НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
“КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ”
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ДАНЧЕНКО МАРІЯ ЛЕОНІДІВНА

УДК 008+7.034.8+821.09(44+430+450)"16/17"(043.3/.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

РОКАЙЛЬ ЯК ФЕНОМЕН ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XVII – XVIII СТОЛІТЬ

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (культурологія)

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата культурології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ М. Л. Данченко

Науковий керівник: **Собуцький Михайло Анатолійович**
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Данченко М. Л. Рокайль як феномен західноєвропейської культури XVII–XVIII століть. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (культурологія). Національний університет «Києво-Могилянська академія», Міністерство освіти і науки України. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021.

Дисертація присвячена вивченню рококо як культурного феномена, що відображає трансформацію суспільної свідомості в країнах Західної Європи в період з 1660-х до 1740-х років.

На основі даних, які дають інформацію про приватне життя населення Франції, Німеччини й Італії в XVII-XVIII ст., та даних, що були отримані з різних пам’яток мистецтва (творів живопису, витворів орнаментального мистецтва, літературних та драматургічних творів) було досліджено природу культури рококо як інтелектуального, світоглядного та стилістичного феномена.

Вперше у вітчизняній культурології було проведено порівняння особливостей розвитку культури рококо в регіоні континентальної Західної Європи та була надана авторська інтерпретація специфіки і відмінностей культурного продукту рококо у Франції, Німеччині й Італії.

Також уперше було застосовано інтердисциплінарний метод дослідження для реконструкції тих ментальних змін, які, за висновками автора, відбулися спершу у свідомості опозиційно налаштованих французьких аристократів, і упродовж наступних сорока років розповсюдилися серед освічених кіл французького суспільства і знайшли

своє відображення не лише в творах живопису і пам’ятках декоративно-прикладного мистецтва, а й у творах художньої літератури.

Наукової новизни ми намагаємося досягти, досліджуючи культуру рококо в контексті її становлення у трьох країнах – Франції, Німеччині й Італії. Німеччину ми включили в наше дослідження з тієї причини, що генеза стилю рококо в цій країні відбувалася, на нашу думку, значною мірою автономно, і це наше твердження ми намагаємося довести, продемонструвавши процеси формування художньої ідеології рококо у Німеччині на матеріалі німецького любовного роману 1660–1730 рр. Також ми включаємо в контекст даного дослідження Італію, оскільки ключові художні символи культури рококо були створені саме в італійському культурному контексті – це, перш за все, колористична манера, властива художникам венеційської школи, яка стала базовою для французького рокайльного живопису, а також репертуар театру Італійської Комедії, який упродовж 1660–1680 рр. увійшов в обіг у драматургів французького походження. Крім того, ми вперше в європейській науці піднімаємо питання про наявність виразного стилістичного розшарування між експортним італійським культурним продуктом, та тими творами живопису і літератури, які створювалися самими італійцями для італійських глядачів, і намагаємося висвітлити і проаналізувати причину і природу цієї ідеологічно-культурної стратегії.

Ключові слова: рококо, XVIII століття, Франція, Німеччина, Італія, XVII століття, Новий час, література рококо, рокайль, siècle galant.

ABSTRACT

Danchenko M. L. Rococo as phenomenon of Western-European culture of XVII-XVIII century. Manuscript copyright.

Thesis for candidate's degree by specialty 26.00.01 Theory and History of Culture (Culturology). National University of "Kyiv-Mohyla Academy", Ministry of Education and Science of Ukraine. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2021.

The dissertational research is dedicated to the study of rococo as a cultural phenomenon, which reflects a transformation of public mentality in Western European countries in the period from 1660s till 1740s.

On the background of the data, obtained from the research of the sources about people's private life in France, Germany and Italy in XVII-XVIII centuries, and informaation collected from the various objects of art and litearture (pictures, works of ornamental art, literary and dramatical compositions) a problem of origin of Rococo culture as intellectual, ideological and stylistic phenomenon was explored. For the first time in Ukrainian cultural studies was made a comparison of specificities of Rococo genesis in a region of continental Europe and thus provided particular interpretation of peculiarities and differences of cultutal product in France, Germany and Italy.

Also for the first time it was applied a method of interdisciplinary research for the reconstruction of those mental changes, which, according to the author's opinion, took place first in the minds of oppositional French nobility, and within next forty years were distributed in the educated social circles of French society, and then have not only found their reflection in pictures and pieces of ornamental art, but also were recorded in fictional literature of that period. The very introduction of cultural analysis of the ideas, expressed in juridical documents conserning the hierarchand regulation of intra-familial power, concepts of moral duty and regulation of property commitments into context of cultural-historical

research puts at least an innovative methodological slant on the study of this problem.

We try to attain the scientific novelty by studying Rococo culture in the context of its genesis and development in France, Germany and Italy. We included Germany to this study because, in our opinion, the genesis of Rococo in Germany was to a large extent autonomus, and we want to testify this statement by demonstrating the processes of formation of rococo artistic ideology in Germany on the background of German romance novels of 1660s-1730s. We also comprise Italy into the context of this peace of research as for the key artistic symbols of Rococo culture were created specifically in Italian cultural context – thes are, fist of all, a coloristic mammer, intrinsic to artists of Venetian school, which will later become a basic one for French rocaille painting, and also a repertoire of the theatre of Italian comedy, which was adopted by the French drama writers within 1660s-1680s.

Besides that, we raise an issue about the existence of pronounced stylistic discrepancy between the exported Italian cultural product and the artistic and literary oeuvre which was created by the Italians for Italian clientele, and we shall try to elucidate andinvestigate the reason and nature of this ideologic and cultural strategy.

Keywords: rococo, XVII century, France, Germany, Italy, XVIII century, Early modern period, rococo literature, rocaille, siècle gallant.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ СТАТЕЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Данченко М. Л. The aspect of rococo in the history of relativity of time and truth. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2014. Т. 153, С. 9-12.

2. Данченко М. Л. Fougeret de Montbron: Rococo, Libertinism, Enlightenment. *МАГІСТЕРІУМ. Культурологія*. Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2015. Вип. 59, С. 34-38.

3. Данченко М. Л. Витоки німецької літературної казки рококо в першій половині XVIII століття. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2016. Т. 179, С. 64-67.

4. Данченко М. Л. Угорське рококо як феномен європейської культури Нового часу. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2015. Т. 166, С. 22-24.

5. Данченко М. Л. Французька проза раннього рококо: тема острова в новій галантній традиції. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2020. Т. 3 (2020), С. 84-89.

6. Данченко М. Л. Франкомовна драматургія Італійської комедії (1660-1697) як культурологічний феномен раннього рококо. *Питання культурології. Збірник наукових праць*. Київ : видавничий центр КНУКіМ, 2021. Вип. 37, С. 45-52.

7. Данченко М. Л. Інтертекстуальність в культурі рококо: пародія, пастіш та сиквел у французькій літературі XVIII століття. Культура і сучасність: альманах. 2021. № 1. С. 75-79.

Статті у зарубіжних наукових періодичних виданнях

1. Данченко М. Л. Культурна специфіка франко-італійської драми раннього рококо. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Warsaw : RS Global Sp.z. O. O. Vol. 5(26), June 2020. P. 26-32.
2. Данченко М. Л. Роль романистики Пьетро Кьяри в становлении итальянского литературного рококо. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Warsaw : RS Global Sp.z.O.O. Vol. 2(30), June 2021. P. 118-122.

ЗМІСТ

ВСТУП …… 11

РОЗДІЛ І ІСТОРІОГРАФІЯ РОКОКО ……... 19

1.1 Ключові поняття і огляд літератури …….. 19

1.2 Походження поняття рококо та місце мушлі в художній символіці рококо ……. 21

1.3 Термінологічні концепти ідеології рококо та позначення стилю рококо в художній літературі …… 31

1.4 Рококо у французьких та франкомовних дослідженнях ...……... 39

1.5 Проблема визначення французького літературного рококо …… 41

1.6 Рококо у англійській та американській науковій літературі ……... 45

1.7 Рококо в німецькій та німецькомовній науковій літературі …… 52

1.8 Рококо в італійській науковій літературі …….. 66

1.9 Рококо у російській та російськомовній науковій літературі ……. 73

Висновки до Розділу І …… 81

РОЗДІЛ ІІ СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ РОКОКО І ЖИВОПИС РОКОКО 83

Частина 1 ФРАНЦІЯ …….. 83

2.1.1 Походження орієнталізму в культурі рококо ……. 83

2.1.2 Економічна та соціальна специфіка французького суспільства в епоху генези рококо …… 87

2.1.3 Зовнішня політика Франції та її роль у становленні та розвитку культури рококо …….. 88

2.1.4 Формування художньої теорії рококо у Франції ……... 96

2.1.5 Антуан Ватто і Клод Жилло як засновники стилю рококо у французькому живописі ……. 101

Частина 2 НІМЕЧЧИНА …… 113

2.2.1 Історичні передумови для розвитку німецького рококо …….. 113

2.2.2 Становлення баварського рококо в творах К. Д. та Е. Г. Азамів 115
2.2.3 Релігійний живопис рококо та роль Йоганна Євангеліста Гольцера у формуванні аугсбурзького художнього рококо …….. 120
2.2.4 Роль Гайнріха Крістофа Феллінга як першого майстра саксонської рокайльної фрески ……. 124
2.2.5 Становлення рокайльного портрета в регіоні Бранденбург-Прусія у творчості Бальтазара Деннера ……... 128
2.2.6 Анна-Марія Хайд-Вернер і проблема походження німецького пастельного живопису рококо ……... 132
Частина 3 ІТАЛІЯ …… 134
2.3.1 Вплив венеційської художньої школи на розвиток рококо в італійському живописі …… 134
2.3.2 Італійський ранньорокайльний міський пейзаж в роботах Мікеле Марієскі ……..... 137
2.3.3 Специфіка робіт Джованні Батіста Тьєполо як представника зрілого рококо в італійському живописі …….. 139
2.3.4 Розальба Кар'єра (1675-1757) як представниця жанрів рокайльної мініатюри та пастельного портрета …….. 143
Висновки до Розділу II ……... 145
РОЗДІЛ III ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА РОКОКО …… 147
Частина 1 ФРАНЦІЯ ……... 147
3.1.1 Становлення рококо у французькій літературі ...……... 147
3.1.2 Трансформація преціозного роману в рокайльну повість у творчості Поля Тальмана та Жана де Лафонтена ……... 156
3.1.3 Чарівна казка як продукт рокайльної свідомості ……..... 167
3.1.4 Криза романного жанру як поштовх до еволюції рококо у французькій літературі ……... 172
3.1.5 Формування стилю рококо у франко-італійській комедії 1680-х – 1720-х років …….. 178

Частина 2 НІМЕЧЧИНА …… 185
3.2.1 Становлення літературного рококо в Німеччині ……... 185
3.2.2 Німецький пригодницько-історичний роман рококо у творчості Ебергардта Вернера Гаппеля ……. 188
3.2.3 Німецький галантно-пригодницький роман у творчості Августа Бохсе (Таландера) ……... 191
3.2.4 Фантастично-авантюрна оповідка як жанр німецького літературного рококо в творах Крістіана Рейтера ……... 193
3.2.5 Любовний роман німецького рококо в творчості Крістіана Фрідріха Гунольда (Менантеса) …… 198
Частина 3 ІТАЛІЯ ……... 200
3.3.1 Процес і обставини зародження рококо в італійській літературі 200
3.3.2 Академія Ассікурате як праобраз жіночого літературного салону в Італії …….. 201
3.3.3 Роль поетичної групи “Аркадія” в зародженні італійського рококо …….. 203
3.3.4 Становлення рококо в італійській драматургії другої половини XVII – першої половини XVIII століття …….. 207
Висновки до Розділу III ……. 212
ВИСНОВКИ ……... 214
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ …….. 219
ДОДАТКИ …….. 267
Додаток А …… 267
Додаток Б …… 269
Додаток В …… 270
Додаток Д …… 272
Додаток Е …… 279
Додаток Ж …….. 287

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Дисертаційне дослідження присвячене вивченню культури рококо як ідеологічного феномена, в якому знайшли своє відображення ті трансформації суспільної свідомості, яких зазнав освічений прошарок населення у Франції, Німеччині й Італії в період з 1660-х до 1740-х років.

Актуальність досліджуваної теми зумовлена незначною кількістю культурологічних досліджень XVIII століття, які б досліджували цей період поза ідеологічно-культурним контекстом Просвітництва. Феномен культури, стилю і світогляду рококо як однієї з базових ментальних парадигм XVIII століття досліджувався значно менше, ніж культура Просвітництва. Основний недолік наявних досліджень культури рококо полягає у відсутності соціологічного і літературознавчого контексту в роботах, присвячених вивченню рокайльних культурних і мистецьких пам’яток.

Більшість дослідників з усього світу, вивчаючи проблему становлення і розвитку культури рококо як загальноєвропейської культури Нового часу, як правило, зосереджуються на матеріалі лише французьких культурних пам’яток, набагато рідше включають в свій дослідницький регіон Німеччину, і дуже рідко включають у дослідження культуру рококо в Італії.

Вчені в Східній Європі вивчали майже винятково французьке літературне рококо, і на цій темі в даному регіоні спеціалізуються лише російські філологи Н. Т. Пахсар’ян та М. В. Разумовська. При цьому кількість російськомовних досліджень, які були присвячені хоча б загальному вивченню художньої літератури Німеччини й Італії у XVII-XVIII ст., є вкрай незначною.

Найбільш вивченим рококо є у Франції, і лише в цьому напрямку дослідження існують певні спроби внести пам’ятки художньої літератури у

загальний контекст вивчення рококо не лише як культурного стилю та мистецької тенденції, але як і світоглядного та суспільного феномена.

Дослідження культури рококо в різних землях Німеччини обмежується переважно вивченням архітектурних пам'яток та стилістичних особливостей рококо у мейсенській порцеляні й меблях. Художня література рококо у Німеччині саме в період кінця XVII – першої половини XVIII ст. в Україні лишається майже невивченою. Зокрема, навіть в Німеччині існує дуже незначна кількість робіт, присвячених вивченню німецького галантного роману, і лише кілька досліджень останніх років аналізують ті незвичайні для барокової свідомості ідеї, які починають з'являтися в німецькому романі 1660-х – 1730-х років.

