчасти преемственности, что и дидактизм и «новый лиризм» в литературе XVIII столетия.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Sabatier R.* Histoire de la poésie française: la poésie du XVIII-e siècle. P.: Albin Michel, 1975.
2. *Dubois J., Mitterrand H., Dauzat A.* Dictionnaire étimologique et historique du français. P.: Larousse, 2007.
3. *Prévost A. F.* Second Avis de l'Atteur // Histoire de Manon Lescaut et du chevalier Des Grieux / l'abbé Prévost. Londres: L. Glady, 1878.
4. Dictionnaire universel de la langue française / par Pierre Boiste. P.: Lecoint et Pougin, 1834.
5. Dictionnaire universel de la langue française, rédigé d'après le Dictionnaire de l'Académie, et ceux de Laveaux, Gattel, Boiste, Mayeux, Wailly, Cormon, etc.: 2 vol. / par Ch. Nodier et V. Verger. P.: Belin- Mandar, 1835.
6. Dictionnaire abrégé de l'Académie française. P.: Pourrat frères, 1836.
7. *Littré É.* Lyrisme // Littré É. Dictionnaire de la langue française: 4 vol. T. 3. P.: L. Hachette, 1873–1874.
8. *Batteux Ch.* Des Beaux Arts en général, ou les Beaux Arts réduits à un même Principe // Batteux Ch. Principes de la littérature. Genève: Slatkine Reprints, 1967.
9. *Смирнов А. А.* Теоретическое осознание лирики как особого рода литературы в европейской поэтике XVIII века // XVIII век: судьбы поэзии в эпоху прозы: сб. научн. работ. М.: МГУ, 2001.
10. *Guérin L.* Beautés de la poésie française, ou Leçons et modèles de littérature en vers. P.: Didier, 1843.
11. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: 4 т. Т. 2. М.: Терра, 1994.
12. *Banville T. de.* Petit traité de poésie française. P.: E. Fasquelle, 1903.
13. *Charpentreau J.* Lyrique (poésie) // Dictionnaire de la poésie / Charpentreau J. P. : Fayard, 2006.
14. Le Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. P.: Le Robert, 2012.
15. *Gaucher Ch.-É.* Discours préliminaire // Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet / par Ch.-É. Gaucher: 4 vol. T. 1. P.: Lattré, s.a.
16. *Gaucher Ch.-É.* Iconologie // Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet / par Ch.-É. Gaucher: 4 vol. T. 1. P.: Lattré, s.a.

17. Cardinal de Bernis // Anthologie de la poésie française: XVIII-e s., XIX-e s., XX-e s. / par Martin Bercot, Michel Collot et Catriona Seth. P.: Gallimard, 2000.
18. Gaucher Ch.-É. Amour de la Patrie // Iconologie, ou Trait̄ de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet / par Ch.-É. Gaucher: 4 vol. T. 2. P.: Lattre, s.a.
19. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Языки культуры / А. В. Михайлов. М.: Языки русской культуры, 1997.
20. Lyrisme // Dictionnaire encyclopédique Quillet: 10 vol. T. 6. P.: Librairie Aristide Quillet, 1979.
21. Lanson G. Nivelles de La Chaussée et la comédie larmoyante. P.: Hachette, 1887.
22. Plinval G. de. Histoire de la Littérature française. P.: Hachette, 1984.
23. Bernis F.-J. de Pierre de. Sur l'amour de la patrie // Poésies diverses du cardinal de Bernis. P.: A. Quantin, 1882.
24. Gilbert N. Le dix-huitième siècle // Poésies diverses de Gilbert. P.: A. Quantin, 1882.
25. Dictionnaire des moeurs. La Haye, P.: Monory, 1773.
26. Gaucher Ch.-É. Goût // Iconologie, ou Trait̄ de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet / par Ch.-É. Gaucher: 4 vol. T. 1. P.: Lattre, s.a.
27. Bernis F.-J. de Pierre de. Sur le goût // Poésies diverses du cardinal de Bernis. P.: A. Quantin, 1882.
28. Lablée J. Avertissement // Essais de poésies légères, suivis d'un songe, par MM. Lablée et Maréchal. S. l., 1775.
29. Bernis F.-J. de Pierre, cardinal de. Discours sur la poésie // Oeuvres de François-Joachim de Pierre, cardinal de Bernis: 2 vol. T. 1. P.: Dabo, Tremblay, Feret et Gayet, 1819.
30. Bernis F.-J. de Pierre, cardinal de. La religion vengée // Oeuvres de François-Joachim de Pierre, cardinal de Bernis: 2 vol. T. 2. P.: Dabo, Tremblay, Feret et Gayet, 1819.
31. Roudaut J. Poètes et grammairiens au XVIII-e siècle. P.: Gallimard, 1971.
32. Collot M. Lyrisme et réalité // Littérature. 1998. № 110.
33. Armand-Gouffé. Le corbillard // Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères: 2 vol. T. 2. P.: L. Collin, 1807.
34. Millevoye Ch. A M. de Parny, en lui envoyant le Poème de l'Amour maternel // Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères: 2 vol. T. 2. P.: L. Collin, 1807.
35. Millevoye Ch. L'amour maternel // Poésies de Millevoye. P.: Charpentier, 1865.
36. Parny É. D. de Forge de. Réponse // Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères: 2 vol. T. 2. P.: L. Collin, 1807.
37. Tableau de la littérature française pendant le dix-huitième siècle. P.: Colburn, 1813.
38. Parny É. D. de Forge de. Vers sur la mort d'une jeune fille // Oeuvres de Parny: élégies et poésies diverses. P.: Garnier frères, 1862.
39. Chénier A. Élégie XXX // Oeuvres poétiques de André de Chénier: 2 vol. T. 2. P.: A. Lemerre, 1899.
40. Ducis. A mon petit logis // Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères: 2 vol. T. 2. P.: L. Collin, 1807.
41. Vaillant A., Bertrand J.-P., Régnier Ph. Histoire de la littérature française du XIX-e siècle. P.: Nathan, 1998.
42. Larroument G. Etudes de critique dramatique. P.: Hachette, 1906.

