

*Л.А. Симонова (Москва)*

## **КАК МЫСЛИТЬ ФРАНЦУЗСКИЙ КЛАССИЦИЗМ: К УТОЧНЕНИЮ МЕТОДОЛОГИЧЕСКОГО ОСНОВАНИЯ**

### **Аннотация**

В статье доказывается необходимость изменения интерпретативного курса видения французского классицизма как культурно-исторического и литературного феномена. Выявляется недостаток традиционного подхода к его исследованию: прослеживается, как закрепляется лаконичная, относительно законченная, устойчивая в ее основных организующих принципах условная схема, которая навязывает конкретному художественному дискурсу жесткие упрощающие знаково-смысловые границы, препятствуя тем самым обнаружению его кардинально значимой изменчивости и незавершенности. Доказывается, что тексты поэтов и драматургов анализируются исходя из определенно-го набора общих, упрощающих характеристик, так что само понятие «классицизм» по отношению к их творчеству становится штампом, препятствием к обнаружению у этих авторов самостоятельности, так что творческая манера во всей ее объемности, многогранности остается не определена и недооценена. В статье определяются условия, при которых концепт «классицизм» может приобрести необходимую функциональность: отказ от закрепления авторской манеры за поэтологическими нормами, выявление исключительности, принципиальной активности литературного письма, акцентирование того, как автор преодолевает инерцию законов и правил, успешно приспосабливает их для решения собственных художественных задач, при установке на эксперимент, разрыв с традицией реализует оригинальный замысел. Устанавливается, что возвращение классицистическому автору права на свободу, которая была присвоена автором романтическим и таковой закреплена в теории и истории литературы, позволяет поставить вопрос о подвижности классицизма во всей его изменчивой множественности, перевести классицизм из плана идейного в план исторический, придать ему тем самым необходимую процессуальную неоднозначность и вместе с тем установить динамическую связь между XVII в. и нашей современностью, наделив «классицизм» актуальными смыслами.

### **Ключевые слова**

Классицизм; культурная модель; нормативность; драматическое письмо; свобода автора; историческая процессуальность.

*L.A. Simonova (Moscow)*

## HOW TO THINK ABOUT FRENCH CLASSICISM: TO CONCRETIZE THE METHODOLOGICAL BASIS

### Abstract

The article proves the need to change the interpretative perspective of the vision of French classicism as a cultural, historical and literary phenomenon. The disadvantage of the traditional approach to its research is revealed: it is traced how a concise, relatively complete, conditional scheme is fixed, stable in its basic organizing principles, which imposes rigid simplifying symbolic and semantic boundaries on a particular artistic discourse, thereby preventing the discovery of its cardinal significant variability and incompleteness. It is proved that the texts of poets and playwrights are analyzed based on a certain set of common, simplifying characteristics, so that the very concept of “classicism” in relation to their work becomes a cliché, an obstacle to the discovery of independence by these authors, so that the creative manner in all its volume, versatility remains undefined and underestimated. The article defines the conditions under which the concept of “classicism” can acquire the necessary functionality: the refusal to consolidate the author’s manner for poetological norms, the identification of exclusivity, the fundamental activity of literary writing, emphasizing how the author overcomes the inertia of laws and rules, successfully adapts them to solve his own artistic problems, when setting up an experiment, a break with the tradition implements the original idea. It is established that the return to the classical author of the right to freedom, which was assigned by the romantic author and as such is fixed in the theory and history of literature, allows us to raise the question of the mobility of classicism in all its changing multiplicity, to transfer classicism from the ideological plan to the historical plan, thereby giving it the necessary procedural ambiguity and at the same time establish a dynamic connection between The 17<sup>th</sup> century and our modernity, endowing “classicism” with relevant meanings.

### Key words

Classicism; cultural model; normativity; dramatic writing; freedom of the author; historical processualism.

