

## Н. Пахсарьян

### Искусство жить рокайльно

О том, что рококо – это не только стиль искусства, но и стиль жизни, писал еще Эрматингер, предложивший определить рококо как «Lebensform»[1]. С того времени, как появилось его исследование, прошло почти 80 лет, концепция рококо как стиля жизни дополнилась разнообразными наблюдениями, уточнениями, но, в общем, существенно не изменилась. Достаточно напомнить о некоторых чертах быта и искусства эпохи рококо, чтобы убедиться, что их набор у разных исследователей достаточно устойчив и, при всем том, вполне достоверно отражает реалии времени: игривость, фривольность, легкость, изящество, любовь к роскоши, гедонизм и эротизм, обращенность к мгновениям, «мигам» жизни, понимание счастья как наслаждения... и т.д. Работа Г.Гатцфельда (1972), посвященная рококо, носит подзаголовок: «Эротизм, остроумие и элегантность», Ж.Вайсгербер («Хрупкие маски. Эстетика и формы литературы рококо», 1991) выделяет в ментальности рококо «фривольность, игру, блеск, пикантность и галантность», П.Бреди в Международном словаре литературоведческих терминов (2003) фиксирует в рокайльном стиле «метонимию, имманентность и эвфемизацию» как средства выражения указанных предшественниками свойств. Однако этически эстетические черты рокайльной культуры большей частью оцениваются как нечто, по меньшей мере сомнительное: «гедонизм рококо растет под знаком ущерба» (Б.И.Пуришев[2]), «... поэты и художники рококо не скрывают (и даже подчеркивают), что изображаемые ими чувства и страсти носят такой же искусственный, вторичный характер, как и воспроизводимая действительность» (А.Д.Михайлов[3]), «происходит манипуляция определенными социальными и психологическими стереотипами для гедонистических целей» (П.Бреди). И характерное для отечественных работ о рококо суждение, что оно «уводит от действительности в мир фантазии», и внешне противоположное утверждение авторитетного западного исследователя о том, что «всякая трансцендентность в рококо запрещена», сходятся в представлении, что этика рококо сводится к концентрации «на красоте и счастье, сведенным к нескольким моментам удовольствия, полученным между темнотой рождения и темнотой смерти»[4] (П.Бреди). Иными словами, рокайльный образ жизни – это праздник беззаботности, легкомыслия, который с тобой сейчас, сегодня, а прочее – неважно. Избавление рокайльной культуры от «проклятых вопросов», пишет А.Ю.Соломеин, «порождало столь характерные для рококо признание неоднозначности фактов и примирение с этим, компромиссную этику... и даже безответственность»[5]. Такое представление о рококо как бы верно, то есть верно, скорее, в силу своей банальности, чем тонкости или глубины, и чем больше оно становится расхожим, тем менее точным. Моральная «сомнительность» искусства рококо то и дело заставляет либо исключать из него больших художников, с которыми оно по существу неразрывно связано, которым обязано своим появлением – в частности, Ватто, либо истолковывать их творчество в соответствующем критическом отношении к рококо ключе. В недавней книге эссе «Успехи ясновидения» (СПб., 2002) С.А.Лурье так характеризует популярность «Галантных празднеств» Ватто: «Раскупались нарасхват...его картины, вернее – картинки: эти творения не скрывали своего родства с утварью, не забывали, что они – вещи, что ими можно обладать; они искали благоволения зрителя с такой интимной предупредительностью, какая не снилась гордому искусству Пуссена или Рубенса». И далее: «заводные игрушки, нарядная мошкара – вот что такое люди; и Ватто с сострадательным пренебрежением подчиняет их своей прихоти, заставляя обниматься и плясать». Против этого суждения верно возражают Б.Рогинский и И.Булатовский: «Нет у Ватто ни сострадательного пренебрежения, ни подражания Провидению, ни игры в пестрых человечков. Есть жажда удержать множество оттенков, жестов, взглядов», в Ватто «был переизбыток жизни, а не недостаток ее»[6]. Можно также согласиться с

В.Кантором, что даже если мы оцениваем Ватто как «ироничного и грустного созерцателя жизни», его несправедливо отрывать от рококо – новаторского стиля, «вернувшего человека в его дом, где он ощущал заботу о себе», о своем повседневном существовании: ведь рококо «придумало тысячу полезных вещей, облегчающих жизнь хозяина дома», и, помимо изысканности, изящества, эротичности, в нем есть «интимность образов, умение видеть оттенки чувства, робость, колебание, интерес, тайное желание и момент пробуждения эмоций и действий»[7].