\* \* \*

**Pinkovsky Vitaly I.**

**DIDACTICISM AND LYRICISM IN THE FRENCH POETRY OF THE XVIII CENTURY**

(Northeast state university, Magadan)

From a position of the individualized, chamber lyricism the late view of poetry of the XVIII century as on "unpoetic" was approved (i.e. not lyrical). Meanwhile at poetry of the XVIII century there are two types of lyricism, as is reflected as in the definitions of this concept belonging to poets and theorists of the XIX century and of dictionaries — up to the XXI century. One type — individualized lyricism habitual to us. It is not so much generated the XIX century how many it is revived and developed this century as it is close to lyricism of a number of the French poets of XVI — the beginnings of the XVII centuries (Ge. du Bella, L. Lab, T. de Vio, etc.). Other type of lyricism dominating in the XVIII century, it is possible to define as the emotional moralizing didacticism, mostly limited by etiquette in manifestation of feeling, but sometimes beaten out from the traditionally accepted tone.

**Keywords:** French poetry of the XVIII century, didactic poetry, lyrical poetry, types of lyricism, lyric genres.

REFERENCES

1. Sabatier R. *Histoire de la poésie française: la poésie du XVIII-e siècle*, Paris, Albin Michel Publ., 1975.
2. Dubois J., Mitterand H., Dauzat A. *Dictionnaire étimologique et historique du français*. Paris, Larousse Publ., 2007.
3. Prévost A. F. Second Avis de l'Ateur, *Histoire de Manon Lescaut et du chevalier Des Grieux*, l'abbé Prévost. London, L. Glady Publ., 1878.
4. *Dictionnaire universel de la langue française*, par Pierre Boiste. Paris, Lecoint et Pougin Publ., 1834.
5. *Dictionnaire universel de la langue française*, rédigé d'après le Dictionnaire de l'Académie, et ceux de Laveaux, Gattel, Boiste, Mayeux, Wailly, Cormon, ets.: 2 vol., par Ch. Nodier et V. Verger. Paris, Belin- Mandar Publ., 1835.
6. *Dictionnaire abrégé de l'Académie française*. Paris, Pourrat frères Publ., 1836.
7. Littré É. Lyrisme, *Dictionnaire de la langue française*, in 4 vol., vol. 3. Paris, L. Hachette Publ., pp. 1873 — 1874.
8. Batteux Ch. Des Beaux Arts en général, ou les Beaux Arts réduits à un même Principe, *Principes de la littérature*. Geneva, Slatkine Reprints Publ., 1967.
9. Smirnov A. A. Theoretical Understanding of Lyrics As Special Type of Literatures In the European Poetics of the XVIII Century [Teoreticheskoe ooznanie liriki kak osobogo roda literatury v evropeyskoy poetike XVIII veka], *XVIII vek: sud'by poezii v epokhu prozy* (XVIII century: the fate of poetry during a prose era), Moscow, MGU Publ., 2001.
10. Guérin L. Beautés de la poésie française, ou Leçons et modèles de littérature en vers. Paris, Didier Publ., 1843.
11. Dahl V. I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka* (Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language), in 4 vol, vol. 2, Moscow, Terra Publ., 1994.
12. Banville T. de. *Petit traité de poésie française*. Paris, E. Fasquelle Publ., 1903.
13. Charpentreau J. Lyrique (poésie), *Dictionnaire de la poésie*. Paris, Fayard Publ., 2006.
14. *Le Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Le Robert Publ., 2012.
15. Gaucher Ch.-É. Discours préliminaire, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet*, in 4 vol., vol. 1. Paris, Latré Publ., s.a.
16. Gaucher Ch.-É. *Iconologie, Iconologie, ou Traité de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet*, in 4 vol., vol. 1. Paris, Latré Publ., s.a.
17. Cardinal de Bernis, *Anthologie de la poésie française: XVIII-e s., XIX-e s., XX-e s.*, par