Как нередко сегодня представляется, XXI в. знает о классицизме все или почти все. Какова причина такой уверенности (заметим, обманчивой) в исчерпывающем знании об этом культурно-историческом феномене? В первую очередь, кажущаяся простота его выделения из ряда предшествующих и последующих культурных явлений, определить которые оказывается гораздо затруднительнее: классицизм яснее, отчетливее схватывается нашей мыслью, достигается в ограниченном наборе характеристик, нежели предшествующий ему Ренессанс, образ которого «размыт» наложением свидетельств Средневековья и знаков вызревающего барокко, а также пришедший ему на смену романтизм с его кардинально новой, оппозиционной по отношению ко всякой иной как устаревшей поэтологической системе, сущностно неупорядоченной в ее «современности», как и личностном основании историчности, которая есть признак всего XIX в. Во-вторых, кажущаяся ясность, доступность ее языка, не сопротивляющегося, но, напротив, с легкостью подчиняющегося рационально-логическому намерению научного познания. Классицизм дан нашему восприятию в живописи и памятниках архитектуры: укажем, например, на ясность аллегорического сюжета, этическую выразительность поз и

жестов персонажей, четкость выделения пространственных планов и упорядоченность деталей большинства картин Н. Пуссена; или же подчеркнутую стройность, величественность, симметричность и соразмерность Версальского дворца и парка. Подобная лаконичная, относительно законченная, устойчивая в ее основных организующих принципах условная схема служит не просто первичной, направляющей (что уже есть некоторое насилие над исследуемым предметом) в подходе к пониманию творчества представителей искусства и литературы, но и определяющей, безусловно доминирующей, навязывающей жесткие знаково-смысловые границы, замыкающие, неизбежно упрощающие конкретный художественный дискурс, препятствующие обнаружению его кардинально значимой изменчивости, незавершенности, многозначности, его необходимому выходу к другим опознавательным, предположительно доступным, хотя и отчетливо не данным смыслом. Так, тексты поэтов (Ф. де Малерба, Ж. де Лафонтена), драматургов (Ж. Мерэ, П. Корнеля, Ж. Расина) анализируются исходя из определенного набора общих, заметно упрощающих характеристик, так что само понятие «классицизм» по отношению к их творчеству становится штампом, препятствием к обнаружению у этих авторов самостоятельности, отчетливо выраженной индивидуальности, которая уже самим фактом сочинения как свободного акта выражения существует не столько в согласии с заданной временем культурно-смысловой системой и зависимости от нее (подобного рода детерминированность нельзя отрицать), сколько в споре с ней и вопреки ей. Педалирование общих характеристик, принимаемых за доминирующие, обуславливающих все иные, тех характеристик, которые не имеют с авторским письмом – драматическим, прозаическим или поэтическим – как непосредственным проявлением индивидуальной творческой манеры в рамках того или иного жанра прямой связи, приводит к образованию жесткой, негибкой семиотической парадигмы, которая закрепляется в ее однородности на разных уровнях: мировоззренческом, историческом, социальном, культурном, наконец, литературном. Отметим, что оформление этой парадигмы в ее предельно допустимой завершенности и активности функционирования возможно исключительно относительно Франции XVII в., где классицизм получил наибольшее развитие.

В ситуации первичного рассмотрения доступный для семиотической дешифровки образ эпохи складывается из следующих смыслов: абсолютная монархия, идея государственности, а также политического и культурного превосходства французской нации, контроль власти над наукой и искусством, рационализм, этический идеал разумности и порядка, культ античности как образцового примера гражданственности и долга, а также воплощения доступных для освоения и подражания форм искусства, развитие и реформирование языка, закрепление господствующей идеологии через языковую норму, акцентирование дидактической задачи искусства, принцип «правдоподобия», иерархия жанров и стилей в литературе, расцвет драматических жанров, нормативность и кодифицированность художественных форм и средств. Как можно заметить, в этом первично – из доминирующих смысловых ориентиров – смоделированной культурной схеме эпохи превалирует официальное, догматическое, то, что стоит над личным, исторически ему задано, довлечет над индивидуальным сознанием и поступком. Эта особенность, а именно сокрытие, затемнение, недооценка личностного, будет тем более очевидна, если сравнить намеченную в главных опознавательных семантических сигналах характеристику классицистической эпохи с эпохой Просвещения, чей культурный образ складывается