Но все эти верные суждения не изменяют общей тенденции: даже если искусство и литература рококо оцениваются положительно, делается это не без смущения. Выразительный, хотя, быть может, и неожиданный пример – С.С.Аверинцев. В вышедшем недавно сборнике его стихотворений[8] есть одно, написанное, как свидетельствует автор, под воздействием живописи Ватто и чтения Александра Бенуа. Называется оно – «Fetes galantes»:

...Порою в эти мирные места  
Толпою пестрой маски соберутся,  
Но грубый смех иль громкие слова  
Средь сладкой тишины не раздаются.  
Лишь тихо скрипка и гобой поют,  
Сменяясь флейтой, да порою  
Плеснет вода, стекая в темный пруд  
Неутихающей струею.

Комментируя появление этого стихотворения в 1954 г., так мало похожем на отражение повседневности того времени, С.С.Аверинцев пишет: «Довольно скоро я распростился с эстетскими грезами о «галантных праздниках», решительно изменив свои пристрастия...»[9]. Трудно представить, что ученый действительно разлюбил Ватто или что картина, нарисованная им, перестала быть для него самого описанием приятного препровождения. Скорее, у него в определенный момент жизни возникло ощущение некоторой недостаточности такой приятности, слишком мелкой, приватной, нетрансцендентной атмосферы описанного пейзажа.

И все-таки отношение к живописи, архитектуре, другим несловесным формам искусства рококо в целом более благоприятное, чем к рокайльной литературе. Особенно это касается отечественного литературоведения, неизменно предъявляющего к словесному искусству прямо дидактические требования. Похоже, что критики предпочли бы в литературном произведении такой уровень эксплицирования этической позиции, который заявлен (но ведь очевидным образом неискренне!) известным героем шуточной поэмы Л.Филатова: «Утром мажешь бутерброд, сразу мысль – а как народ?».

Между тем главное содержание жизни в представлении человека рококо – это, как известно, ее интимная сторона, прежде всего любовь. Однако и концепция любви в рококо воспринимается как чересчур поверхностная и искусственная: «любовь века рококо – это уже не любовь, а подражание ей»[10] – обычное суждение. И довольно мягкое, если сравнить с другими. Например: «это...любовь не подлинная, а наигранная, мимолетная, капризная, а потому – фальшивая»[11]. С распространенной ныне точки зрения, XVIII век – «век нравственного разложения», он отстаивает свободу, которая им же компрометируется – и прежде всего в литературе рококо. Если суммировать претензии к этико-психологической концепции любви в рококо, то они будут следующими: 1) искусственность чувства – «показной оптимизм и показная меланхоличность», 2) сведение любви к эротическому наслаждению, любовь «в самом ограничительном, узком ее понимании», 3) внутренняя душевная холодность, расчетливость[12]. Тем более, что исследователи чаще всего стремятся найти некую формулу рококо, свести все точки зрения к одной, без различения вариантов и этапов. Ученые склонны распространить

единый стиль жизни на всю эпоху и анализируют либо то, как вообще живут в ХУШ в. [13], либо как реальный образ жизни реконструируется в литературных произведениях, либо то, как литература рококо воздействует на жизнь. Уже приходилось говорить о том, что, не складываясь в отчетливо выраженное, противопоставляющее себя другим, направление, рококо обладает одновременно целостностью – и разнообразием, оттенками, нюансами. Следует повторить также, что литература рококо не склонна рассуждать об идеале, о том, как надо поступать, она больше пишет о том, как «поступается». В то же время и рокайльная литература не обходится без размышлений о нормах счастливой жизни. Эти размышления варьируются от начала века к его концу, от одного писателя к другому. Поэтому в данной статье, прежде чем делать большие обобщения, я сосредоточусь на анализе нескольких произведений Мариво – единодушно признаваемого своего рода каноном рокайльного писателя. Одновременно попробую выяснить: что для романистов рококо искусное – и естественное, натуральное; как трактуют они наслаждение и счастье; какова природа и формы рокайльной эмоциональности. В качестве объекта анализа были взяты два произведения разных жанров – одноактная комедия, восходящая к традиции итальянских комедий масок, и социально-психологический роман, усвоивший опыт мемуарной и эпистолярной прозы начала XVIII в. В ходе анализа обнаружилось, что подчеркнуто искусная и искусственная игровая жанровая форма (комедия) и форма подчеркнуто естественная, безыскусная, «правдивая» (роман) демонстрируют единство и разнообразие, вариативность рокайльного искусства жизни и любви.