Про культуру Італії XVIII ст. написано найменшу кількість досліджень. З усіх регіонів Італії в контексті зародження культури рококо досліджувалася лише Венеція, оскільки художні техніки, властиві живописцям так званої "венеційської школи", були покладені в основу стилістичної концепції живопису рококо. А загалом феномен літературного рококо в Італії вивчається лише в контексті студій венеціанського театру, і абсолютна більшість істориків літератури пов'язують зародження італійського літературного рококо з початком наслідування французьких зразків, яке в італійській драматургії починається лише після 1740-х років. При цьому зовсім не досліджувалася на предмет приналежності до рококо ті італійські комічні драми, які з 1660-х років створювалася італійцями для показу у Франції. Саме ці маловивчені французькі, німецькі та італійські джерела складають об'єкт і нашого дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація була виконана на кафедрі культурології НаУКМА в рамках дисциплінарного напрямку "Історія культури Західної Європи". Дисертаційна робота є складовою комплексної науково-дослідної теми кафедри культурології "Теоретичні та прикладні аспекти культурологічного знання" (№0114U001805). Тему дисертації затверджено 25.12.2014 року

(протокол № 20) на засіданні 33 Вченої ради Національного університету “Києво-Могилянська академія”.

Мета дослідження. Метою даного дослідження є створення та обгрунтування новітньої теорії рококо як першої культурної ідеології та мистецького стилю, що має не національне, а загальноєвропейське походження.

Завдання дослідження:

1. Вивчити зміст поняття рококо та дослідити історію становлення терміна “рококо” в світовій науці.
2. Дослідити передумови для формування рококо як ідеології світосприйняття та естетичної доктрини.
3. Проаналізувати твори живопису Франції, Німеччини й Італії 1660-1740 рр. та визначити художню й ідеологічну символіку рококо в цих творах.
4. Проаналізувати ті твори французької, німецької та італійської художньої літератури 1660–1740 рр., які викликали найбільший інтерес у загальноєвропейської читацької аудиторії, та оцінити їхній вплив на становлення естетики й ідеології літературного рококо.
5. Дослідити специфіку становлення та відмінності розвитку культури рококо у Франції, Німеччині та Італії.
6. Дослідити процеси ідеологічного та культурно-мистецького обміну між Францією, Німеччиною та Італією, та визначити, як саме впливали іноземні запозичення на розвиток локальних варіантів культури рококо.

Об’єкт дослідження. Об’єктом даного дослідження є рококо як культурний феномен, що від початку формувався як результат пошуків європейськими майстрами декоративно-прикладних мистецтв і живопису нових творчих рішень, та літературної діяльності осіб, які з різних причин прагнули уникати взаємодії з офіційною придворною культурою. Незабаром

цей культурний феномен сформується як самостійний придворний стиль, який набуде ознак пан'європейського та стане властивим саме для придворної культури XVIII ст. загалом.

Предмет дослідження. Предметом даного дослідження є історичні та мистецькі пам'ятки, які ілюструють процеси становлення, розвитку та розповсюдження культурного світогляду Франції, Німеччині та Італії в 1660-1740-х рр.

Хронологічні рамки даної роботи починаються від 1660 р., і закінчуються кінцем 1740-х років, оскільки історики відраховують формальний початок епохи Просвітництва від 1749 р., коли було видано перший том Французької Енциклопедії.

Географічні межі дослідження визначено Францією, Німеччиною й Італією.

Методологія дослідження. Ця дисертація є міждисциплінарним дослідженням, і в ній ми користуємося методами, які застосовують у культурології, історії та мистецтвознавстві. Наша дослідницька методологія орієнтується на концепт «тотальної історії», розроблений культурологами Люсьєном Февром і Марком Блоком. Даний методологічний підхід передбачає реконструкцію культурної свідомості того середовища, в якому виникло явище, що досліджується, за допомогою максимально широкого вивчення соціального і культурного життя сучасників. Дослідження, які проводиться за цим методом, потребують значного розширення традиційного кола наукових джерел.

Мистецтвознавчі методи дослідження ми застосовували при вивченні творів живопису Франції, Німеччини й Італії як пам'яток культури рококо. Твори живопису досліджувалися за методом іконології, розробленим Ервіном Панофським. Іконологічний метод передбачає інтерпретацію твору мистецтва у наступні способи:

1. Практичний досвід з твором мистецтва (знайомство з предметами і подіями).

2. Ознайомлення з літературними джерелами, що мають зв'язок із твором мистецтва (знайомство з певними темами і поняттями).

3. Дискурс-аналіз (знайомство з основними тенденціями суспільної думки сучасників автора твору мистецтва), та переконань автора твору мистецтва, обумовлених його чи її особистою психологією і світоглядом.

4. Аналіз твору мистецтва в контексті історії стилю (знання того, яке формальне вираження набували предмети мистецтва в процесі історичного розвитку).

При аналізі пам'яток художньої літератури ми використовували *компаративний метод*. Компаративний метод передбачає паралельне дослідження кількох пам'яток, які мають подібний сюжет, що дозволяє виявити стилістичні та ідеологічні відмінності рококо в різних країнах, або вивчити, як змінюється стилістика творів певного жанру упродовж досліджуваного періоду.

Теоретичне підґрунтя дослідження:

1) дослідження історії живопису та декоративно-прикладного мистецтва XVII – XVIII ст. у Франції, Німеччині й Італії (Ж. Базен, Г. Бауер, Е. Баяр, Г. Бейлі, Г. Бірман, А. Гебхардт, А. Гордон, Е. Гудман, Ф. Гуельфі, У. Даєр, М. Дель'Омо, Г. Дікман, К. Дойч, Ф. Кімбалл, У. Кобургер, Ф. Куглер, М. Ладен, Д. Ланці, А. Лода, В. Любке, К. Магнуссон, Д. Манн, С. Нелл, Л. Уссе, С. Фезон, Г. Хітчкок);

2) праці з історичної соціології та історії економіки (П. Азар, Н. Брок, Е. Велх, В. Ветцольд, Н. Данешвар, Р. Зіскін, Т. Кеннеді, В. Мінор, Р. Мюллер, Ч. Пац, Б. Пеллегран, Г. Пуассон, О. Рабінович, Е. Руссо, Е. Селфрідж-Філд, С. Сірвілд, Б. Стаффорд, Д. Унданк, П. Шоню, М. Штюрмер, А. Шьонбергер);

3) неперекладені та малодосліджені німецькі і французькі романи 1660-х – 1720-х років, італійська рокайльна поезія та драматургія цього ж періоду (П. Бальдеус, Л. Бергаллі, Ж. Блондель, А. Бохсе, Н. Буандан, М. Віляндон, Е. Гаппель, Е. Герарді, К. Гунольд, Ж. Дебульм'єр, Д. Джильї, Й. Дік,

Е. Жерсен, Р. Карпані, Ж. Лафонтен, Ж. Льоблан, П. Маріво, Н. Мез'єр, А. Нерсья, Ш. Перро, Г. Ракнітц, К. Рейтер, Л. Ріккобоні, Ф. Ру, К. де Сандра, А. Сенсьє, М. Скюдері, П. Тальман, К. Томазіус, Ф. Фабер, А. Фатувіль).

Наукова новизна дослідження. Культура рококо в Східній Європі загалом досліджувалася мало, більшість вчених обмежуються дослідженнями художньої культури та декоративно-прикладних мистецтв Франції, а також німецької рокайльної архітектури. Однією з найбільш науково новітніх особливостей нашої роботи є вивчення специфіки тих змін у ментальності французького суспільства в 1660–1730-ті роки, які знайдуть своє вираження в мистецькій ідеології культури рококо.

1. *Вперше* у вітчизняній науці феномен культури рококо вивчається на матеріалі культурних пам'яток трьох сусідніх країн – Франції, Німеччині, Італії, та на матеріалах, які включають і художню літературу, і письмові історичні джерела мемуарного і документального характеру. Більшість французьких, всі німецькі та всі італійські літературні пам'ятки, які використовувалися для даного дослідження, ніколи не перекладалися українською мовою і не були досліджені в будь-який інший спосіб.

2. *Вперше* у вітчизняній культурології вивчаються такі малодосліджені проблеми французького рококо, як ґенеза рокайльної літературної прози у творах 1660-х років, культурологічна специфіка рокайльної салонної казки 1690-х років, та формування ранньої рокайльної романістики у французькій літературі в кінці XVII століття.

3. В даній дисертації *вперше* в українській науці вивчаються як культурологічні джерела ті художні твори німецької літератури, що мали значущий культурний резонанс не лише у німецьких читачів XVIII ст., а й у читачів Франції та Італії: романи "Амазонки в монастирі" Августа Бохсе, "Адалія, гідна любові" Крістіана фон Гунольда, роман "Острівний Мандорель" Ебергардта Гаппеля.

4. Також *вперше* в українській науці досліджується німецький рокайльний живопис, зокрема твори таких майстрів як Гайнріх Крістоф Феллінг, Йоганн Євангеліст Гольцер, Бальтазар Деннер, Анна Марія Вернер-Хайд.

5. *Вперше* в Україні вивчається діяльність італійських художників рококо, таких як Мікеле Марієскі, Антоніо Балестра, Джованні Батіста Тьєполо, Розальба Кар'єра.

6. *Вперше* в українській культурології здійснюється дослідження італійської літератури останньої чверті XVII – першої чверті XVIII ст. на предмет формування в ній літературної теорії рококо.

Практичне значення дослідження. Автором дисертації розробляються навчальні курси "Культура Франції в епоху правління Людовіка XIV", "Європейське рококо", "Придворне життя в Європі Нового часу", ведеться підготовка матеріалів до навчального курсу "Культура Нового часу в країнах Центральної та Східної Європи".

Особистий внесок здобувача. На основі опрацьованих першоджерел досліджено процеси становлення та розвитку культури рококо у Франції, Німеччині й Італії в період між 1660-ми та 1740-ми роками. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримані автором особисто.

Апробація результатів дослідження. Дисертація пройшла обговорення на засіданні кафедри культурології НаУКМА 20.09.2021. Проблематика дослідження висвітлювалася авторкою дисертації на конференціях: конференція «Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу», Київ, Інститут культурології НАМ України, 2-3 червня 2016 року, конференція «Актуальні проблеми теорії та історії культури», Київ, НаУКМА, 7 лютого – 8 лютого 2019, конференція «Актуальні проблеми теорії та історії культури», Київ, НаУКМА, 4 лютого – 5 лютого 2021 року, конференція «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки», Миколаїв, Миколаївська філія КНУКІМ, 9-10 квітня 2020 року, конференція

«Острозькі культурологічні читання», Національний університет «Острозька академія», 15 квітня 2021 року.

Публікації. За основною темою дослідження написано й опубліковано сім статей у періодичних фахових виданнях, затверджених МОН України, та дві статті в міжнародних наукових виданнях.

Структура й обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох основних розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків у вигляді ілюстрацій. Загальний обсяг роботи становить 289 сторінок, з них 218 сторінок основного тексту, що дорівнює 9,85 авторським аркушам. Використаних джерел у списку 283, (з них 8 – українською, 21 – російською, 90 – англійською, 76 – французькою, 60 – німецькою, та 28 – італійською мовами).

РОЗДІЛ І
ІСТОРІОГРАФІЯ РОКОКО

1.1 Ключові поняття і огляд літератури

Починаючи дослідження такого культурного феномена XVIII ст. як *рококо*, ми відразу наштовхуємося на проблему його визначення. Історики культури і мистецтвознавці так і не дійшли консенсусу з приводу процесу його генези – чи була ідеологія рококо ініційована еволюцією художніх форм – концепція, якої дотримуються більшість істориків мистецтва, чи навпаки, – певні зміни в ментальності освічених суспільних кіл створили підгрунтя для розвитку новітніх художніх форм, сукупність яких згодом позначили як новоутворений стиль рококо.

Більшість істориків культури все ж користуються терміном “рококо” для позначення культурно-мистецького періоду XVIII ст., або стилю, який був характерний для аристократичного прошарку західноєвропейського населення в першу половину XVIII ст. Це визначення є дуже загальним, але точне визначення рококо як епохи, течії чи стилю було і лишається надзвичайно дискусивним. Якщо відібрати концепції дослідників даного періоду за критеріями ідеологічної неупередженості, наукової новизни і професійної компетентності, то основний масив наукової літератури, присвяченої цій темі, звужує формулювання концепції рококо до культурно-мистецького феномена французького походження, який набув розповсюдження у XVIII ст., і у вигляді комплексу застиглих стилістичних форм увійшов у мистецький обіг подальших століть. Виразні стилістичні ознаки рококо в художніх творах рококо не можна спростовувати з 1710-х рр., внаслідок чого рококо іноді вважають наслідком світоглядної метаморфози, що була викликана кінцем правління Людовіка XIV, безпрецедентно тривалого, що зумовило одноманітність придворних

культуних запитів в його останні тридцять років. Але при цьому дуже незначна кількість дослідників включає в період, який можна вважати ранньою фазою рококо, не лише 1700-ті, а і 90-ті роки XVII ст. та попередні десятиліття, і мало хто досліджує рококо не лише в його зовнішніх маніфестаціях в живописі та інших декоративно-прикладних мистецтвах, а і вивчає зміст художніх літературних творів даного періоду. Але саме цей сегмент джерел є, на нашу думку, найважливішим для нашої роботи, адже саме так можна віднайти ідейні витоки даного стилю, та ідентифікувати перші ознаки змін суспільної свідомості. Відтак, в нашому дослідженні ми розглядаємо окремі художні твори письменників Франції, Німеччини та Італії від 1660-х до кінця 1740-х років в якості джерел з історії культури. Ці твори містять відомості, які відображають культурну та суспільну свідомість того періоду, який ми з огляду на результати проведеного дослідження, атрибували як епоху рокайльної культури. Ми аргументуємо цю назву тим, що, при всіх ознаках зміни культурної і суспільної свідомості, про рококо як сфоромований і засвідчений матеріальними художніми пам’ятками естетичний феномен не можна говорити раніше 1710-х років. Двадцять п’ять – тридцять років (1685–1710) випадають із контексту атрибуції на предмет належності до рококо в зв’язку з безсумнівним остаточним згасанням традиції придворного класицизму у другій половині 80-х років XVII ст. Висновки, отримані в процесі глибшого дослідження духовного життя французького суспільства, дозволяють нам висунути гіпотезу про можливість виділення періоду 1690 – 1740-х рр. як періоду рокайльної культури.