из пестрой совокупности идейно-философских концепций (выраженных непосредственно в интеллектуальной фигуре – трудах и характере – философа или писателя, их критическом отношении к общественным и политическим институтам), или эпохой романтизма, в которой центральное положение занимает личность в ее духовном основании. В подходе к филологическому исследованию просветительской и романтической эпох исходят из допущения первичности, определяющего значения индивидуального (в значении исключительного, особого) и личностного как свободного сознания, активного в его отношении к исторической заданности и творчески-интенционально ее превосходящего. В исследовании классицизма как эпохального явления, представленного разными авторами, решающим выступает принцип исторической и культурной однородной модели, безусловно довлеющей творческой личности. Если говорить конкретнее, это не вызывающая сомнения зависимость писателя или поэта от принятых за обязательные образцов, правил поэтики, господствующих эстетико-теоретических норм, притом что самостоятельность автора, исключительно оригинальный, отчасти оспаривающий распространённые, закрепляемые в роли доминирующих эстетические принципы и правила, ставший под сомнение их безусловность характер его творческой манеры оказывается не выявлен, а следовательно, во всей ее объемности, многогранности последняя остается не определена и недооценена. Подобная специфика подхода к изучению творчества представителей французского классицизма препятствует постановке вопроса об авторстве как выходящей за пределы общей исторической и культурной данности свободы, возможности творящего сознания превосходить довлеющие нормы (в том числе и эстетические), быть в состоянии глубоко осознанной независимости индивидуального письма (без чего невозможен ни один крупный талант) вне их и оппозиционно настроенным по отношению к ним. Этот вопрос, который должен быть поставлен при определении методологических установок исследования произведений представителей классицизма, связан с философской проблемой границ свободы человеческого сознания / поступка относительно исторического времени. В подтверждение сказанного вспомним мысль Р. Барта, высказанную им в курсе лекций в Коллеж де Франс в 1978–1980 гг.:

...мы не можем больше понимать классицистическое письмо как форму, относящуюся к прошлому, узаконенную, соответствующую норме, репрессивную и т.п., наоборот, ее надо понимать как форму, которой ход и *инверсия* Истории возвращают новизну <...> Иначе говоря, сегодня мы должны понимать *классицистическое письмо* как освобожденное от Устойчивости, в которой оно было забальзамировано <...> нужно разрабатывать это *классицистическое письмо*, чтобы обнаружить *будущее*, которое в нем есть [Barthes 2003, 376] (перевод с французского здесь и далее наш – Л.С.)

Причинами наблюдающейся в литературоведении «законсервированности» классицизма как литературного явления, препятствующими пониманию его неоднозначности, множественности и разнородности, проявляющихся в различном характере письма его представителей, а также в процессуальности как неотменимой изменчивости, предполагающей спор с предшествующим и даже его отрицание, являются наложение жесткой поэтологической понятийной структуры (которой, как оказывается при ближайшем рассмотрении, не

соответствует до конца творчество ни одного из драматургов), что понуждает в каждом конкретном случае искать совпадения с ней с целью представить однородность литературных процессов, а также изобретение уже постфактум терминологических понятий «классицистический» и «классицизм», применимость которых как инструмента литературоведческого анализа была с самого начала ограничена, поскольку изначально появилось и на долгое время закрепилось как средство описания и оценки истории литературы понятие «классический», созданное непосредственно для школьного и университетского преподавания, а следовательно, отвечающее в первую очередь задачам выявления общего типического образца явления и классификации частностей в соответствии с их главными признаками. Например, А. Женетьо заостряет внимание на том, что во французской университетской практике некритично используются понятия «классический» (классицистический) и «классик» (классицист): применительно к авторам XVII в. они используются практически в том же значении, в каком эти авторы использовали их для определения известных представителей античной литературы [Génetiot 2006]. Заметим, что в таком случае само слово «классицистический» вынуждает каждый раз закреплять связь явления литературы XVII в. с Античностью, проводить параллели между творчеством и поэтологическими (прежде всего в границах жанра) принципами античных авторов и авторов XVII в., закрепляя при этом доминирующую роль за традицией, связью, а не за полемикой, различием и разрывом, в сущности, нарушением, революционностью, которые демонстрировал в своем творчестве, как и в теоретических сочинениях (если таковые имелись) каждый из авторов.