В пьесе Мариво «Арлекин, воспитанный любовью» (1723) в первой же сцене обыгрывается понятие «естественного» и достаточно ясно подвергается ироническому осмеянию сведение этого понятия к неким чувственным инстинктам. Некая фея, увидевшая в лесу спящего Арлекина, пленилась его красотой и решила похитить и соблазнить. Своему слуге Тривелину она в связи с этим задает с ее точки зрения совершенно риторический вопрос: «Что может быть более естественного, чем полюбить то, что приятно?», на что Тривелин отвечает довольно едко: «похитить молодого человека за несколько дней до вашей свадьбы с Мерлином, которому Вы дали слово, – значит, понимать естество уж чересчур буквально». Дальнейшее развитие действия показывает, что предмет вожделения феи, Арлекин – примитивное, глупое существо – не в силу неустранимой ущербности человеческой природы или изначальной и вечной примитивности чувств, но в силу того, что в герое не родилась любовь – а без нее в нем отсутствует и физическое влечение. Только любовь, вспыхнувшая в Арлекине к пастушке Сильвии, превращает его одновременно и в цивилизованного, умного человека – и в юношу, открывшего в себе эротические желания. Капризы любовного чувства делают персонажа нечувствительным к соблазнению со стороны той, кого он не любит.

Эротическое желание рокайльного персонажа не совпадает, таким образом, с примитивным чувственным возбуждением, с физиологическим инстинктом. В связи с этим любопытно проследить изменение значения слова *séduire* («соблазнять») от XVII к XVIII веку. В словаре Фюретьера (1690) оно объясняется так: «обманывать кого-то в вещах, касающихся религии или нравственности», в Академическом словаре 1694 – «побуждать совершить ошибку», в словаре Треву 1771 – «привлекать, чрезвычайно сильно нравиться». Развитие понятия соблазнения в рамках рокайльной этики, как видно, способствует появлению этого значения слова и свидетельствует о том, что рококо приводит не к реабилитации негативного смысла «соблазнения», а к добавлению нового, вполне положительного смысла, к попытке их компромиссного соединения, к игре смыслов. Но в подобной компромиссности обнаруживается не безответственность, а, скорее, снисходительность как редуцированная форма просветительской толерантности. Компромисс в рококо, конечно, – не гражданственная идейная позиция [14], однако его роль в становлении эмоционально-психологической атмосферы, способствующей становлению демократического сознания [15], не может быть проигнорирована. Искусство

жить в рококо, думается, состоит помимо прочего в умении находить компромиссы в тех мелочах и мгновениях частной жизни, которые эту жизнь в представлении рокайльного человека едва ли не до конца заполняют – и которые заполняют значительную часть жизни любого человека в любую эпоху.