Але саме завдяки однодушному консенсусу дослідників стосовно того, що даному художньому стилю була властива гедоністична аксіологія, подальші серйозні розвідки історичної психології людини рококо не проводяться. При спробі узагальнення бібліографії з даної теми стає очевидною недиференційованість стилю рококо на періоди, чи окремі стилістичні напрямки (за винятком робіт Н. Пахсар’ян), нерозробленість студій із літератури рококо, а також відсутність єдиної думки з приводу

початку і кінця “епохи рококо”. В процесі вивчення культури XVIII ст. перед східноєвропейським вченим може поставати проблема хронологічної локалізації епохи рококо, і ця проблема визначення зумовлена тим, що у східноєврпоейській науковій літературі, на відміну від західноєвропейської, Просвітництво подекуди і досі вважається ідейним антагоністом рококо, відтак, дослідники не надають достатнього культурологічного значення безконфліктному співіснуванню рококо і Просвітництва у XVIII ст.

1.2 Походження поняття рококо та місце мушлі в художній символіці рококо

Термін *“стиль рококо”*, або *“стиль рокайль”*, вже давно увійшов у історію мистецтва як позначення окремого культурно-мистецького напрямку XVIII ст. Згідно з усіма мистецтвознавчими довідками, слово “rococo” утворилося через злиття слів “roc” (скеля) і “coquille” (мушля). Власне словом “rocaille” у Франції називали “сільські архітектурні споруди, що імітують форми природніх каменів”, а майстрів, які виготовляли такі конструкції – “rocailleurs” [28, 78]. В сучасній французькій мові рокайлями і позараз продовжують називати укріплені мушлями відкоси альпійських гірок і дренажних споруджень. Як бачимо, стиль рококо одержить свою назву саме за тим словом, яке позначало тип обробки каменя для архітектурної споруди, але пізніше, як ми знаємо, у мистецтвознавчій літературі різних країн поняття «rococo» застосовуватиметься для позначеннятого культурно-мистецького напрямку XVIII ст., основним художнім символом якого вважатиметься мушля та різні варіанти її художніх форм у декоративному оздобленні, живописі та архітектурі. Пізніше до стилю рококо відноситимуть і літературні твори XVIII ст. з казково-комедійним, любовно-пригодницьким, жартівливо-філософським чи еротичним сюжетом.

В даному розділі ми дослідимо історію понять “rocaille” та “rococo” (рокайль/рококо) та вивчимо, яким шляхом це слово трансформувалося у

мистецтвознавчий термін та набуло свого актуального для сьогодення наукового значення.

Вперше слово “rocaille” ми зустручіємо у листі Жана-Батіста Кольбера до короля Людовіка XIV, датованому 1673 р., який містить проект ремонту покоїв мадам де Монтеспан у Версалі і має приблизний кошторис цього ремонту: “ce balcon est orné de rocaille avec deux fontaines aux deux cotés. La rocaille sera bien restablie. Il reste à faire quatre oiseaux de rocailles à chacun bassin des fontaines”[1][89, 189]. Як ми можемо судити зі слів Кольбера в цьому документі, в 1673 р. при французькому дворі вже увійшла у вжиток практика робити декоративні оздоблення із рокайлів. На думку Крістіни Дойч, в чиєму дослідженні ми знайшли текст цього листа, ці оздоблювальні роботи були розпочаті вже в 1669 р., про що свідчать рахунки про їх оплату граверові Жану Маро. Що стосується *мушель*, або “coquilles”, то вони теж викликали величезний інтерес у другій половині XVII ст., але він був суто натуралістичний, а звичай колекціонування мушель прийшов з Нідердандів, де їх використовували лише для декорації меблів і камінних полиць, і з Голандії мода на такі оздоблення пізніше проникла і у Францію, де такі елементи декору називали “cocquillages”. Більш того, мушлі продовжували використовувати і в натуральному вигляді, накладаючи їх на предмети, які мали прикрашатися – і Едме-Франсуа Жерсен, один із провідних паризьких торговців творами мистецтва, регулярно влаштовував розпродажі колекцій таких мушель, і навіть випустив цілий каталог з трактатом про них, “Catalogue raisonné de coquilles et autres curiosités naturelles” (Детальний каталог мушель та інших химер природи), виданий в Парижі в 1736 р. [109, с. 4]. Співавтором цього трактату був сам Франсуа Буше, один із найвідоміших художників рококо. Попри той факт, що кінець 30-х років XVIII ст. стиль рококо вже досягнув зрілої стадії розвитку, а тенденція до наслідування мушлеподібних форм із завитками в графічних зображеннях і

[1] Цей балкон оздоблений рокайлями з двома фонтанами по обидва боки. Рокайль треба буде поставити на місце. Ще лишається зробити чотирьох птахів із рокайлів для чаші кожного з фонтанів.

декоративно-прикладному мистецтві стала абсолютно очевидною, і надзвичайно розповсюдженою, автор, який сам торгував картинами, в даному трактаті ніяк не коментує цієї обставини. Натомість концепція колекції мушель Жерсена має наступну схему: мушлі є цікавинкою, яка вийшла із моря, відтак, вони є матеріалом для вивчення природної історії моря, так само як і мінерали і камені. Привабливість мушель, за твердженням Жерсена, полягає в тому, що вони всі різних кольорів і розмірів, і їх можна довго роздивлятися, і він сам згадує про те, що Людовіку XIV свого часу подарували колекцію мушель, і "цей великий Монарх не позбавляв себе задоволення їх роздивлятися, але [робив це] лише час від часу, як розвагу, негідну його Величності" [109, с. 5]. Мету колекціонування таких цікавинок Жерсен описує з точки зору властивої натуралісту допросвітницької епохи: оскільки Діоскоріди і Пліній самі цікавилися цією галуззю науки і "лишили нам зразки своїх колекцій", отже, цей напрямок є корисним і вартим вивчення. Однак далі автор починає розвивати свої міркування естетичної цінності мушель в зовсім іншому напрямку, і зміст цього фрагмента дає нам привід припустити, що автором зацитованих нижче рядків був не Едме-Франсуа Жерсен, а сам Франсуа Буше: "En effet, rien n'est plus séduisant, que la vue d'un tiroir de Coquilles bien emaillées, le Pareterre le mieux fleuri n'est pas plus agréable, &l'œil est frappé si merveilleusement, que l'on a de la peine à pouvoir se fixer : l'embarras est de savoir ce que l'on doit admirer le plus, ou de la perfection du travail de celle-ci, ou de la vivacité des couleurs de celle-là, de la symmetrie merveilleuse de cette autre, ou de l'irregularité harmonieuse de cette autre. Enfin tout étonné, jusqu'à la plus petite de laquelle vous ne pouvez quelquefois découvrir la perfection que par le secours d'un Microscope, qui vous y fait observer des beautés dont vous ne l'auriez jamais soupçonné, & vous force à vous écrier que La Nature n'est jamais plus grande que dans ses plus petites

choses”[2][109, с. 7].

В даному текстовому фрагменті присутня дуже важлива деталь: ми бачимо урівнювання естетичної цінності предметів, для яких характерна “чарівна симетрія” із тими, які відрізняються “гармонійною неправильністю”, що свідчить про усвідомлену відмову автора від естетичних принципів класицизму хоча б у сфері суджень про твори мистецтва, якщо він все ж дотримується їх у своїй концепції природничих наук. Власне, автор цих рядків Едме-Франсуа Жерсен або Франсуа Буше стверджує, що вигляд мушлі може надихати скульпторів, архітекторів і навіть художників на створення нових форм в мистецтві, бути готовим матеріалом для скульптури і архітектури, і навіть слугувати ювелірам і декораторам для виготовлення прикрас [109, с. 10]. Проте, варто взяти до уваги те, що Жерсен закликає або надихатися мушлями для створення нових форм, або просто використовувати мушлі як готовий матеріал, оскільки деякі з них є ціннішими за коштовні камені. На нашу думку, цей текстовий фрагмент свідчить про те, що поява мотиву мушлі в художніх зображеннях була зумовлена суто її науково-природничою актуальністю, але при цьому ані в судженнях найпопулярнішого паризького торговця картинами, ані одного основних художників рококо немає нічого, що б свідчило про сприйняття ними чи кимось із їхніх сучасників мушлі як символу, що несе в собі вираження певної художньої ідеології. Таким чином, ми вважаємо це першим ваговим аргументом для розвінчування тієї концепції рококо, згідно якої мушля є ідеологічно відрефлексованим художнім символом цілої епохи.

В ході нашого вивчення джерел ми спостерегли, що вже у другій половині XVII ст. метаморфози художньої манери відзначалися сучасниками

[2] Насправді, немає нічого спокусливішого, ніж видовище шухлядки, в якій лежать гарно покриті емаллю мушлі, клумба, на якій ростуть найкращі квіти, не може бути привабливішою, не вражає око такою чарівністю, так що важко і стриматися: бентежить володіння тим, чим належить захоплюватися понад усе, або досконалість однієї мушлі, чи яскраві кольори іншої, або чарівна симетрія третьої.

як “сучасний смак”[3], але далеко не відразу ці зміни, які відображали становлення стилю, що пізніше стане відомий як рококо, корелювалися у сучасників з мотивами рокайлю чи зображенням мушель: так, письменник Жермен Бріс (1653-1727) у своїх записках “Опис міста Парижа та всього, що в ньому є цікавого” в 1713 р. зразком такого сучасного смаку називає художній твір 1704-го року [139, с. 3].

Водночас першим, хто пізніше вжив поняття «рокайль» на позначення сукупності художніх форм, які використовують у декорації інтер’єрів, був французький гравер, орнаменталіст, та ювелір, ім’я якого в джерелах вказується як Франсуа-Тома Мондон-син (François-Thomas Mondon le fils). Він створив серію графічних збірок “Premier livre de forme rocquaille et cartels, orné des figures françoises”, «Перша книга про форми рокайлю і картушів, в оздобленні французьких фігур», яка вийшла в тому ж 1736 році, що й трактат Буше-Жерсена [207]. Франсуа-Тома Мондон не був першим гравером, в чиїх творах ми зустрічаємо фантазійні абстрактні візерунки у вигляді завитків, проте він став першим автором, який систематизував вже популярні тоді серед граверів завиткоподібні декоративні орнаменти в одній окремій збірці, і назвав ці орнаменти рокайлями. Власне, попри свою назву, цей твір не є повноцінною книгою, а радше являє собою альбом із 7-ми гравюр, з вказаною на ньому присвятою Алексісу Мадлену Розалі, герцогу Шатійон-сюр-Севр, який саме у 1736 р. став пером Франції, і радше за все, збірка створювалася саме як дар покровителю на честь цієї урочистої події[4] [207, с. 1].

Перші критичні рефлексії щодо художньої естетики рокайлів ми зустрічаємо вже у сучасника Едме-Франсуа Жерсена і Франсуа Буше – Жана Бернара Ле Блана (1707-1781), який у своїй відомій книзі «Листи

[3] “le gout moderne” - неправильність форми четвертої. Врешті вражений до самої глибини душі [кожною з них], аж до найменших, чию досконалість іноді можна побачити лише за допомогою мікроскопа, який відкриває вам красу, про існування яких ви ніколи не підозрювали, і спонукає вас вигукнути, що ніде природа не буває такою величною, як у найдрібніших речах.

[4] Див. Додаток Б. Рис. 1 .

француза» (1745) гостро критикував ці рокайльні орнаменти за їх невідповідність художнім канонам класицизму, але при цьому, будучи близько знайомим із Франсуа Буше, який пізніше прославиться як один з основних майстрів живопису рококо, хвалив його картини і підтримував його [135, с. 8]. Більш того, високо оцінював живопис Франсуа Буше і письменник, який пізніше створить концепцію просвітницького класицизму, що згодом стане основною стилістичною доктриною художнього мистецтва в добу Просвітництва – Ніколя Кошан-молодший (1715-1790).

За твердженням одного з провідних дослідників рококо, французького вченого Патріка Бреді, це саме у Ніколя Кошана ми вперше зустрічаємо слово «рококо» у 1755 р., коли він, посилаючись в своєму листі на свою сатиричну статтю, яка з'явилася в журналі "Mercure de France" у грудні 1754 р., і називалася «Благання до майстрів золотих справ, різьбярів по дереву, та інших...» висміює тогочасну орнаментальну моду у виробах декоративно-прикладного мистецтва: "j'ai couvert le partisan du rococo d'une assez bonne dose de ridicule"[5] [59, с. 9]. Однак Ніколя Кошан в своєму пізнішому листі від 1760 р. назвав основний архітектурний стиль сучасної йому епохи не "rococo", а "chicorée"[6] [161, с. 16]. При цьому це останнє слово,"chicorée" означає не той самий вид морських мушель, форми яких Едме-Франсуа Жерсен і Франсуа Буше в своєму трактаті пропонували художникам, ювелірам і скульпторам як зразки для наслідування.

Вихід першого альбому рокайльних орнаментів Франсуа Мондона викликав значний резонанс і у інших теоретиків мистецтва. Зокрема, письменник-класицист Жак-Франсуа Блондель у своєму трактаті «Людина світу, просвіченого мистецтвами» (1774), називає ім'я Франсуа Мондона серед тих авторів, які, як він вважає, "завели погані смаки в орнаментах, а відтак, і в архітектурі" [48, с. 178]. При цьому Жак Блондель називає новий

[5] Я засипав прибічника рококо добрячою кількістю насмішок.
[6] Je ne veux point de la chicorée moderne, je ne veux point de l'austère ancien. (Я не хочу ані цих сучасних мушель, ані античної суворості).

стиль просто “goût pittoresque”[7], або “le goût de ce siècle”[8]. Критика Франсуа Блонделя є особливо важливою для історії визначення стилю рококо, адже, на відміну від Жана Ле Блана і Ніколя Кошана саме Франсуа Блондель є одним з перших критиків, який відносить до зразків нової мистецької манери і твори живопису [135, с. 10]. Саме Франсуа Блондель створює концепцію “gout pittoresque” як комплексу стилістичних рис, які присутні не лише в оздобленні інтерє’рів, архітектурі і графіці, а й у живописі, коли з іронією описує рокайльний інтер’єр Отелю Мазаріні зразка 1730-х років так, як би сприйняв його захоплений цим стилем глядач: “Figurez-vous le spectacle enchanteur des ornements les plus légers, alliées avec les peintures les plus galantes, des Bouchers et de Natoires, entre-mêlés avec des bas-reliefs, des trophées, des dragons volants, les plus jolis sapajous du monde. Par-tout on remarque des fleurs, des guirlandes, des palmettes, des rocailles, des pagodes ; enfin ; des riens charmants assortis aux cadres chatournés, aux moulures des panneaux, qui, dissimulant avec un art infini leur origine & leur sommet, se perdent, par des contours pittoresques, sous la sculpture aussi admirable qu’intéressante” [9] [48, с. 90-91].