Для примера возьмем Корнеля, из 23 трагедий которого традиционному пониманию «классицизма» (и то весьма приблизительно) соответствуют только 5, или же Ж. Мерэ, на которого принято указывать как на автора первой «правильной» трагедии «Софонисба», не принимая во внимание при этом, что этот драматург отдавал предпочтение «неправильным» жанрам – трагикомедии и пасторали (его перу принадлежат 6 трагикомедий, 2 пасторали и всего 3 трагедии, притом что одна из них («Последний Великий Сулейман») не без основания может быть отнесена к трагикомедии), то же предпочтение «смешанного» жанра наблюдается у Ж. де Ротру (8 трагедий и 17 трагикомедий), при этом в творчестве этих драматургов никакого перехода от трагикомедии к трагедии не происходит (и один, и другой в поздний период творчества чаще обращались к «неправильному» жанру), при этом не будем забывать, что провести четкую границу между трагедией и трагикомедией в некоторых случаях сложно (бытование разных жанров в театральной практике предполагает сейчас решение многих других вопросов: демифологизация «классицистического века» как исторической и культурной эпохи [Kreho 2019], построение драматического действия в соответствии с правилами поэтики и одновременно авторской интенцией [Guardia 2018], адаптация в контексте французской культуры тем и жанровых принципов античной трагедии [Steigerwald 2020]). Получается, что, отталкиваясь от копируемой нами оценки XVII в. античной литературы, к авторам XVII в. по принципу трафарета нередко применяют те же характеристики и определения, какие они использовали для характеристики античных произведений.

Во Франции все это находит подкрепление в получившем распространение уже в XVIII в. восприятии литературы XVII в. как эталона, совершенного образца (заметим, «образца» во всех смыслах – жанровом, стилистическом, идейном и т.д., что задает необходимость искать общие, типические черты,

этот образец определяющие, а следовательно, и необходимость «подгонки» под найденный эталон всего, что так или иначе ему не соответствует, ему противоречит). Так, принято указывать на закрепление во Франции идеи превосходства культуры и литературы французского государства XVII в. над культурой и литературой других государств, признание Франции единственной наследницей Античности, ситуацию непосредственной ориентации на древнегреческие и древнеримские образцы – литературу и латинский язык – и одновременно соперничества с ними (без недоверия идее образцовости, эстетического совершенства). В этом случае сама идея «современности» в споре «древних» и «новых» может прочитываться как консервативная, причиной чего во многом служит неисторичность мышления: при признании процессуальности, поступательного развития истории и культуры (литературы) к разным эпохам применяются одни и те же требования абсолютного, то есть неизменного, образца. В качестве примера достаточно привести «Сравнение древних и новых авторов» Ш. Перро, где утверждается, что для античности и современности возможны одни и те же сущностно одинаковые примеры, которые отличаются лишь степенью совершенства:

Я вовсе не говорю, что времена Александра и Августа были варварскими, они были настолько образованными (*polis*), насколько могли быть, но я настаиваю на том, что преимущество нашего века в том, что в этом ряду он последний и, пользуясь хорошими и плохими примерами предшествующих эпох, он становится более ученым, более образованным (*poli*) и более утонченным из всех [Perrault 1692, 276].