Особенно важно попытаться проследить, как представление об искусстве жить (и тем самым – любить) воплощается в романе Мариво «Жизнь Марианны» (1731 – 1741). На одной из первых страниц героиня говорит: «...о жизни такой женщины, как я, поистине надо говорить – судьба»[16]. В самом деле, обстоятельства жизни ставят Марианну как будто в положение персонажа, который не может (по положению в обществе[17], образованию, полу, наконец) самостоятельно строить жизнь, которого эта жизнь ведет и у которого как будто нет никакого искусства жить. Но вот сцена общения с Клималем демонстрирует сплетение природного, изначального – и, пусть небольшого, но важного опыта чувств: «тотчас я сказала себе: «Вполне возможно, что этот человек любит меня, как любовник любит свою возлюбленную» Ведь я, в конце концов, видела влюбленных в своей деревне, слышала разговоры о любви, даже прочла украдкой несколько романов; все это в соединении с уроками, которые мы получаем от самой природы, по крайней мере дало мне почувствовать, что возлюбленный весьма отличается от друга...» (С.52). Однако здесь есть чутье – но нет принципов. Главный из них формулируется позже: «Всю жизнь мое сердце исполнено было желанием щадить чувства ближнего» (С. 66). Принцип этот сформулирован сердцем – не умом, что важно. Соблюдает ли его Марианна на протяжении жизни? Думается, вполне. Более того, еще до того, как высказать прямо свою жизненную позицию, Марианна всякий раз проявляет щадящую чувства ближнего деликатность, которая ей, что называется, дорого обходится. Амбигитивность рассказа героини о себе, возможность истолковать ее поведение различным способом, сомнительность ее нравственной безупречности возникают как раз оттого, что Марианна ищет нравственные оправдания для поступков других людей (причем, поступков, по отношению к ней – неблагоприятных), что она постоянно оговаривается, давая негативные оценки другим людям: пусть мадам Дютур груба, невежественна, но – добродушна и «приятнейшая особа» (С. 48); пусть Вальвиль изменил Марианне, но он «вовсе не чудовище, каким он вам представляется» (С. 341); пусть министр решительно противится браку Вальвиля и Марианны, но «добрая душа и мягкость нрава ясно отражались в его наружности», а «в его манере управлять была совсем особая похвальная черта, до него не встречавшаяся ни у одного министра» (С. 289). Даже господин де Клималь, которого героиня характеризует большей частью резко негативно, не только вызывает у нее глубокое сочувствие в момент, когда он умирает, но и оказывается недостаточно однозначным персонажем, чтобы быть названным ею Тартюфом без оговорок. С другой стороны, ни одно собственное достоинство Марианна не констатирует как абсолютное, как то, в чем она до конца уверена, как нечто постоянное: «иной раз я достойна похвал, а иной раз вполне заслуживаю порицания» (С. 293).

Рококо – искусство, в котором «серьезное и игровое» находятся в необычайном «равновесии»[18], и в это равновесие входит важной составляющей кокетство – как черта рокайльной психологии и форма социальности. Об этом пишут практически все исследователи, в том числе в этом признается и героиня Мариво. Но вот реакция Марианны на Вальвиля, встреченного в церкви: «Мне приятно было смотреть на него, хотя я этого не сознавала; с другими я кокетничала, с ним забывала о кокетстве; я не старалась нравиться ему, мне только хотелось смотреть на него». И далее: «По-видимому, первая любовь начинается с такой вот простодушной искренности, и, может быть, сладость любовного чувства отводит нас от стремления пленять» (С. 74). Более того, неожиданно оказывается, что, описывая то наслаждение, которое она испытывала в пору своей влюбленности в Вальвиля, Марианна находит наиболее пленительными те мгновения, когда сердце «наслаждается...сосредоточенно, проникновенно, без примеси чувственного влечения» (С. 81). Подлинная любовь в рокайльном воплощении может

содержать и компонент чувственности, но при этом отличаться от светской игры в любовь: такова, думается, в определенной степени, влюбленность кребийоновского главного героя в Гортензию («Заблуждения сердца и ума», 1736)[19]. Она может, не переставая быть подлинной, нести в себе одновременно элементы драматизма и двусмысленности – как в «Истории кавалера де Грие и Манон Леско»(1731) Прево – «комедии, которая плохо обернулась»[20]. Литература рококо, таким образом, демонстрирует вариативность любовной концепции в рамках единого этико-эстетического мира.