Також у своїй ранішій роботі Жан-Франсуа Блондель «Курс архітектури» 1772 р. згадує: “Il y a plusieurs années qu’il sembloit que notre siècle étoit celui des rocailles”[10][139, с. 4], називаючи рокайлями саме архітектурний стиль вісімнадцятого століття. Зрештою, у словнику Французької академії 1777 р. є лише слово “rocaille”, і воно означає: “petits

[7] Мальовничий смак.
[8] Смак цього століття.

[9] “Уявіть собі чарівне видовище щонайлегших прикрас у поєднанні з щонайгалантнішими картинами Буше і Натуара, які перемежають барельєфами, емблемами, драконами в польоті, і найчарівнішими мавпочками, яких тільки можна уявити. А понад цим усім можна побачити квіти, гірлянди, пальмети, рокайлі, пагоди, і нарешті, чарівні дрібнички, оздоблені в різьблені рамки, в ліпні рами панно, які, завдяки безкінечній майстерності їх виконання, приховують свій початок і кінець, і губляться своїми мальовничими контурами під майстерною ліпкою, такою ж чарівною, як і цікавою”.
[10] Багато років здавалося, що наше століття було століттям рокайлів.

cailloux, coquillages et autres choses qui servent à orner une grotte, à faire des rochers etc”[11][46].

Особливо складним і непослідовним у французьких критиків було визначення стилістики рококо у творах живопису. Так, Жак-Луї Давид, відомий французький художник-класицист, був сином двоюрідної племінниці одного з провідних художників рококо – Франсуа Буше. Сам Ф. Буше навіть давав Давидові уроки живопису у дитинстві, і Давид загалом, тісно наслідував ту живописну манеру, яку згодом сам описуватиме наступним чином: “Поганий стиль французької школи, від якого мені з таким зусиллям вдалося позбавитися у Римі” [135, с. 7]. Більш того, майбутній класицист упродовж раннього періоду своєї творчості працював у манері рококо: так, у період між 1773-м і 1774-м рр. закінчив розпочаті Жаном-Оноре Фрагонаром розписи салону танцівниці Марі-Мадлен Гімар, виконані у рокайльній рожево-блакитній пастельній гамі, і написав її портрет в стилі рококо.

Пізніше сам художник став непримиренним критиком рокайльної художньої манери, але при цьому так високо цінував полотна Франсуа Буше, який називав його своїм учням як взірець художньої майстерності [135, с. 8]. При цьому у 1796–1797 рр., Моріс Ке, один із кращих учнів у майстерні Жака-Луї Давида, став першим, хто вжив вигадане Ніколя Кошаном слово “rococo” для позначення не графічних орнаментів, архітектури чи оздоблення інтер’єрів, а для пейоративного визначення живописного стилю минулих десятиліть, стилю, який асоціювався зі смаками придворної фаворитки мадам де Помпадур.

Таким чином, слово “rococo” завдяки Жаку-Луї Давиду набуло нового значення – відтепер ним називали *живопис, який виконував декоративну функцію*, і до авторів рококо почали відносити згаданих Франсуа Блонделем художників Франсуа Буше і Шарля-Жозефа Натуара [135, с. 11].

---

[11] Дрібні камінчики, мушлі та інші речі, які слугують для прикрашання гротів, з яких також роблять фонтани.

У XIX ст. слово “рококо” вийшло за межі художніх майстерень, і з 1820–1830-х рр. ми вже зустрічаємо випадки використання цього слова на позначення певної епохи чи мистецького стилю. Так, у 1828 р. Стендаль згадує в “Прогулянках Римом”: “Берніні став батьком того поганого смаку, який у майстернях називали дещо вульгарним словом “рококо”. Цей перуковий жанр[12] тріумфував у Франції за часів правління Людовіка XIV і Людовіка XV” [139, с. 4]. Звернімо увагу, що до стилю рококо письменник відносить і мистецтво епохи правління Людовіка XIV.

Завдяки Стендалю слово “рококо” набуває розповсюдження, і вже в 1835 році Френсіс Троллоп пише: «Це нове слово “рококо” використовують на позначення всього, що має на собі відбиток смаків, переконань чи почуттів минулих часів» [46].

В 1830-ті роки термін “рококо” вже починає використовуватися не лише як мистецтвознавчий термін, а і як стилістичний прикметник. В цей період це слово починає втрачати однозначну негативність свого контексту: так, у 1834 р. Теофіль Готьє вже називає одну зі своїх новел “рокайльною історією”, а письменник-романтик Віктор Гюго, чию п’єсу “Ернані” журналісти-сучасники піддали нищівній критиці за її застарілий сюжет, охарактеризувавши її словом “рококо”[13][173, с. 476], сам став одним з перших французьких інтелектуалів, хто відзначив своєрідність і красу рокайльної архітектури.

В 1839 р. слово “rococo” вперше з’являється в Додатку до Словника Французької Академії, і має наступне визначення: “Il se dit trivialement du genre d’ornemens, de style et de dessin, qui apartient à l’école du regne de Louis XV et du commencement de Louis XVI. Le genre rococo a suivi et précedé le pompadour, qui n’est lui-même qu’une nuance de rococo. Le rococo de

[12] Genre perruque.
[13] A bas les perruques! Les rococo, les imbécils, les faiseurs de pétitions!

l'architect Oppenordt. Il se dit, en géneral, de tout ce qui est vieux et hors de mode, dans les arts, la littérature, le costume, les costumes, les manières etc"[14] [46].

В поняття "рококо" у 1830-ті роки часто включали мистецькі твори та культурні феномени минувшини, які належали до зовсім різних стилів. Так, у своєму есе "Le langage de la mode" (Модна говірка) французький критик Шарль Деглені наступним чином описує дебати навколо вживання терміна "рококо": "Зараз ми є свідками небаченої плутанини протилежних думок, кожна з яких прагне захопити виняткове право на слово "рококо", щоб вражати ним своїх суперників: Рококо, – каже один, – це античність. Ви помиляєтеся, каже інший, – рококо – це готика: це пліснява старих каплиць, зруйнованих базилік і соборів. – Ви не розумієте: справжнє рококо, для якого створювалося це слово – це Буше, Ватто, Дора, Кребійон-син, це граціозний і манірний стиль Людовіка XV. – Я прошу вибачення, але рококо – це сухий і холодний стиль імперії; Давид, Жіроде, Жирар та їхні бліді імітатори – оце все – рококо!" [173, с. 479]. Як ми можемо побачити, в мистецтвознавчому дискурсі 1830-х рр. співіснувало архаїчне значення поняття "рококо" (щось, що вийшло з моди), і досить новітня концепція цього стилю, в якій до рококо включали не лише художників "галантно-мальовничого напрямку", а й письменників, які використовували у своїй творчості переважно любовно-психологічні та любовно-пригодницькі мотиви – Андре Дора та Клода Кребійона-молодшого. В 1840-ві рр. концепт рококо як стилю проникає в музику, його вживають навіть у акторському лексиконі на позначення посередньої акторської гри.

[14] Зазвичай так називають вид оздоблень, стиль і малюнок, які належать школі доби Людовіка XVI та початку правління Людовіка XVI. Рококо було попередником і водночас наступником стилю помпадур, який сам є ні чим іншим, як одним із видів рококо. Рококо архітектора Оппенордта. Зазвичай так називають все, що застаріло і вийшло з моди: в мистецтві, в літературі, в одязі, в звичаях.

1.3 Термінологічні концепти ідеології рококо та позначення стилю рококо в художній літературі

Майже неописаним у дослідницькій літературі є феномен *папільотажу*, який сучасники в другу половину XVIII ст. визначали як ідеологію життєвих цінностей і світосприйняття, яку виражає стиль рококо. “Papillotage” (буквально означає “кліпання” або “моргання”). При цьому, згідно з визначенням, даним у Словнику Французької академії 1762 р., цим словом, крім власне моргання, називали ще і “un tableau, qui pétille d’une manière incommode, par des lumières également brillantes, et par des couleurs également vives”[15][154, с. 291]. В 1767 р. у Парижі виходить друком анонімний сатиричний трактат “Papillotage. Ouvrage comique et moral”[16], який, на нашу думку, можна вважати компендіумом визначень того стилю життя, сукупності смаків і комплексу етичних категорій, який пізніше будуть вважати специфічними саме для людини рококо [156]. Сам трактат є сатиричним описом історії і повсякдення шляхетної родини, що провадить той стиль життя, який автор декларує як типовий для епохи попереднього йому покоління, покоління його батьків, і цю культурну епоху він іменує папільотажем. Автор трактату в першому ж рядку згадує, що слово “papilotte” – не нове, і раніше папільотками називали прикраси, які одягали коням на голову, але на момент написання трактату (1767) воно набуло іншого значення. І автор чітко артикулює той факт, що в сучасній йому французькій мові це слово має щонайменше п’ять значень, чого не було ще за часів його батьків, і що воно з’явилося завдяки змінам у суспільних звичаях [156, с. 3]. На зв’язок цього терміна зі стилем рококо першим звернув увагу дослідник Б. Пулен [170, с. 471]. Так, автор трактату саме в ньому бачить суть тих культурних явищ, які культурологи пізніше інтерпретуватимуть як такі, що властиві саме для рококо: “C’est lui qui donne

[15] Картина, що недоладно блищить через надто яскраве освітлення і надто яскраві кольори.
[16] Папільотаж. Моральний та комічний твір.

cette sémillante légéreté, si propre à faire briller les ésprits, & à orner la société, qui répand ces gentillesses, dont notre siècle tire avec raison son mérite & sa gloire, qui chamarre les hommes de graces, & les femmes d'agrémens, qui communique au moindre geste d'impression d'amabilité, au moindre sourire une nuance d'énchantement, & qui, laissant à l'écart tout système économique & politique, ne connôit d'étude que celle des modes& de plaisirs"[17] [170, с. 3]. Саме відчуття легкості буття в розумінні автора трактату є тією культурною рисою, що відрізняє сучасну йому епоху від попередньої. Вартим уваги цей трактат робить і те, що його автор інтерпретує папільотаж як таке культурне явище, що чітко відмежовується від культурної естетики мистецтва бароко та орієнтації останнього на велич у мистецтві: "Au majestueux succéde l'agréable, au beau le joli; telle est la marche de la Nature & des Arts" [18] [170, с. 7].

Саме папільотаж, за твердженням автора, приніс галантність із Франції до Саксонії, і саме ця згадка є першим свідченням французького белетриста про домінування естетики рококо у Саксонії та слугує доказом того, що у Франції сучасники в 1760-ті роки не лише знали про вплив французького зображувального мистецтва на німецьке, а вже й були знайомі зі зразками саксонської галантної культури.

В цьому творі ми бачимо опис тих естетичних критеріїв у декоративно-прикладному мистецтві, які вважатимуться мистецтвознавцями безсумнівною ознакою мистецтва рококо: "On voyoit leur Hôtel décoré des ornemens les plus exquis, les glaces y reproduisoient les personnes, la couleur de rose y contrastoit avec le bleu céleste, &l'argent leur donnoit le plus merveilleux éclat. Les fauteuils, les tabourettes, les sopha n'ofroient à la vue que des lacs d'amour admirablement nués, que des fleurs aussi naturelles que celles qu'on cueille dans les jardins, que des papillons & des oiseaux, qui sembloient moins une

[17] Це він породжує цю жваву легкість, яка так добре слугує для того, щоб уми блищали, і яка прикрашає товариство, яке підвищує ним свою витонченість, з якої наша епоха розумно черпає свої діяння і славу, який прикрашає чоловіків люб'язністю, а жінкам надає привабливості, який найменшому жесту надає враження привітності, кожній усмішці – відтінок чарівності, і який, оминаючи будь-яку економічну чи політичну систему, не знає інших наук, крім науки мод і задоволень.

[18] Величне було витіснене приємним, а прекрасне – гарненьким, таким є шлях Природи і Мистецтва.

broderie qu'une miniature ; les cheminées paroissoient des magasins de bijouterie, les consoles des boîtes des parfumes, les fênetres des miroirs, les plafonds un firmament. Tout étoit azuré, surdoré. Les parquettes formoient un émail par l'hereux assortiment du marbre & de porphyre, & les alcoves ornées des lits pompeusement exhaussés, retraçoient les trônes du Mogol. Chaque appartement avoit sa toilette, & celle de Monsieur surpassoit celle de Madame, par les raretés dont elle étoit enrichie. Les quatres parties du monde avoient contribué à former ce chef d'œuvre d'élégance & du goût. On y trovoit les plus superbes pierreries, tous les desseins imaginables exécutés en argent & en or avec une délicatesse ravissante, & l'on y respiroit l'odeur des plus agréables parfums. Les boêtes, les flacons, les cuvettes, les vases, les bagues, les étuis, les breloques, les montres, annonçaient par leur cizelure & par leur émail, le goût le plus exquis & le plus raffiné"[19] [156, с. 8-9]. Проаналізувавши цей розлогий опис інтер'єру першої половини XVIII ст., ми бачимо в ньому усі ті символи, які згодом мистецтвознавці вважатимуть емблематичними для стилю рококо. Так, перш за все, автор трактату підкреслює, що речі в інтер'єрі папільотажу – каміни, вікна, плафони, консолі здавалися не тим, чим вони є. Загалом використання обманних візуальних прийомів у декорумі та інтер'єрі – своєрідна гра у зміну природи речей – так званий "trompe l'œil" вважається одним з ключових символів рококо. Автор трактату прямо говорить про заміну величного і монументального в мистецтві та оздобленні інтер'єрів мініатюрним і приємним, фемінізацію чоловічого образу і побуту, а також використання

[19] Їхній дім був оздоблений найвишуканішими розписами, в дзеркала відображали обличчя гостей, рожевий колір там контрастував із небесно-блакитним, а срібло надавало їм іще чарівнішого блиску. Фотелі, стільці, дивани являли глядачу чудові вишивки у вигляді вісімок, які переливалися при світлі, квітів, які мали такий же справдншній вигляд, як і ті, що їх збирають у садах, метеликів і пташок, що радше нагадували мініатюри, ніж вишивки, каміни нагадували скриньки для коштовностей, туалетні столики – флакони для парфумів, вікна були схожими на дзеркала, а стелі – небесні склепіння. Все було блакитним, позолоченим. Підлоги здавалися яскравим килимом з квітів завдяки вдалому поєднанню мармуру і порфіру, а алькови, чиєю окрасою були ліжка, що пишно здіймалися, нагадували трон Моголів. У кожних покоях була своя туалетна кімната, і та, що належала Месьє, перевершувала кімнату Мадам тими коштовними дрібничками, які її прикрашали. Скарби всіх чотирьох частин світу знадобилися для того, щоб створити цей шедевр елегантності і смаку. Там можна було побачити найрозкішніші прикраси із коштовного каміння, всі візерунки, які тільки можна було уявити, були намальовані на сріблі і золоті з неповторною витонченістю, там можна було вдихнути аромати найвишуканіших парфумів. Шкатулки, флакони, тазки для вмивання, вази, обручки, чохли, брелоки, годинники своїм різьбленням і емаллю, яка їх вкривала, свідчили про найвитонченіший і найбільш рафінований смак.