Обратим внимание на то, что для характеристики античности Перро использует определение «*poli*» с целью сблизить, уровнять античность и современность в качестве образца, определение, которое самой античностью никогда не применялось: ни «изящной образованности», «вежливости», «учтивости» (все это укладывается в семантику слова «*poli*»), ни антиномии «образованный» (как светский, галантный) / «варварский» (не соответствующий светскости как культурному образцу) не существовало. Мы же склонны принимать «классицизм» в готовом виде, в частности, используя ложный историзм XVII в., то есть принимая за основу некий образец и усматривая изменение там, где его нет, следуя высказыванию самих представителей эпохи об эстетическом или культурном прогрессе, измеряемом соответствием вечному образцу, но вопрос: заданного из какой точки – прошлого (античности) или настоящего (XVII в.)? Определяя «классицизм», слишком доверяют тем высказываниям представителей XVII в., где развивается идея образцовости, универсальности, совершенства (применяемая к жанру, стилю, композиции, языку и т.д.), которая в результате перекрывает, заслоняет сложную дискуссионность, неструктурированность, прерывистость классицистического периода.

Для того чтобы понятие «классицизм» приобрело функциональность, необходимо пересмотреть его смысловое наполнение, покрываемое им семиотическое поле. Главной задачей представляется необходимость выяснить, какие знаки / смыслы в текстах XVII в. наиболее активны, почему и в каких контекстах; как их активность определяет контекст и сама этим контекстом определяется; как исходя из этих наиболее активных знаков / смыслов можно понять дискурсивную установку автора (при обязательном учете требований жанра). «Классицизм» не должен сводиться к стилистической (языковой) безу-

пречности, чистоте жанра, нормативности – все это определяло его понимание в XVIII–XIX вв. (в условиях его непосредственного сближения с националистическими идеями превосходства французской культуры, французской литературы и французского языка, иллюстрацией чему служат «Беседы Ариста и Эжена» (1671) Д. Буура, где акцент сделан на чистоте французского языка, исключительности его словаря, утонченности его вкуса и естественности, гармоничности построения фразы с точки зрения синтаксиса [Vouhours 1671]; или «Рассуждение об универсальности французского языка» (1784) А. Ривароля, где французский язык представлен выражением порядка и ясности, а следовательно, наиболее совершенным выражением человеческой мысли и этики в целом: «Точный, общительный, разумный, это больше не французский язык, но язык человека вообще» [Rivarol 1784, 37]). Эта идея образцовости, соответствия правилам и нормам, являющаяся препятствием к авторской исключительности, будет развита романтиками, которые, определяя самих себя, противопоставляли себя классицизму, используя его как отрицательный пример, воплощение неподвижной, отжившей традиции (что будет заимствовано литературоведением). Обратимся к предисловию В. Гюго к драме «Кромвель»: «Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам. Собьем эту старую штукатурку, которая скрывает фасад искусства! Нет ни правил, ни моделей» [Hugo 2023, 88]. Целый ряд понятий, которые использовались романтиками как отрицательные характеристики, а именно: поэтика, системность, правила, модели, законы, образцы и т.д. – долгое время задавали толкование классицизма в литературоведении.

Однако возможен кардинально иной подход. В качестве установки к размышлению обратимся к трактату Стендаля «Расин и Шекспир». Новое эстетическое основание наблюдается в предъявляемом Стендалем к литературе требовании современности, иначе говоря, совпадения автора со временем, соответствия произведения (прежде всего в содержании) вкусам публики (подчеркнем, что именно этот принцип является главным). Относительно этого требования противопоставление Расин / Шекспир оказывается снятым, более того, эти авторы оказываются сближены. Расин и Шекспир (как в свою эпоху Софокл и Еврипид, то есть Стендалем имеются в виду все драматурги, пользующиеся популярностью у современников) – оба были «романтиками», то есть оба были интересны зрителям, способны «вызвать глубокие эмоции и настоящий драматический эффект» [Stendhal 1938, 43], поскольку их пьесы совпадали со вкусами, моралью, религиозными убеждениями, поведением и языковыми предпочтениями современной им публики. Получается, что зависимость от образцов (в том числе античных), соблюдение поэтологических норм не делает автора «классицистом», то есть для Стендаля это не показатель классицизма. Согласно рассуждению Стендаля, «классицист» – это тот, кто в своем подражании, точнее говоря, некритическом копировании жанровых образцов прошлого не соответствует эстетическим запросам своего времени, неинтересен публике, для которой пишет. Таким образом, у Стендаля понятия «классицистический» («классицист») и «романтический» («романтик») не связаны с определенной культурно-исторической эпохой, первое служит обозначением деградирующей, вырождающейся литературы, второе – современной, прогрессирующей. Отсюда следует, что все крупные драматурги, чьи произведения получили одобрение современников, свободны в выборе эстетических ориентиров, поэтологических принципов, стиля, языка и т.д., и именно признание их творчества современниками является доказательством их свободы. Осо-