Может показаться, тем не менее, что все-таки главное в рокайльном искусстве жизни – гедонистическая погоня за счастьем-наслаждением, коль скоро именно она формирует хрестоматийные определения рокайльного мира. В шуточной песенке современного барда И.Кунина как будто воспроизводится расхожее представление о рококо:

Возле замка на опушке,  
Где ручей песок ласкает  
Гобеленная пастушка  
На траве сидит скучает  
Бусы, ленты, банты, букли...  
Тут тесно, там широко.  
Нелегко пасти скотину в стиле рококо

Рядом пастушок влюбленный  
Томно в унисон вздыхает  
Поневоле слишком скромный –  
Как обнять ее не знает.  
Бусы, ленты, банты, букли  
Тут тесно там широко  
Нелегко любить пастушку  
В стиле рококо

Время шло, менялась мода,  
В париках нужда отпала,  
Долгожданная свобода  
Для движения настала.  
Бусы, ленты, банты, букли –  
Все умчалось далеко.  
Но, увы, пасти скотину,  
И, увы, любить пастушку  
Также нелегко.

При всей игривой легкости нарисованной картины, очевидной шутливости ее, автор, думается, уловил важную составляющую концепции счастья в рококо, рокайльного искусства жить – его трудность. Любить – и жить (пасти скотину) – и в рокайльном мире оказывается в самом деле нелегко, поскольку человек в нем переживает непрестанную борьбу «тщеславия и достоинства», понимает необходимость сохранить себя, свои нравственные представления, «наивность» (как называл это качество Мариво), но одновременно испытывает желание, если не преуспеть, то все же благополучно прожить в обществе, исполненном соблазнов. Счастье человека рококо, таким образом, лежит на узком пути между невыносимой легкостью бытия и его неустранимой трудностью. В этом смысле, как бы ни был далек предмет размышлений В.Н.Войновича в его книге «Портрет на фоне мифа» от проблемы, поставленной в данной статье, горько-иронические слова, заключающие эту книгу: «Жить не по лжи трудно. Но необходимо. Но невозможно»,

вполне могли бы быть косвенным ответом на вопрос, поставленный творчеством Мариво: в чем состоит искусство жить, а значит – счастье. Добродетель не отвергается в рококо как цель достойного существования, однако, цель эта – труднодостижимая, как бы сверх-естественная. Ведь люди сходны в естественной неидеальности и своих поступков и своих суждений. Счастлив тот, кто, стремясь к добродетели, осознает свое несовершенство, границы своих возможностей, признает право на такое же несовершенство за другими, начинает ценить счастливые мгновения повседневной жизни, естественных чувств, выраженных при этом сдержанно, деликатно, щадяще по отношению к чувствам других. Этика рококо – воистину страна деликатных советов, а не каталог жестких предписаний или безответственных инстинктивных порывов и гедонической разнузданности. Рококо не отворачивается от изображения людских пороков, но и не абсолютизирует их, во всяком случае, не их делает идеалом или средством к достижению счастья. Быть может, призыв к воспитанности, сдержанности, тонкости, деликатности, достоинству в повседневных взаимоотношениях между людьми и не грандиозная бытийственная задача, однако он существенным образом дополняет ту «задачу воспроизведения переживаний поверхностных, мимолетных, зыбких – любви на час, наслаждения не столько острого, сколько утонченного»[21], которую порой считают единственной в этом искусстве.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] Ermatinger F. Barock und Rokoko in der Deutschen Dichtung. Leipzig, 1926.
- [2] Пуришев Б.И. Рококо // КЛЭ. Т.6. С. 339.
- [3] Михайлов А.Д. Французская литература в первой половине XVIII в. // История всемирной литературы: В 9-ти т. М., 1988. Т.5. С.93. Справедливости ради следует сказать, что эстетическая реабилитация рококо в отечественном литературоведении началась именно со статьи А.Д.Михайлова «Роман Кребийона-сына и литературные проблемы рококо» (Кребийон-сын. Заблуждения сердца и ума. М., 1974). Но и в ней исследователь писал: «В литературе рококо мы находим лишь внешнее использование и «стиля эпохи» и приемов раскрытия человеческой души. [...] Литераторы и художники рококо изображали...не своих современников и не жизнь своего времени, а некое представление о жизни и человеке...» (С.306 – 307).
- [4] Brady P. Rococo – Forms and characteristics of the rococo // Dictionnaire International des Termes Littéraires.
- [5] Соломеин А.Ю. Французская национальная гуманитарная традиция: специфика и генезис // Credo new. 2003. № 3.
- [6] Рогинский Б., Булатовский И. Человек за шторой. Истории о критиках, читателях и писателях. М., 2004. С. 123.
- [7] Анатолий Кантор. Мировая художественная культура – юношеству [Рецензия на учебник «Мировая художественная культура»] // 1 сентября, № 41 (2000). Ср. также у А.Латур: «Поверхностное, легкомысленное, фривольное рококо! [...] Однако существует и другое рококо, все более раскрывающее сегодня свою сущность» (Латур А. Дама в истории культуры. М., 2002. С.79-80).
- [8] Аверинцев С.С. Стихотворения и переводы. СПб., 2003. С. 14.
- [9] Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 93.
- [10] Левова И.Ю., Пашнина Л.А. Любовь как ценность [анализ проблемы любви: этимологический, историко-культурный, аксиологический] / Воронежский государственный университет (ВГУ), факультет философии и психологии // Философия.Ru: электронная библиотека философии и религии: статьи, книги. Коллекция научных произведений.
- [11] Михайлов А.Д. Указ.соч. С.301.
- [12] См. более всего энциклопедии, истории литературы – отечественные и частично – зарубежные, где данные суждения непрестанно повторяются.
- [13] Ср., например: «В каждую эпоху создаются свои правила поведения, которым