позолоти, лаку і емалей, пастельних відтінків блакитного і рожевого кольорів, зображення птахів і метеликів в оздобленні предметів інтер'єру.

Крім того, з даного текстового фрагмента ми бачимо, що папільотаж цінує моду на екзотичні речі, оскільки в описі інтер'єру наголошується, що його предмети прибули із чотирьох різних континентів. Важливою деталлю є і те, що серед предметів інтер'єру описується велика кількість речей неутилітарного вжитку, яким автор трактату приділяє велику увагу. Так, флакони, коробочки, тазки для вмивання, вази, обручки, чохли і годинники в інтер'єрі завдяки своєму вишуканому оздобленню стають естетичним символом нової стилістичної епохи, якою в трактаті виступає папільотаж, оскільки вишукано оздоблена дрібничка перш за все має тішити почуття господаря, тоді як для естетичної філософії бароко декор і предмети розкоші були орієнтовані на увагу стороннього глядача, а поняття побутового комфорту було для бароко невластивим загалом.

Одним з найбільш популярних концептів, яким літературознавці й історики мистецтва з XIX ст. характеризували епоху рококо, було визначення її як "siècle galant" – "галантної епохи", або "галантного століття". Концепт галантності також є одним з ключових термінів рококо і тому, що саме це поняття застосовували на позначення тих літературних творів, які пізніше дослідники вважатимуть пам'ятками рококо.

Поняття походить від середньовічного слова "galer", що означало "розважатися". Відтак, "galanterie" означає саме культуру розваг. Літературознавці фіксують реінтродукцію цього поняття у французьку літературу в 1640–1650-х роках, відзначають, що воно стає дуже помітним із 1660-х років, і остаточно займає у текстах значне місце в кінці XVII ст. Саме це поняття має подвійну семантику. Цим словом могли позначати як розваги, гідні дворянина, так і звичайну розпусту.

Ще в середньовічній куртуазній традиції словом "galant" описували людину шляхетну, люб'язну, ввічливу і порядну, але це саме поняття

вживали і тоді, коли мова йшла про героїв любовних пригод, тобто “homme galant” означало “зальотник”, а “femme galante” – жінку легкої поведінки. Таким чином, значень у цього слова могло бути багато. Відтак, ми спробуємо якомога точніше визначити цей феномен і проаналізувати, як саме змінюються культурологічні конотації цього терміна в контексті культури рококо. Отже, перше розгорнуте визначення цього слова дає словник Антуана Фюретьєра 1690 р:

Galanterie: ce qui est galant. Se dit des actions & des choses se dit aussi de l’attache qu’on a à courtiser les dames. Il se prend en bonne et en mauvaise part. On dit aussi figurément & avec hyperbole, cette affaire là n’est qu’une pure galanterie, pour dire, ce n’est pas une chose de conséquence.

Galant est un homme honnête, civil, savant dans les choses de sa profession. Se dit aussi d’un homme qui a l’air de la Cour, les manières agréables, qui tâche à plaire, & particulièrement au beau sexe. Amant qui se donne tout entier au service d’une maîtresse. On dit aussi, qu’un homme est un galant, pour dire qu’il est habile, adroit, dangereux, qu’il entend bien ses affaires. Se dit aussi en mauvaise part, de celuy qui entretient une femme ou une fille, avec laquelle il a quelque commerce illicite[20] [221, с. 17].

Словник Французької академії 1694 р. дає наступні визначення:

Galanterie : qualité de celui qui est galant, gentillesse. Il se prend particulièrement pour les devoirs, les respects, les services que l’on rend aux Dames. Il signifie aussi, Commerce amoureux. Il se prend aussi Pour les choses que l’on fait pour les Dames, ou qu’on leur donne par galanterie.

Galant : honnête, civil, sociable, de bonne compagnie, de conversation

[20]Галантерія: те, що є галантним. Так називають дії і речі, а також способи, яких зуживають для того, щоб залицятися до дам. Вона має хорошу і погану сторону. Ще говорять фігурально і використовуючи гіперболу, ця справа – просто галантерія, для того, щоб сказати, що ця річ не має великої значущості.
Галантним називають чесного поштивого чоловіка, який знається на тонкощах своєї справи. Також так називають чоловіка, який справляє враження близькості до Двору, який має приємні манери, який прагне подобатися, і особливо прекрасній статі. Коханець, який повністю віддається служінню своїй коханці. Також чоловіка називають галантним для того, щоб підкреслити, що він є вмілим, спритним, небезпечним, та добре вміє влаштовувати власні справи. Також це слово вживають у його поганому значенні, коли говорять про того, хто вчащає до жінки чи дівчини, з якою перебуває у незаконних стосунках.

agréable. Il signifie aussi, Un homme habile en sa profession, & qui entend bien les choses dont il se mèle, qui a du jugement, de la conduite. Il se dit aussi par flaterié ou par familiarité, pour louer une personnede quelque choseque ce soit. Il signifie aussi, Un homme qui cherche à plaire aux Dames, & dans ce sens on met galant après le subst. On dit, d'Une femme coquette, qu'Elle est galante. Il est aussi substantif, & signifie Amant, amoureux. Mais il se dit plus ordinairement de celui qui fait l'amour à une femme mariée, ou à une fille qu'iln'a pas dessein d'épouser[21][221, с. 18-19].

Отже, як ми можемо побачити з даних визначень, поняття галантності у 1660-ті роки значно розширюється в порівнянні з його старим значенням, і до своєї попередньої куртуазної конотації додає ще й соціальну. Відтепер галантна людина – це передовсім індивід, який має добре розвинуті якості для соціального пристосування [213, с. 4].

Це є безсумнівним свідченням того, що потреба до соціального пристосування різко зростає у французькому суспільстві, починаючи з 1660-х років, а це саме той період, коли французький королівський двір переїхав до Версальського палацу, в якому дворянство відтепер мало перебувати практично постійно, і скрізь супроводжувати короля, якщо він кудись виїжджав. Відтак, постійне перебування при дворі означало необхідність інтенсивного спілкування з людьми з різних суспільних станів та вміння заводити важливі знайомства і подобатися можливим покровителям.

Згодом на кінець XVII ст. поняття галантності остаточно еволюціонує, і

---

[21]Галантерія: риса притаманна тому, хто галантний, витонченість. Перш за все це стосується обов'язків і поводження, також тих послуг, яких зуживають щодо Дам. Це також означає любовний зв'язок. Також так говорять про речі, які роблять для Дам, або які їм дарують через галантність.
Галантний: чесний, ввічливий, той, що вміє знаходити спільну мову з людьми, хорошого товариства, приємної розмови. Також це означає людину, вправну у своїй справі, і таку, що добре розуміється на речах, за які вона береться, таку, в якої є розсудливість і гарні манери. Також так говорять, бажаючи полестити, або добре її знаючи, для того, щоб похвалити якусь людину за щось. Також це означає чоловіка, який прагне подобатися Дамам, і в такому значенні це слово вживають після прикметника. Про жінку-кокетку говорять, що вона галантна. Це слово також є й іменником і означає "коханець", або "закоханий". Але частіше так називають чоловіка, який має любовний зв'язок із заміжньою жінкою, чи з дівчиною, на якій не не збирається одружуватись.

відтоді позначатиме не лише любовну поведінку, але, радше, стиль і спосіб життя, що ґрунтується на мистецтві бути приємним для товариства. Так, до прикладу, сучасник говорить, що «словом “галантний” називають [нині] все те, що є найвишуканіше і найвитонченіше, рафіноване й духовне в мистецтвах; так називають те невловиме, “(je ne sais quoi)”, що утворює колір і блиск речей. Галантність є не тільки в прекрасних віршах, вишуканій словесності і красивих висловах, тобто витворах чистого духу; її можна знайти в зброї, і в меблях, у вправах та іграх, в задоволеннях і насолодах – я маю на увазі задоволення світлих умів і насолоди прекрасномудрих» [221, с. 240].

Отже, аналітичний підхід, при якому галантність розуміють як суть мистецького стилю, дозволяє краще збагнути внутрішню ідеологію цілої низки художніх і літературних явищ рококо. Так, наприклад, стає зрозуміло, що жанр “галантних святкувань” у живописі був не просто зображенням світських розваг та сцен флірту на лоні природи. Сучасники розуміли цей жанр радше як “свято мистецтва”, мистецтва життя “світлих умів і прекрасномудрих” [22, с. 54]. Виходячи з цього визначення, “галантний” стиль у літературі означає не вибір певної специфічної тематики (скажімо, оповідки про любовні пригоди), а спроби якомога оригінальніше розповісти про очевидно звичайні, або навіть зумисно маловажливі речі, тобто орієнтацію на “мистецтво сказаного”. Так, сучасник наступним чином характеризував галантний стиль у літературі: “Цей стиль є почасти іронічним, радше легковажним, ніж серйозний, і радше ніжним, ніж пристрасним, серйозне і пристрасне там часто присутнє, але ніколи не виражається прямо” [22, с. 34].

Художній смак рококо також часто характеризували епітетами “pittoresque” або “picturesque”, що можна перекласти як “живописний”, але радше навіть як “картинний”. Характерною рисою стилю рококо стало те, що довколишня реальність почала сприйматися у картинному фокусі, і всі предмети та явища, які відрізнялися живописністю, почали приваблювати

увагу художників. Так, живописними стали вважати і майстерно облаштований інтер'єр, і природний ландшафт, і зовнішність людини і її одяг, карнавальне дійство чи розташування військ на місцевості, і бенкет чи пікнік. На нашу думку, відмінність рокайльної концепції живописного від барокової полягає в тому, що у рокайльному живописі превалює орієнтація на витонченість зображуваного, тоді як бароковий художник намагався підкреслити його розкіш і величність. Втім, не варто надто модернізівати зображувальну естетику рококо, оскільки картинність цього художнього стилю дуже специфічна – рокайльні зображення і тексти дуже мало зосереджуються на описах пейзажів і характеристиці місця подій в цілому – такі деталі в мистецтві рококо лише позначаються, і ці позначення хоч і виразні, але короткі. Так, на картинах художники охоче зображували дрібні живописні деталі, але зображення пейзажів часто лишалися хоч і не умовними, як у бароковому живописі, проте досить шаблонними. Також дослідники вказують на концепт курйозу як ключовий у системі рокайльної свідомості: "curiosité" вперше визначається як цілий специфічний тип культурної поведінки, що включає в себе тягу до мандрівок, любительських занять наукою, колекціонування старовини чи художніх творів (як правило, пікантного характеру), чи незвичайні сексуальні пригоди.

Історія концептів рококо здебільшого досліджена в аспекті орнаменталістики та архітектури і меншою мірою – живопису. Натомість більшість дослідників лишають поза увагою питання оцінки сучасниками стилістики рококо в літературі. Винятком є дослідження Елени Руссо. Типаж рокайльного письменника його колеги-просвітники іменували "bel ésprit" ("прекрасний ум"). Так, Луї-Себастьян Мерсьє наступним чином характеризує літературу рококо і її авторів: "Я б назвав усіх тих авторів, що пишуть малі літературні твори, "авторами-жінками..." Все, про що вони дбають – це про блиск і сяйво; і доки вони думають, що пишуть із розумом, насправді все, що вони роблять – це пишуть витончені слова, які нічого не означають. Прикраси для цих авторів слугують тим же, що і для деяких

жінок: це надає їм рис, яких у них нема, і вони приховують під цими строями свої кістляві груди”[227, с. 2].

1.4 Рококо у французьких та франкомовних дослідженнях

Першими французькими гуманітаріями, які всерйоз почали вивчати історію походження стилю рококо та класифікувати його представників, стали французькі письменники Едмон (1822-1896) та Жюль (1830-1870) де Гонкури. З 1856 по 1880 рік вони випускають серію мистецтвознавчих нарисів “Мистецтво вісімнадцятого століття”, в яких вивчають творчість Антуана Ватто, Жана-Батиста Грьоза, Франсуа Буше, Жана Фрагонара, П’єра Поля Прюдона, репрезентуючи їх як творців власного, унікального і самоцінного мистецького стилю рококо. Брати Гонкури також успадкували одну з найкращих у Франції колекцій творів декоративно-прикладного мистецтва китайського і японського походження, і їхній інтерес до китайського та японського мистецтва відобразився і у детальному вивченні ними таких феноменів культури рококо, як “chinoiserie” та “japonisme”. Більш того, саме брати Гонкури стали першими мистецтвознавцями, хто відносив французький галантний живопис кінця XVII – поч. XVIII ст. та японські і китайські мотиви в оздобленні інтер’єрів та предметів декоративно-прикладного мистецтва, до продуктів одного стилю. Завдяки їхнім роботам це твердження міцно закріпилося у французькому мистецтвознавстві, а китайські та японські мотиви набули такого престижу і розповсюдження, що сам Едмон Гонкур пише у 1868 р.: “Смак до китайщини та японщини! Цей смак ми завели одними з перших. Цей смак нині полонив геть усіх, аж до дурнів і міщан, а останні його розповсюджували ще завзятіше, ніж ми, відчували його, проповідували його, і навертали до нього інших. Хто з тих, хто захоплювався першими альбомами [китайських та японських мотивів], наважувалися їх купити? В першій з наших книжок опис каміну з японськими дрібничками зробив нам таку ласку, що нас почали

вважати бароковими дурниками, а Едмон Тексьє взагалі вимагав запроторити нас до Шарантона” [132, с. 62].