бенность подхода Стендаля к определению классицизма может быть учтена литературоведением: писатель не просто усложняет понятия «классицизм» и «романтизм», обеспечивая подвижность их семантической связи относительно друг друга, он исключает возможность навязывания автору каких-либо жанровых, стилистических клише, закрепление его авторской манеры за определенными поэтологическими нормами, доминирование которых в оценке творчества препятствует обнаружению его исключительности, выяснению характера принципиальной активности литературного письма. По существу, Стендаль возвращает авторам XVII в. право на авторскую свободу. Первичной в их оценке является определение их способности угадать культурные и эстетические запросы времени. Расин велик тем, что изображенные им в трагедиях страсти соответствовали идеалам современников – моде, языку, манерам, принципам рационализма и достоинства. В своем следовании духу времени, умении выразить его в определенной жанровой форме (трагедии) Расин преодолевает инерцию задаваемых теорией норм и правил, успешно приспосабливает их для решения собственных художественных задач, реализации принципиально нового, исключаящего повторение замысла. В таком случае авторская свобода есть решимость на оригинальность, закрепление права на гений. Нельзя быть современным (говоря языком Стендаля, «романтиком»), не обладая дерзанием, мужеством превозмочь все, что неоправданно сдерживает, ограничивает, вступает в противоречие с оригинальным замыслом: «Нужно мужество, чтобы быть романтиком, поскольку нужно рисковать» [Stendhal 1938, 46]. П. Корнель, Ж. Расин, Ж. Мерэ, Ж. де Рофру, Т. Лермит – свободны, они дерзают, рискуют в их ищущем, всегда имеющем своей главной установкой эксперимент драматическом письме. Творческая свобода, гений есть особое чутье, угадывание запросов исторического времени, отсутствие этого чутья не может быть компенсировано ни образцами, ни поэтиками, ни предлагаемыми критиками или теоретиками литературы готовыми художественными принципами. Схожей с нашей позиции придерживается Б. Бено, согласно мысли которого классицизм XVII в. является определяющим этапом установления субъекта, когда «возврат к себе самому заставляет осознать в тексте свои возможности и свою автономию», по образному выражению исследователя, «произведение устанавливает с текстуальной традицией отношения зависимости в самом центре творческой свободы» [Beugnot 1985, 179, 172].

Э. Мерлен-Кажман в статье с провокативным, имеющим вопросительную форму названием «Век классико-барочный?» (Un siècle classico-baroque?) [Merlin-Kajman 2004] предпринимает попытку поднять на новом этапе как методологическую, так и терминологическую проблему. Критика литературоведения направлена на те исследования, в которых классицизм определяется безотносительно исторической и социокультурной подвижности эпохи как четко определенная, сложившаяся, устойчивая модель, которая используется в качестве антагонистической для характеристики «современности»: «классицизм» и «современность» соплагаются как две конфликтные по отношению друг к другу эстетические, политические системы, только относительно «классицизма» «современность» получает определенность, из неустойчивой, подвижной реальности, почти неуловимой в ее переходе от настоящего к будущему, становится превышающей изменчивость частных явлений абстрактной формой, которая в общих смыслах равновелика Традиции. Если «современность» сохраняет некий превышающий модель смысловой потенциал, поскольку ее определение оформляется в настоящем с его переходностью, притом что учитыва-