- Martin Bercot, Michel Collot et Catriona Seth. Paris, Gallimard Publ., 2000.
18. Gaucher Ch.-É. *Amour de la Patrie, Iconologie, ou Traitù de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet*, in 4 vol., vol. 2. Paris, Lattré Publ., s.a.
  19. Michailov A. V. *Antiquity As Ideal And Cultural Reality XVIII – XIX centuries [Antichnost' kak ideal i kul'turnaya real'nost' XVIII – XIX vv.]*, *Yazyki kul'tury* (Culture Languages), Moscow, Yazyky russkoy kultury Publ., 1997.
  20. *Lyrisme, Dictionnaire encyclopédique Quillet*, in 10 vol., vol. 6. Paris, Librairie Aristide Quillet Publ., 1979.
  21. Lanson G. *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*. Paris, Hachette Publ., 1887.
  22. Plinval G. de. *Histoire de la Littérature française*. Paris, Hachette Publ., 1984.
  23. Bernis F.-J. de Pierre de. *Sur l'amour de la patrie, Poésies diverses du cardinal de Bernis*. Paris, A. Quantin Publ., 1882.
  24. Gilbert N. *Le dix-huitième siècle, Poésies diverses de Gilbert*. Paris, A. Quantin Publ., 1882.
  25. *Dictionnaire des moeurs*. La Haye, Paris, Monory Publ., 1773.
  26. Gaucher Ch.-É. *Goût, Iconologie, ou Traitù de la science des allégories, en 350 figures gravées d'après les dessins de MM. Gravelot et Cochin, avec les explications relatives à chaque sujet*, in 4 vol., vol. 1. Paris, Lattré Publ., s.a.
  27. Bernis F.-J. de Pierre de. *Sur le goût, Poésies diverses du cardinal de Bernis*. Paris, A. Quantin Publ., 1882.
  28. Lablée J. *Avertissement, Essais de poésies légères, suivis d'un songe, par MM. Lablée et Maréchal*. S. l., 1775.
  29. Bernis F.-J. de Pierre, cardinal de. *Discours sur la poésie, Oeuvres de François-Joachim de Pierre, cardinal de Bernis*, in 2 vol., vol. 1. Paris, Dabo, Tremblay, Feret et Gayet Publ., 1819.
  30. Bernis F.-J. de Pierre, cardinal de. *La religion vengée, Oeuvres de François-Joachim de Pierre, cardinal de Bernis*, in 2 vol., vol. 2. Paris, Dabo, Tremblay, Feret et Gayet Publ., 1819.
  31. Roudaut J. *Poètes et grammairiens au XVIII-e siècle*. Paris, Gallimard Publ., 1971.
  32. Collot M. *Lyrisme et réalité, Littérature*, 1998, no. 110.
  33. Armand-Gouffé. *Le corbillard, Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères*, in 2 vol., vol. 2. Paris, L. Collin Publ., 1807.
  34. Millevoye Ch. A M. de Parny, en lui envoyant le Poème de l'Amour maternel, *Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères*, in 2 vol., vol. 2. Paris, L. Collin Publ., 1807.
  35. Millevoye Ch. *L'amour maternel, Poésies de Millevoye*. Paris, Charpentier Publ., 1865.
  36. Parny É. D. de Forge de. *Réponse, Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères*, in 2 vol., vol. 2. Paris, L. Collin Publ., 1807.
  37. *Tableau de la littérature française pendant le dix-huitième siècle*. Paris, Colburn Publ., 1813.
  38. Parny É. D. de Forge de. *Vers sur la mort d'une jeune fille, Oeuvres de Parny: élégies et poésies diverses*. Paris, Garnier frères Publ., 1862.
  39. Chénier A. *Élégie XXX, Oeuvres poétiques de André de Chénier*, in 2 vol., vol. 2. Paris, A. Lemerre Publ., 1899.
  40. Ducis. *A mon petit logis, Annales poétiques du dix-neuvième siècle, ou Choix de poésies légères*, in 2 vol., vol. 2. Paris, L. Collin Publ., 1807.
  41. Vaillant A., Bertrand J.-P., Régnier Ph. *Histoire de la littérature française du XIX-e siècle*. Paris, Nathan Publ., 1998.
  42. Larroument G. *Etudes de critique dramatique*. Paris, Hachette Publ., 1906.

\* \* \*