Загалом після виходу циклу робіт братів Гонкурів стиль рококо у Франції, на відміну від Німеччини, мало досліджувався як наукова проблема. Зі значущих французьких досліджень рококо першої половини XX ст. ми можемо назвати монографію мистецтвознавця Еміля Баяра (1868-1937) “Мистецтво розрізняти стилі: стиль Регентства і стиль Людовіка XV”, видану в 1914 р. В цій роботі автор уперше здійснює важливе термінологічне розрізнення між рокайлем і стилем рококо. У даному дослідженні письменник намагається атрибуювати гравюри епохи Регентства з точку зору їх приналежності до стилю Людовіка XIV чи Людовіка XV, а поняття рокайль і рококо радше слугують йому допоміжними технічними термінами, значення яких він намагається уточнити через приналежність до них конкретних мистецьких пам’яток. Так, на думку автора, рокайлем варто називати архітектурні орнаменти або версальського фантазійного зразка, або суто утилітарні елементи архітектурного оздоблення, про які ми згадували на початку цього розділу. При цьому Е. Баяр вважає, що для епохи Регентства теж характерним було використання рокайлів, але вони були стилізовані під мушлі, що було невластивим для версальських рокайлів доби Людовіка XIV. Дослідник наступним чином характеризує співвідношення між рокайлем і рококо: “Загалом рокайль замінює собою недавні листя аканта і лаврові гірлянди, савойську капусту і листя мальви та мушлі”[22]. На думку Е. Баяра, рококо походить саме від цих рокайлів і замінює собою стиль бароко упродовж правління Людовіка XV, а надмір прикрас наближує рококо до поганого смаку. І вже упродовж періоду Регентства та епохи правління Людовіка XV класична мушля починає змінювати свою форму, набираючи все більш неправдоподібної форми, і перетворюючись із “chicorée” на той тип мушлі, яку згодом художники і мистецтвознавці наступних десятиліть

[22] Мушля саме в значенні “chicoré”.

називатимуть “coquille”, і яка згодом і стане вважатися ключовим художнім символом зрілого рококо [34, с. 99]. Загалом в роботі Еміля Баяра представлено вичерпний історико-стилістичний аналіз пластичних та архітектурних форм стилю рококо, і це дослідження не втрачає своєї значущості і у сьогоденні.

1.5 Проблема визначення французького літературного рококо

Феномен літературного рококо був досліджений низкою дослідників майже винятково на французьких матеріалах. Ця ситуація зумовлена тим, що у Франції тамтешня літературна белетристика перебувала у тіснішому зв’язку з художнім життям, і відтак концепції нових орнаментально-художніх образів та ідей швидше знаходили своє відображення і в літературі. В ході вивчення літератури, присвяченої цій темі дослідниками з різних країн, ми зробили висновок, що більшість філологів схильні відносити французькі твори художньої літератури до рококо радше за жанровою тематикою, ніж за сукупністю точно визначених стилістичних рис. Так, в рокайльну літературу різними дослідниками включаються:

- оповідки про любовні пригоди, які можуть мати елементи еротики;
- казки чи історії з орієнтальним колоритом, які відрізняються фантастичним, “чарівним” сюжетом, які не містять виразного соціально-критичного змісту чи яскраво вираженої сатири;
- поезія епіграмного і гумористичного характеру, в якій оспівується радість життя і його насолоди;
- комічна драматургія, сюжетом якої є любовна колізія, і немає розгорнутого соціально-критичного характеру.
- повісті і романи в формі приватної переписки кількох осіб.

Недолік такої інтерпретації полягає в тому, що в літературі Просвітництва письменники працювали в цих же самих жанрах. Однак в

чарівні казки, комічні п’єси, і повісті епістолярної форми просвітники вкладали або сатиру на певних політичних діячів, або гостру соціальну критику. Так, для прикладу, епістолярну повість Шарля-Луї Монтеск’є “Перські листи” (1720) низка філологів вважають взірцем французького літературного рококо завдяки її камерній формі, орієнтальному колориту та глибокому психологізму, який виявляють герої повісті в своїх судженнях. Проте ця повість була звичайною пародією на звичаї французького двору часів Філіпа Орлеанського, і автор назвав своїх протагоністів Персом і Узбеком лише для того, щоб його герої справляли враження повністю відчужених зовнішніх спостерігачів. Рокайльна стилістична форма в цьому творі дотримана, але політична сатира, яка є основною ідеєю твору, була суто просвітницьким культурним феноменом. Постає питання, на яке різні дослідники дають різні відповіді: чи достатньо самого факту дотримання культурної форми рококо для того, щоб вважати твір мистецтва (в наведеному нами прикладі – твір художньої літератури) рокайльним? Ми вважаємо, що експлуатація певних художніх форм є вторинною стосовно внутрішньої ідеології твору мистецтва – і тому вважаємо кінцем епохи літературного французького рококо роман “Софа” П. Кребійона-молодшого, написаний у 1742 р.

Ж. Вайсгербер виділяє в ментальності рококо “фривольність, гру, блиск, пікантність і галантність”, П. Бреді в “Міжнародному словнику літературознавчих термінів” фіксує в рокайльному стилі “метонімію, імманентність і евфемізацію” як засоби вираження вказаних попередниками властивостей. Однак в етичному плані рокайльна культура оцінюється як апріорно сумнівна “гедонізм рококо зростає під знаком збитку”, “поети і художники рококо не приховують (і навіть підкреслюють), що зображувані ними почуття і пристрасті мають такий же штучний, вторинний характер, як і відображувана ними дійсність, “відбувається маніпулювання певними соціальними і психологічними стереотипами заради гедоністичних цілей”. Характерне для східноєвропейських праць твердження, що “рококо

відволікає від дійсності в світ фантазії”, і зовнішньо протилежне твердження П. Бреді, що “будь-яка трансцедентність в рококо заборонена”, співпадають в уявленні, що етика рококо зводиться до зосередження “на красі і щасті, зведеним до кількох моментів задоволення, отриманого між темрявою народження і темрявою смерті. Іноді рококо трактують як результат занепаду культури бароко, його можуть розглядати то як стилістичне вираження Просвітництва (Еріх Ерматінгер), то як стиль, що протистоїть Просвітництву (Віктор Кремпелер), але в будь-якому разі, вчені трактують його останнім великим європейським стилем. Так чи інакше, після Другої світової війни науковці починають застосовувати поняття “рококо” і до аналізу літературних явищ, (Ф. Нойберт, Е. Хюбенер), однак за аналогією з живописом і архітектурою в ньому виділяють ряд схожих формально-тематичних характеристик. В коло рокайльних літературних жанрів включають “легку” поезію анакреонтичного зразка, гривуазні новели, фривольно-еротичні романи (Ернст Хюбенер).

Серед французьких вчених, які досліджували рококо у Франції, першим сформулював поняття про рококо в літературі Марсель Раймон, хоча він визначав його як одну зі стилістичних форм пізнього бароко. Великий внесок у вивчення бароко і рококо зробили його колеги, яких разом із ним відносять до так званої “женевської школи”: Жан Руссе, Жан Старобінський та Жорж Пуле. При цьому попри грунтовність дослідження бароко Жан Руссе просто асоціює стиль рококо з преціозним стилем. [57, с. 243]. Ще один дослідник женевської школи, Рожер Лофер, видав у 1963 р. відому роботу “Стиль рококо, стиль Просвітництва”, яка являє собою цікаву спробу виділити у вісімнадцятому столітті рококо як проміжний період між кінцем бароко і початком романтизму. В роботі французького мистецтвознавця Філіпа Мінге (1932-2007) “Естетика рококо” 1966 р. ми можемо спостерігати перехід від історичного аналізу стилю рококо до аналізу його естетичних концепцій. В цьому дослідженні автор розвінчує твердження про те, що стиль рококо є продовженням і відгалуженням стилю бароко, спростовуючи

цим концепцію Майрселя Раймона. З цією метою він виділяє специфічні характеристики стилю бароко, і порівнює, як вони співвідносяться з основними рисами стилю рококо. Так, на думку Ф. Мінге, є кілька ключових відмінностей між бароко і рококо:

1) стиль бароко бере свій початок в римській архітектурі XVII ст., тоді як рококо вперше з'являється в німецькій архітектурі XVIII ст.;

2) архітектура бароко є "тектонічною", і її автори намагалися показати монументальність будівлі, тоді як в архітектурі рококо її намагалися максимально приховати;

3) в архітектурі бароко простори всіляко примножувалися, а рокайльна архітектура прагнула до гомогенності;

4) барокова експресія була неспокійною і напруженою, а рококо, навпаки, відрізнялося псевдо-фемінністю [181, с. 132]. Отже, саме Філіп Мінге став першим французьким дослідником, який не лише не вважав стиль рококо продовженням бароко, а й дійшов висновку, що в німецькій архітектурі присутні і стиль рококо, і стиль бароко, і що вони є вираженням різних ідеологічних конструктів [170, с. 469].

Саме Поль Бреді став одним з перших французьких дослідників, який розробив власну схему характеристики європейської поезії рококо. Так, на його думку, поезія рококо має два основних напрямки: поезія манер (яку складали з нагоди різних урочистостей) і анакреонтична поезія (остання відрізняється гедоністичними мотивами: в ній оспівуються вино, жінки і пісні). Анакреонтична поезія, в свою чергу, розділяється на три інші піднапрямки: поезію Аркадій (до неї дослідник включає твори Б. Фонтенеля і К. Віланда), еротичну поезію (Ф. Пріор, П. Роллі, С. Буфлер, А. Пірон), і жартівливу поезію[23], до якої автор відносить К. Вуазенона, Й. Берні, П. Бертена). Але при цьому П. Бреді є прибічником концепції "довгого рококо", оскільки вбачає перші рокайльні поетичні мотиви у творчості

[23] Badinage.

Гільйома Шольйо (1660), і продовжує період існування поетичного рококо аж до творчості Й. Гете зразка 1770 р. [59, с. 10]. При цьому поетичне рококо П. Бреді поділяє на три періоди: період зародження поезії рококо у Франції під впливом А. Вуатюра і Ж. де Лафонтена, (до поетів рококо цього періоду П. Бреді відносить А. Шольйо, О. Лафара, А. Вуатюра, Б. Фонтенеля, і відзначає перші випадки проникнення стилю рококо у драматургію: твори авторів поезії манер часто ставлять на сценах Франції, Італії та Англії (до них входять М. Прайор, У. Ла Мотт, М. Конті, Д. Гей, П. Роллі, А. Поуп, А. Пірон, К. Фругоні, Ф. Вольтер). При цьому в Німеччині, навпаки, більшим попитом користувалися твори анакреонтичного напрямку (К. Вуазенон, Ф. фон Хагедорн, С. Буфлер).

Поль Бреді пропонує змінити концепцію зміни літературно-культурних епох із дихотомічного протиставлення класицизму як ствердження романтизмові як спростуванню на тричленну схему: класицизм-ствердження, рококо-спростування, романтизм – загадка.

В даному дослідженні ми використовували також праці з економічно-соціальної історії Франції XVII-XVIII ст., автором яких є визнаний французький фахівець з історії економіки П’єр Шоню. В інтерпретації цього вченого рококо не виступає в якості окремої культурної епохи чи історичного періоду – автор повністю включає його дослідження в контекст цивілізації Просвітництва і вписує рококо в метаперіод, який називає “Класична Європа”, визначаючи хронологічні рамки її існування 1620-1760-ми роками [20, с. 8-9].

1.6 Рококо у англійській та американській науковій літературі

Стиль рококо в Англії так і не зміг стати основною художньою чи літературною тенденцією, і навіть оздоблення меблів до 1740-х років лишалося класичним, доки в моду не увійшли вироби Томаса Чіпендейла, які були максимально наближеними до французьких рокайльних фасонів. Стиль

рококо називали просто “французьким стилем”, а до французької моди в Англії традиційно ставилися з певним упередженням. Однак саме англійця Уільяма Хогарта вважають автором концепції теоретичних принципів естетики рококо завдяки його славнозвісній роботі “Analysis of Beauty” (Аналіз Краси) 1753 р., в якій він називав S-подібні лінії “лініями краси”. Насправді ж використання рокайльних патернів у декоративно-прикладних мистецтвах на початку 1750-х років було масово розповсюдженим, і у стилю рококо з’явилися національні варіанти по всій Європі. Таким чином, Уільям Хогарт коментував вже популярний естетичний тренд, але це не він сконструював засадничі художні принципи стилю рококо, ані артикулював їх в процесі зародження даного стилю. Натомість рокайльна колористика закріпилася в англійському живописі лише 1750-ті роки, і проіснувала в ньому дуже довго – аж до початку XIX ст.

Загалом в Англії стиль рококо як такий досліджувався мало, а рокайльні культурні пам’ятки здебільшого включалися в контекст студій XVIII ст. загалом. Термінологічні дебати з приводу назви стилю та суперечки з приводу значення самого слова “rococo” оминули англійську наукову спільноту, яка, втім, уважно стежила за перебігом цієї дискусії, що знайшла своєвідображення у роботах німецьких вчених [216, с. 293].

Так, відомий англійський мистецтвознавець Маріанна ван Ренсілер у статті 1879 р. наступним чином описує значення слова “рококо” в англійській мові: «...Одне з таких слів –“рококо”, і немає іншого такого слова, яке б більше потребувало точнішого визначення. Ми всі знаємо, для чого його вживають – щоб делікатно позначити щось, що вийшло з моди, але лишилося приємним – чудернацьке, мальовниче і привабливе – по моді минулих днів. В англійській мові слово “рококо” навряд чи може мати значення точніше, ніж це. На континенті його часто можна почути на позначення типу меблів і оздоблень часів Людовіка XV, але навіть в такому разі його постійно плутають із поєднаним з ним терміном “barock” (або “baroque”), або зі стилем Людовіка XV» [216, с. 293]. Визначення терміну

авторка приписує останнім роботам сучасних німецьких критиків, і переконує, що визначити точного автора цього слова неможливо. Згідно уявленням тодішньої мистецтвознавчої науки, пластичні мистецтва за стилістикою творів ділилися на твори класичних сюжетів і симетричної форми, які умовно називали “грецькими”, і твори, сюжети яких були менш ортодоксальними, а форми – асиметричними, які характеризували “готичними”. Ця класифікація не мала безпосередньої кореляції з античним і середньовічним мистецтвом, а радше слугувала для позначення відмінності між мистецтвом “серйозним” і “легковажним”, і Маріанна ван Ренсілер не може віднести рококо ані до одного, ані до іншого напрямку. Вона не може віднести рококо до котроїсь із цих стилістичних категорій, і відмовляється навіть визнавати його патерни “рослиноподібними”, а натомість підкреслює його мінливу природу, і навіть виводить свою власну естетичну формулу цього явища: “формулою рококо є несиметричність, яку довели до крайньої межі, але не зробили надмірною... Жодної прямої лінії, жодного прямого кута, жодного повтору в деталях, жодної часточки симетрії. Ті вироби, які не відповідають кожній із цих вимог, є поганим рококо, яке створили або в пізній період існування стилю, або їх виготовив поганий майстер” [216, с. 295]. Загалом дана стаття Маріанни ван Ренсілер, на нашу думку, перевершує за своєю якістю всі дослідження рококо її німецьких колег-сучасників на зразок Готфріда Земпера завдяки ретельно підібраному ілюстративному матеріалу і послідовній аргументації її гіпотез про стилістичну самостійність і самобутність стилю рококо.