следуют как литературные персонажи, так и реальные люди...выбор их заранее обусловлен социальным положением, состоянием, полом, возрастом, национальностью человека» (Строев А.Ф. «Те, кто поправляет фортуна...». Авантюристы Просвещения. М., 1998. С.17). Никак не упомянуты среди факторов, формирующих «правила поведения» хотя бы литературного персонажа, ни жанр (очевидно, поведение персонажа трагедии и комедии – даже дворянина в обоих случаях – бывает различным), ни тип художественного мировидения, эстетическая концепция человека, поэтика литературного направления (поразному ведут себя не только человек рококо и человек сентиментализма, но и рокайльный персонаж в сентименталистском художественном пространстве (скажем, Лавлейс в «Клариссе» Ричардсона и наоборот).

[14] Ср.: «компромисс по сути дела есть выражение обоюдного (всестороннего) уважения и признания прав других автономных личностей» (Длугач Т.Б. Подвиг здравого смысла, или рождение идеи суверенной личности. М., 1995. С.7).

[15] «В собственном смысле слова демократия и есть система компромиссов» (там же).

[16] Мариво. Жизнь Марианны, или Приключения графини де\*\*\*. Перевод Н.Немчиновой и А.Поляк. М., 1999. С. 35. Далее цитирую по этому же изданию, указывая в скобках страницы.

[17] Суждение А.Ф.Строева – «Героиня Мариво преуспевает, добродетельно кокетничая, ибо она, как выясняется, – дворянка (знатность предохраняет от порока)» (Строев А.Ф. Указ. соч. С.119) – не только прямолинейно, но построено на явном недоразумении: происхождение Марианны никоим образом не выясняется, чем Мариво и играет до самого конца романа.

[18] Хейзинга Й. Homo ludens. М., 1992. С.211.

[19] Кажется очень важным, что Кребийон-сын пишет роман от лица де Мелькура, а не Версака: первый воспроизводит свои наивные (по молодости лет), но и достаточно сложные поиски если не идеальной, то подлинной любви, второй, судя по его собственным словам и поступкам, всегда добивался лишь светских любовных побед-наслаждений. Нарративная стратегия автора «Заблуждений», тем самым, позволяет более сложную игру представлений, прозрений и заблуждений персонажа-повествователя, игру, усиливающую общую амбигитивность. Но амбигитивная атмосфера романа позволяет догадываться не только об игре, притворстве, фальши и т.п., но и о возможных серьезных чувствах – порой рождающихся в той же игре (см. о мадам де Люрсе как о «заигравшейся в любовь» и полюбившей всерьез: Kibédi-Varga A. La désagrégation de l'idéal classique dans le roman français de la première moitié du XVIII siècle // Studies on Voltaire and the 18-th century. Genève, 1963. Vol. XXVI. P. 994).

[20] Mauron Ch. Manon Lescaut et le mélange des genres // L'abbé Prévost. Aix-en-Provence, 1965. P.114.

[21] Михайлов А.Д. Цит. соч. С. 93.