ется превышение «сейчас», устремляющегося в «будущее», то «классицизм» остается «остановленным» явлением, ограниченным в своих неподвижных смыслах примером, точнее, контрпримером, прошлого [Lyotard, Thébaud 1979; Sermain 2004]. Именно такой подход к определению классицизма, по мысли Мерлен-Кажман, служит причиной ошибок. Исследователь указывает на то, что «классицизм» был придуман XVIII в., а после Революции, в век романтизма, был установлен раздел между эстетико-моральным порядком XVII в. и «чрезмерностью и нарушением правил» XIX в. [Merlin-Kajman 2004, 167]. Согласно наблюдению Мерлен-Кажман, тот же принцип оппозиции, чье применение способствует закреплению контуров классицизма, используется для определения (и одновременно разграничения с ним классицизма) предшествующего периода – барокко, по существу являющегося историческим двойником «современности», а следовательно, лишенной своей исключительности, условно оформленной как оппозиционная по отношению к «классицизму» и дублирующей относительно «современности» моделью. По словам Мерлен-Кажман, «классицизм» «отчасти лишил XVII век его исторической субстанции, сложной и полной споров, *дисгармоничной*, как ни в какой иной период, чтобы преобразовать противоречия в чистые идеи, скрывая за этой упрощающей абстракцией факты и дискурсы эпохи» [Merlin-Kajman 2004, 168]. Выходом из сложившегося методологического затруднения в подходе к изучению XVII в. Мерлен-Кажман представляется новое видение современности, противоречивая подвижность которой заставляет снова поставить вопрос об историчности во всей ее изменчивой множественности, что, в свою очередь, побуждает пересмотреть и объяснение «классицизма», а именно, перевести его из плана идейного в план исторический и таким образом задать ему необходимую для составления более верной картины процессуальную неоднозначность, что способствует установлению динамической, «живой» связи – подрывающей упрощающую однозначность антимомических отношений – между XVII и XX (теперь уже XXI) вв. Препятствием продуктивного исследования XVII в. в соответствии с подобной перспективой Мерлен-Кажман считает увеличение числа школьных учебников, которые, не выходя за рамки устоявшихся традиционных представлений, продолжают наклеивать ярлыки, а также утрату современным поколением осознания себя как субъекта (то есть активного участника) истории, способного на активность ценностно-смыслового полагания, что отчасти является условием осмысления активности классицизма как полемической системы, способной вступать в динамическую связь с современностью. Отходя от заштампованной, во многом ограничивающей исследовательскую свободу терминологии, применительно к XVII в. Мерлен-Кажман предлагает использовать понятие «классико-барочный» или «барочный классицизм», что, по ее мнению, позволяет более точно определить исторический период, который хронологически включает в себя правление трех королей (более точно, соответствует временному отрезку, начинающемуся Нантским эдиктом и заканчивающемуся его отменой) и располагается между двух моделей историчности (на смену эсхатологическому времени христианства приходит «История Запада», то есть, как и становящейся современности, XVII в. исторический вектор не был предзадан). При всей, как представляется, продуктивности пересмотра феномена классицизма как исторически подвижного явления, можно отметить, что Мерлен-Кажман избирает путь наложения двух изначально принципиально различных терминологических понятий – классицизм и барокко, вследствие чего появляется опасность поглощения и даже вытеснения классицизма барок-

ко, вместе с чем классицизм как объект исследования размывается, ускользает или же механическим образом исключается.