Величезний внесок у термінологічні дебати з приводу вжитку слів “бароко” і “рококо” вніс відомий британський історик мистецтва сер Ентоні Блант. У 1973 р. вийшла друком його знаменита стаття “Some uses and misuses of the terms Baroque and Rococo as applied to architecture” (Про деякі випадки правильного і неправильного вжитку термінів “бароко” і “рококо” у сфері архітектури), а в 1978 р. він написав розлогий вступ до енциклопедії “Бароко і Рококо: архітектура і оздоблення”, в якій був

представлений вичерпний опис пам’яток цих двох стилів по всій Європі. Детально вивчити ці два дослідження нам не вдалося через обмеження читацького доступу, які накладає авторське право, тож ми перекажемо лише їх основний зміст. В обох роботах вчений критикує концепцію опозиціонування бароко до рококо, але наголошує на французькому походженні стилю рококо, який, на його думку, брав свій початок як орнамент для оздоблення інтер’єрів. В своїх роботах вчений намагається продемонструвати, як барокова архітектура поступово пригнічувалася проторокайльними формами, доки врешті не була остаточно витіснена вже повністю рокайльними орнаментами [101, с. 71]. Самсон Фейсон, за чиєю рецензією на ці дослідження ми ознайомлюємося зі змістом робіт Ентоні Бланта, згадує, що декораторів для оздоблення інтер’єрів вибирали саме замовники будівель, а не їх архітектори, і цей факт підтверджує наше твердження про те, що стиль рококо формувався здебільшого під впливом приватних естетичних смаків.

Американський вчений Фіске Кімбал (1888-1955) написав у 1941 р. одне з найвідоміших досліджень рококо – “The Creation of Rococo” (Створення рококо). Метою цієї монографії було вивчення походження стилю рококо, і автор знаходить його початки в декоративно-прикладних мистецтвах часів кінця правління Людовіка XIV, та простежує розвиток стилю до другої половини XVIII ст., коли у Францію повертається мода на античність. Однією з основних особливостей роботи Ф. Кімбала є те, що він підкреслює таку рису стилю рококо, як схильність до орнаментального прикрашання поверхонь, і саме за нею відрізняє стиль рококо від італійського бароко [170, с. 468]. Фіске Кімбалл вважає рококо лише стилем у мистецтві, який, до того ж, мав суто французьке походження, і був вільним від будь-яких зарубіжних впливів, і саме таку точку зору ми оспорюємо в нашому дослідженні, паралельно вивчаючи і порівнюючи культурні процеси у Франції, Італії та Німеччині.

Найкраще література рококо вивчена в роботах не французьких, а саме американських вчених. Надзвичайно цікаве дослідження – “Рокайльна романістика у Франції з 1600 по 1715 р.: спокуслива фривольність” провела Еллісон Стедман у 2013 р. Авторка цієї роботи переглядає позицію співвідношення між бароко-класицизмом і рококо на користь діалектичного протистояння між цими двома напрямками замість того щоб розглядати рококо як наслідок чи подовження бароко. Більш того, саме ця авторка озвучує гіпотезу про найраніше формування витоків рококо – 1650-ті роки [244, с. 8]. Ця робота відрізняється грунтовним аналізом французької прозової літератури попередніх десятиліть та супутніх їм літературних процесів, що дозволяє оцінити літературні твори рококо в стилістико-хронологічному контексті. Але з іншого боку, дослідниця суперечить власній концеції про формування витоків рококо у 50-ті роки XVII ст., коли починає розділ “витоки рококо” відразу з авторів на кшталт Марі-Катрін д’Онуа та Шарля Монтеск’є, лишаючи при цьому поза увагою рокайльну повість Поля Тальмана “Мандрівка на острів Любові” та ранні твори Жана де Лафонтена.

Новаторським підходом відрізняється монографія “Франсуа Буше: створення рококо” американської вченої з університету Берклі Меліси Хайд, видана в 2006 р. Меліса Хайд вивчає процес конструювання культури рококо на матеріалі творчості Франсуа Буше, відомого художника рококо, вивчаючи те, як саме відгукувалися критики, інтелектуали та світська публіка на його роботи, і як у цих дебатах формулювалася естетична та ідеологічна доктрина художньої теорії зрілого рококо. Ця монографія є безумовно цінною для нашого дослідження завдяки тому, що в ній добре вивчені естетичні трактати 1740-х років, періоду, коли естетичний канон рокайльного живопису повністю сформувався і набув широкого розповсюдження. Крім того, з цієї роботи ми можемо детальніше дізнатися, як саме такі критики-просвітники як Фрасуа Дідро, Фрідріх Мельхіор, Жан Ле Блан сприймали не рокайльну графіку чи архітектуру, а саме живопис рококо. При цьому істотним

недоліком роботи Меліси Хайд ми вважаємо сам методологічний підхід, при якому культурологія живопису рококо реконструюється і вивчається лише за тими полотнами, які належать до пізнього його періоду (1730-1770).

Загалом саме дослідницькі роботи американських авторів становлять більшу частину використаної нами літератури. Однак при цьому в американській культурології існує небагато досліджень рококо як цілісного мистецького феномена. Натомість для американського гуманітарного дискурсу властиве вивчення культурних явищ у їхніх специфічних проявах: так, становлення стилістичної топіки рококо досліджується у роботі В. Майнор на прикладі згасання і занепаду барокових стандартів письма. Характерною для американської гуманітаристики дослідницькою стратегією є і підхід, при якому вивчається не сукупність творів певного автора, а певний художній елемент чи літературний символ у творах різних авторів. Прикладом такого дослідження є стаття С. Нелл “Вигляд може бути оманливим…” [189], в якій вивчається походження і розвиток художнього прийому “trompe l’œil”, або обманного зображення, та стаття Е. Гудман, яка вивчає художні символи рококо у сценах полювання та мисливства в рокайльному живописі [113]. Також американські дослідження відрізняються ширшим, ніж у західноєвропейських авторів, залученням соціологічних та економічних даних у процес реконструкції та аналізу культурних явищ. Прикладом такого дослідження є робота С. Паз та Н. Гірднік про ранньорокайльну жіночу прозу, в якій автори показують, яким чином зміна економічних умов у Франції створила сприятливе середовище для появи жінок-прозаїків [198]. Значне місце в американських культурологічних дослідженнях посідає і гендерна історія, методологічний підхід якої передбачає вивчення соціологічної специфіки середовища освічених шляхетних жінок як окремої суспільної верстви. Аналітичний підхід гендерної історії застосовується в дослідженні Паули Фіндельн і Вільми Роворс, присвяченому вивченню літературної діяльності в італійських поетичних академіях [104], в роботі А. Дугган, в якій вивчається

культурна специфіка жіночих літературних салонів у Франції в період становлення стилю рококо [93], в роботі Т. В. Кеннеді, в якій досліджується жіноча емансипація через театр як культурний наслідок впливу рококо [138]. Для американської культурології при дослідженні рокайльної літератури характерна орієнтація на реконструкцію ментальності автора через вивчення та інтерпретацію особливостей написаних ним текстів. Прикладом такої роботи є монографія М.-П. Ладен "Імітація себе у вісімнадцятому столітті" [147]. При цьому американська культурологія широко використовує і такий підхід, як дослідження творчості певних авторів через детальну реконструкцію їх соціального оточення та культурних взаємодій. Прикладом використання такого дослідницького підходу є вже згадана нами книга Е. Стедман та книга Ф. Біслі "Версаль зустрічає Тадж-Махал", в якій автор реконструює історію та специфіку появи різних орієнтальних наративів у французькій культурі XVII-XVIII ст. [38]. Також в американських культурологічних дослідженнях присутній і напрямок історичної психології, для якого властиве вивчення історії формування та розвитку певних почуттів та соціально-психологічних ідейних конструктів: так, історія поняття емоційної чутливості досліджується в роботі А. Льюїс "Чутливість, читання та демонстрація" на матеріалі творчості П. Маріво та Ж. Руссо [160]. Також для американських мистецтвознавчих досліджень властиве використання культурологічної інтердисциплінарності. Зразком такої мистецтвознавчо-культурологічної роботи є монографія Кеті Скотт "Інтер'єр рококо: декор і соціальні простори в Парижі початку вісімнадцятого століття" 1995 р. Метою цієї роботи було вивчення того, як зміни у французькому соціальному житті призвели до зміни у ментальності французьких аристократів концепції житла, і якого мистецького вираження ці зміни в суспільній свідомості набули у оформленні інтер'єрів. Відтак у першому розділі книги авторка вивчає діяльність майстрів, які створювали предмети рокайльних інтер'єрів, у другому – досліджує те, ким були замовники цих інтер'єрів, а в третьому – описує, яким чином рокайльна мода в інтер'єрних оздобленнях набувала

розповсюдження повсюди у Франції, як вона запозичувалася заможними представниками третього стану, і якими були відгуки критиків на ці нововведення.

1.7 Рококо в німецькій та німецькомовній науковій літературі

Один з найбільших внесків у культурологічні дослідження історії рококо зробили філологи та мистецтвознавці Німеччини, і німецькомовна дослідницька література займає значне місце у нашому дослідженні. Однак саме німецька наукова література з дослідження рококо є ж і однією з найбільш заангажованих – адже початок вивчення стилю в Німеччині відбувався у контексті ідеологічної боротьби за утвердження культурної автентики в німецькій культурі. Відтак, ті науковці, що визнавали французьке походження рококо, часто починали засуджувати художні прояви рокайлю як ворожі німецькій культурі зовнішні віяння, що її псують, а вчені-пангерманісти вибудовували свою дослідницьку стратегію таким чином, що знайти всі можливі докази німецького походження рокайлю. Політичні потрясіння, які пережила Німеччина, позначилися і на ідеологічному, тематичному та методологічному наповненні пізніших досліджень культури рококо. Так, післявоєнна денацифікація значною мірою порушила регулярність зв’язків німецьких учених з їх французькими та особливо американськими колегами, і тому після 1940-х років з’явилася особливо велика кількість досліджень розпису баварських церков, архітектури, порцеляни та меблів.

Йоганн Фрідріх Райфенштайн (1719-1793), німецький чичероне і консультант із купівлі творів мистецтва, був першим, хто описав феномен стилю рококо як його сучасник – у 1746 р. “Міркування про нововіднайдені орнаменти в роботах художників і скульпторів”. Цей невеликий мистецтвознавчий трактат є детальним аналізом робіт рокайльного гравера Карла Піера, сучасника Райфенштайна. Критик відзначає у автора гравюр

погану художню техніку, оскільки той вважає надто багато мушлеподібних форм, які є сумішшю його фантазії і природних форм. Так, він пише: “Bey allen diesen Verzierungen, hat mann die mannigfaltige Verwendung gewisser Seemuscheln zum Grunde gelegt, sodaß öfters der ganze Zierrath einer wunderlich verbogenen Muschel ähnlich sieht, wobey man sich aber, an die den Menscheneigene unnatürliche Verbiegung gar nicht gekehrt, sondern die Zacken der selben bald wie Locken zusammengerollet, beid wieder um so steif und strack auslaufen lassen, als es des Urheber für gut befunden”[24] [233, 144]. Автор трактату дорікає граверові за непропорційність художніх елементів і невмілу організацію простору на малюнку, а також критикує неправдоподібність зображуваних сюжетів (наприклад, дитина не може тримати в кулаці змію, бо дітям властиво їх боятися), і вказує, що ця манера явно запозичена у французького гравера Жака де Лажу, чий зіпсутий смак, на думку критика, і надихав його зображати чудовиськ і нісенітниці, якої моди зараз і набираються німецькі майстри. Райфенштайн вбачає особливу загрозу цієї моди саме в тому, що вона прийшла із Франції і несе з собою ідеологію пристосуванства до жіночих примх замість дотримання правил справжнього класичного мистецтва, що не може не завдати шкоди німецькому суспільству [272, с. 48]. На думку Мішеля Йонана, саме той факт, що Райфенштайн критикує не французькі предмети розкоші на зразок меблів, а гравюри, і то меншою мірою художню стратегію рокайльної гравюри, ніж її ідейний зміст – поєднування непоєднуваного – означає, що він сприймає рококо вже радше як стиль, а не категорію чи об’єкт [272, с. 49]. Ми не можемо погодитися з цією точкою зору з тієї причини, що зауваження Йоганна Райфенштайна (нелінійна організація простору, недотримання пропорцій, негармонійна композиція, неправдоподібність сюжету) входять в ідеологічний набір будь-

[24] В основі усіх цих орнаментів в основі лежить лежать всім відомі морські мушлі, які використовуються у найрізноманітніший спосіб, так що весь декоративний елемент сам часто нагадує химерної форми мушлю, хіба що в ньому ніхто не дотримується природної форми, властивої мушлі, а натомість закручує її зубчики майже як кучері, а інший, бува, навпаки випрямляє їх так, що вони стирчать так, як припаде до смаку їх творцеві.

якого академіста, яким Райфенштан не міг не бути з огляду на його професію. Ми пропускаємо, що справжньою причиною написання цього трактату була спроба захистити ринок класичних творів мистецтва від напливу новітньої живописної продукції із Франції.

В німецькій мистецтвознавчій критиці і художній літературі XVIII ст. рокайльні орнаменти іменували “französicher grotesker Geschmack”, (французький гротескний смак) “französiches Muschelwerk”, (французькі орнаменти у вигляді мушлі) або просто “französicher Geschmack” (французький смак). У Августа Крубасціуса, художника і придворного архітектора саксонського курфюрста, у 1759 р. ми зустрічаємо визначення смаку рококо як “ungleichseitigen Geschmack”[25] [233, с. 143]. Гротескна структура рокайлю, згідно судження Августа Крубасціуса, виявляється у використанні “ницих” художніх символів та у їх нетрадиційній комбінації, але також ще й завдяки асиметрії композиції, а ще більшою мірою – завдяки неправдоподібності зображуваного [233, с. 143]. Тож, як ми бачимо, основні положення концепції Августа Крубасціуса дуже подібні до райфенштайнівських, хіба що є менш пейоративними. Інший ідеолог класицизму, провідний книговидавець Німеччини Бернгард Крістоф Брайткопф, у тому ж 1759 р. видає невеликий трактат “Das Neuste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit” (Найновіше із галантної науки) один із розділів якого називається “Результати дослідження про походження, розвиток і занепад орнаменту”, в якому теж згадує про орнаменти рококо. В трактаті Брайткопф осудливо згадує про використання мушель в гравюрах “so würde mancher sich nicht in den Sinn kommen lassen, einen Held in einer Muschel vorzustellen”[26][60, с. 175]. Бернгард Брайткопф дає найдетальніший опис стилістично-сюжетних рис рокайльної гравюри серед усіх німецьких художніх критиків XVIII ст.: “Und da jeder Verständiger, der da fraget, was es den eigentlich vorstellen soll, sich mit der Antwort begnügen muß: es sey

[25] Несиметричний смак.
[26] Так, щоб деяким не спадало на думку зображати героя за допомогою мушель.