Поэтому приступая к изучению классицизма, имея целью его определение как литературного и языкового явления, необходимо иметь в виду роль традиции в его трактовке, учитывать характер его восприятия и оценку на протяжении нескольких веков в соответствии с изменением культурных предпочтений, эстетических вкусов и, отчасти, идеологических установок (классицизм мог пониматься как явление национальное, патриотическое в период Второй империи и Франко-прусской войны, но мог восприниматься и как явление догматическое и реакционное, связанное с абсолютизмом – во время революций). Согласно точному высказыванию А. Женетьо, изменение исследовательской перспективы в начале XXI в. «предполагает смещать центр, рассматривать классицизм как объект одновременно исторический и исторически постфактум выстраиваемый, восприятие и само определение которого не принадлежат ему самому и, начиная с периодизации, являются полемической задачей» [Génétiot 2006, 58].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Barthes R. La Préparation du Roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978–1979, 1979–1980). Paris: Le Seuil, 2003. 476 p.
2. Beugnot B. Spécularités classiques // *Destins et enjeux du XVIIe siècle*. Paris: PUF, 1985. P. 173–181.
3. Bouhours D. Les entretiens d’Ariste et d’Eugène. Paris: Mabre-Cramoisy, 1671. 522 p.
4. Génétiot A. Perspectives actuelles sur la littérature classique française // *Bulletin de l’Association Guilloime Budé*. 2006. № 1. P. 54–83.
5. Guardia J. de. Logique du genre dramatique. Genève: Droz, 2018. 499 p.
6. Hugo V. Préface de Cromwell. Paris: Folio, 2023. 112 p.
7. Kreho V. Construction et déconstruction du canon du “Grand Siècle” // *Littérature*. 2019. № 4. P. 41–48.
8. Lyotard J.-F., Thébaud J.-L. Au juste. Paris: Christian Bourgois, 1979. 205 p.
9. Merlin-Kajman H. Un siècle classico-baroque? // *XVII-e siècle*. 2004. № 2. P. 163–172.
10. Perrault Ch. Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde la poésie. T. 2. Paris: Coignard, 1692. 399 p.
11. Rivarol A. de. Discours sur l’universalité de la langue française. Paris: Bailly et Dessenne, 1784. 92 p.
12. Sermain J.-P. Les modèles classiques: aux origines d’une ambiguïté, et de ses effets // *XVII-e siècle*. 2004. № 2. P. 173–181.
13. Steigerwald J. Une tragédie pour le Louvre: La Poétique de La Mesnardière // *Littératures classiques*. 2020. № 3. P. 83–91.
14. Stendhal. Racine et Shakspeare. Paris: Le Divan, 1938. 380 p.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Génétiot A. Perspectives actuelles sur la littérature classique française. *Bulletin de l’Association Guilloime Budé*, 2006, no. 1, pp. 54–83. (In French).
2. Kreho V. Construction et déconstruction du canon du “Grand Siècle”. *Littérature*, 2019, no. 4, pp. 41–48. (In French).
3. Merlin-Kajman H. Un siècle classico-baroque? *XVII-e siècle*, 2004, no. 2, pp. 163–172. (In French).

4. Sermain J.-P. Les modèles classiques: aux origines d'une ambiguïté, et de ses effets. *XVII<sup>e</sup> siècle*, 2004, no. 2, pp. 173–181. (In French).

5. Steigerwald J. Une tragédie pour le Louvre: La Poétique de La Mesnardière. *Littératures classiques*, 2020, no. 3, pp. 83–91. (In French).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Beugnot B. Spécularités classiques. *Destins et enjeux du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, PUF, 1985, pp. 173–181. (In French).

### (Monographs)

7. Barthes R. *La Préparation du Roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978–1979, 1979–1980)*. Paris, Le Seuil, 2003. 476 p. (In French).

8. Guardia J. de. *Logique du genre dramatique*. Genève, Droz, 2018. 499 p. (In French).

9. Lyotard J.-F., Thébaud J.-L. *Au juste*. Paris, Christian Bourgois, 1979. 205 p. (In French).

Симонова Лариса Алексеевна,

Библиотека-читальня имени А.С. Пушкина.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник.

Научные интересы: французская литература.

E-mail: mouette37@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7019-0215

Larisa A. Simonova,

Library named after A.S. Pushkin.

Candidate of Philology, Senior Researcher.

Research interests: French literature.

E-mail: mouette37@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7019-0215