Grotesque, Arabesque, a la Chinoise, oder un goût baroque kurz um, es sey so Mode! ...Es sey ein Mischmasch, von a) Schist und Stroch, b) Knochen, c) Scherbeln, d) Spanen, e) Flederwischen, f) verweikten Blumen, g) zerbrochenen Muscheln, h) Lappen, i) Federn, k) Hobelspanen, l) abgeschnittenen Haarlocken m) Steinen, n) Fischshuppen, o) Graten, p) Swanzen, und q) Besenreisig, voller Drachen, Schlangen und anderen Ungezeifer, denen es am meisten ähnlich sieht”[27] [60, с. 179]. Як ми бачимо, в цій класифікації мушля лишається просто художнім елементом, і, хоча автор посилається на вже загальноприйняті, як ми вказали вище, в німецькому мистецтвознавстві XVIII ст. поняття гротеску й арабески, він наводить і ті назви, які є їх французькими термінологічними еквівалентами. Цей підхід переконливо підтверджує той факт, що орнаментальні форми рококо сприймалися німцями як феномен суто французького походження.

Швейцарський мистецтвознавець Якоб фон Буркхардт став першим ученим, який застосував термін “Rokoko” у німецькомовній мистецтвознавчій науці. При цьому даним словом він позначав стиль, який з’являється у західноєвропейській архітектурі з XVI ст. При цьому термін “baroco” з’явиться в його роботах значно пізніше. Так, в своїй книзі “Мистецькі пам’ятки бельгійських міст” 1842 р. Якоб Буркхардт вживає слово “Rokoko” в наступному контексті: “Zu Anfang des 16. Jahrhunderts nun stürzt die ohne dies abgelegte gotische Kunst vor dem Andrang dieses rein dekorativen Prinzips zusammen, indem dasselbe sich die Antike anschliesst. Die Folge freilich han nach wenigen Janhrzehnten gelehrt, wie es einer anakreontischen Richtung engehen muss, die von ihren eigenen Blüten, dem

[27] І тоді кожна людина, що має здоровий глузд, і хто при цьому запитує, а що ж він має при цьому собі уявляти, має вдовольнитися наступною відповіддю: це гротеск, арабеск, китайський смак, або коротко - бароковий смак, то така мода! І це мішанина, що складається із: а) камінців і кристалів, б) кісток, в) череп’я г) трісок, д) віників з пір’я, е) зав’ялих квітів, є) розбитих мушель, ж) ганчірок, з) пір’я, и) стружки, і) відрізаних кучерів, ї) каменів, й) риб’ячої луски, к) решіток, л) хвостів та м) пруття від деркачів, і ця мішанина ще на додачу повна драконів, змій, та інших поганих тварюк, з якими вона має значну подобу.

Ornamenten, leben will; Wert und Bedeutung aller Glieder kommen in Verwirrung, und die Nachwelt hat dafür das Wort Rokoko aufgebracht”[28] [46].

Якоб Буркхардт вважав рококо не окремим стилем, а специфічною стадією існування будь-якої культури, і в своїй роботі “Правління Костянтина Великого” (1855) вживає слово “Rokoko” коли говорить про занепад імперської влади у Римі [57, с. 241]. Загалом вчений розвинув цю ідею в таке твердження, що на пізніх стадіях розвитку художніх стилей втрачається істинне значення форм; останніми продовжують користуватись лише заради ефекту як такого, без розуміння самої суті стилю. І саме цю фазу Якоб Буркхардт назвав “рококо”, стверджуючи, що “існує римське, готичне та інше рококо” відповідно [45, с. 133]. І лише в своїй роботі “Чичероне”1855 року Якоб Буркхардт остаточно замінює термін “рококо” на “бароко” для позначення асиметричних орнаментальних форм в архітектурі.

Нову оригінальну концепцію рококо запропонував у 1853 р. і журналіст та популярний німецький історик культури Вільгельм Гайнріх Ріль. Власне, окремих досліджень з рококо у нього не було, але в своєму радше есеїстико-публіцистичному курсі лекцій з історії культури він розділяє рококо на дві своєрідні фази: період розквіту цієї культури і період своєрідного її маньєризму – “das Rococo” і “der Zopf” (коса). Першу з цих епох Ріль вважає своєрідним “золотим віком” і характеризує як елітарний культурний феномен, який сприяв вихованню смаків німецького аристократичного суспільства, а період “кіс” – просто епохою тиражування старих мистецьких форм і їх вульгаризації в міщанських інтер’єрах [272, с. 43]. На нашу думку, саме це історико-культурне дослідження є праобразом майбутньої концепції так званого “довгого рококо”, згідно якої на ранньому етапі свого існування рококо мало власну художню і світоглядну ідеологію, але згодом

[28] На початок XVI ст. це застраіле готичне мистецтво відступає перед наступом цього суто декоративного принципу, яким же увінчалося і мистецтво античності. Наслідки цього, які проявилися через кілька десятиліть, показали, що це мистецтво повернулося до того анкреонтичного принципу, який хотів жити зі свого власного цвіту, зі своїх власних орнаментів, роль і значення всіх причинно-наслідкових зв’язків змінилися, і наступне покоління вже створило для цього поняття слово “рококо”.

перетворилася на комплекс застиглих художніх форм, творці яких не вкладали в них жодної ідеології рококо.

Іншою специфічною особливістю цієї праці Вільгельма Ріля є включення XVII ст. в період рококо, що, на нашу думку, робить дану роботу унікальною серед інших досліджень з історії культури епохи позитивізму. Попри факт такої точної інтерпретації, в своїй роботі вчений спирається винятково на феномен салонної галантно-гумористичної культури як на атрибутивний матеріал для культури рококо. До того ж, відверто слабким аргументом в цьому дослідженні ми вважаємо і репрезентацію вченим культури рококо як прямого продовження і продукту культури Відродження: “Das Rokoko – in der bildenden Kunst – setzt die Renaisance voraus, und ich glaube, man hat er gar schon die Verruckt gewordene Renaissance genannt. Gerechter könnte man sagen, als sich die Renaissance berauschte, war die zum Rococo. Und wenn dann das Rokoko der Rausch, so wäre der Zopf der Katzenjammer der Renaissance”[29] [219]. Після появи роботи Вільгельма Ріля коса напудреної перуки увійшла в категорійно-стилістичний апарат німецької мистецтвознавчої науки як символ епохи і посіла в ньому таке ж місце, що і мушля у французів. Так, вже в 1872 р. славетний журналіст і літературознавець Август фон Цан видає статтю “Бароко, рококо і коса”.

Готфрід Земпер (1803-1879) в своїй роботі “Стиль в технічних та тектонічних мистецтвах, або практична ететика” (1860) виводить походження рококо не із Франції, а із Саксонії, де стиль сформувався у візерунках дрезденського порцелянового посуду в 1710-х роках [272, с. 44]. Крім того, на думку Г. Земпера, саме завдяки шлюбу доньки саксонського курфюрста Марії-Жозефи Саксонської з Людовіком Французьким, сином короля Франції Людовіка XV, рококо і розповсюдилося по Франції, тож коли німці запозичують французькі рокайльні мотиви, вони лише вторинно адаптують

[29] Рококо – у мистецтві живопису поклав початок Ренесанс, і я вважаю, що цим словом назвали Ренесанс, який вже тоді збожеволів. Той, хто скаже, що Відродження, коли воно сп’яніло, перетворилося на рококо, матиме рацію. І якщо рококо було дурманом Відродження, то коса стала його похміллям.

свій автентичний культурний матеріал. Помилковість цієї теорії походження стилю рококо була доведена ще сучасниками Г. Земпера, однак концепція вторинної адаптації певною національною культурою свого ж власного культурного матеріалу, реекспортованого з іншої країни, посідає важливе місце в нашій теорії про розвиток рококо в італійській літературі завдяки імітації завезеної французької літературної продукції.

Корнеліус Гурлітт (1850-1938) у 1889 р. опублікував одну з найважливіших монографій, присвячених дослідженню німецького рококо – “Історія стилю бароко і рококо в Німеччині”. В цій роботі вчений намагався максимально висвітлити майстерність німецьких ремісників, які створювали оздоблення на саксонських будівлях в стилі рококо, і стверджував вищу культурну цінність саксонського варіанту рококо, ніж баварського. В своєму дослідженні К. Гурлітт одним з перших спробував задекларувати “кінець епохи зневаги і початок епохи шанування” для німецького рококо [272, с. 37].

Гайнріх Вьольфлін (1864-1945) в своїй роботі “Відмінності між Ренесансом і бароко” (1888) вперше визначив бароко як окрему епоху, яка має таку ж культурну цінність, як і епоха Відродження. При цьому в своєму дослідженні “Принципи історії мистецтва” Г. Вьольфлін оцінював рококо як результат прогресивного розвитку стилю бароко до рококо завдяки появі нового розуміння декоративності і архітектонічності.

Август Шмарсов (1853-1936) в 1897 р. написав фундаментальну роботу “Бароко і Рококо: критичне розрізнення живописного в архітектурі”, яка є однією з перших спроб інтерпретації нефранцузьким дослідником французького рококо на прикладі творчості художників і майстрів декоративно-прикладних мистецтв. На думку А. Шмарсова, стиль рококо був продуктом свідомої розробки трьох митців: архітектора і дизайнера інтер’єрів Жиля Марі Опенорда (1672-1742), скульптора та орнаменталіста-гравера Юста-Аврелія Мейсоньє (1695-1750), і художника Антуана Ватто (1684-1721), які намагалися створити стиль, що мав би слугувати альтернативою класицизму. Причиною такого задуму була, на

думку А. Шмарсова, існування рококо як певної культурної тенденціії у Франції ще з часів Середньовіччя. При цьому німецький дослідник А. Шмарсов взагалі заперечував існування німецького рококо, і відносив цей стиль до “північних” культурних феноменів, властивих для Франції і Нідерландів, а німецьке церковне рококо вважав продуктом суто італійських культурних впливів [272, с. 45].

Ще одну відому концепцію бачення рококо створив славетний культуролог Освальд Шпенглер. Саме в рококо він бачив вершину розвитку європейської культури, і останнє, стилістично досконале вираження європейської ментальності, і цю ідею він висловив у своєму славнозвісному культурологічному есе “Присмерк Європи”, яке закінчив у 1922 р. Після виходу роботи Шпенглера у 1920-ті роки в обіг поступово починає входити новий історико-культурний підхід, згідно якого бароко-рококо почали визначати не як стиль, а як окрему епоху в культурі Німеччини. Так, Ганс Розе в своїй роботі 1922 р. весь період від 1660-го до 1760-го р. розглядає як пізнє бароко.[30] Інший німецький дослідник, Макс Хаутманн, в своїй роботі 1923 р. співвідносить початок епохи бароко в Німеччині з початком відновлення країни після Тридцятирічної війни, і датує бароко в Німеччині 1650-1780-ми роками, та поділяє цей стиль на високу[31] (1650-1720) і пізню[32] (1720-1780) фази [130, с. 192].

Більшість німецьких істориків мистецтва до 1930-х років включали рококо у період барокової культури, створюючи таким чином своєрідний підхід “довгого бароко”, який надовго закріпився у мистецтвознавчій літературі. І тільки в 1930 р. Ханс Зельдмайр створив трьохфазну періодизацію епохи бароко: 1690-1720, 1720-1745, 1745-1780, але вона стосувалася лише Австрії.

---

[30] Spätbarock.
[31] Hochstufe.
[32] Spätstufe.

Поняття про літературне рококо в німецькій літературі з'являється у дослідженнях німецьких авторів між 1920-ми і 1930-ми роками. Спершу до рококо відносили ліричні твори епохи Просвітництва (в роботі Г. Цісажа 1924 р.), яке автор цієї концепції протиставляв епосі і стилю бароко, а саму ідею про рококо як стилістичний феномен, інспірований Просвітництвом, розвиває у своїй відомій роботі знаменитий німецький літературознавець Еміль Ерматінгер. Так, для нього рококо було формою життя[33] в епоху, для якої Просвітництво було формою мислення.[34] Інші, більш націоналістично заангажовані автори 1920–1930-х років, такі як А. Кьостер, вважали літературне рококо коротким і малозначущим культурним явищем суто французького походження, а до літератури рококо відносили анакреонтичну поезію, комічні поеми та романи [45]. Робота Й. Шнайдера "Німецька поезія від кінця бароко до початку класицизму" (1924) стала першим німецьким дослідженням, в якому автор пов'язав німецьке рококо з анакреонтикою і творчістю К. Віланда, і позитивно оцінив такі його стилістичні риси, як наївність і невимушеність.

Хронологічні рамки періоду існування рококо в німецькій літературі визначали по-різному. Ф. Мартіні вважає його короткочасним культурним явищем 1740-1747 рр., і виводить еволюцію літературного рококо від бароко, "чию уховну витонченість воно зберегло, але натомість зробило її гладенькою, прикрашеною, невимушеною" [45]. Р. Самуель в своєму дослідженні 1966 р. теж визначає рококо як короткий період, який тривав з 1730 по 1760 рр., а Альфред Ангер визначає існування рококо як дещо довший період – з 1740 по 1780 р. При цьому всі ці вчені вважали рококо винятково продуктом придворної культури, і за їхніми версіями, воно існувало лише при дворах Берліна, Лейпціга, Дрездена й Гамбурга. При цьому баварські художні і архітектурні пам'ятки ці науковці лишають поза увагою, що підкреслює той факт, що в Німеччині 1960-х років ще сильна

[33] Lebensform.
[34] Denkform.

була опозиція тверджень про рококо як північносаксонський продукт і рококо як південнонімецький культурний феномен [65, с. 549]. Г. Кіндерманн теж вважав рококо “типовим продуктом періоду просвітницького руху”, і теж вважає найяскравішим вираженням рококо анакреонтичну літературу 1730–1760-х років, проте при цьому закликає не відносити до рококо ті літературні твори, які слугували для вдоволення смаків буржуазії, що прагнула нобілітації, і тому намагалася перебрати моду на скептицизм, зовнішню витонченість, еротизм та іронізування. Натомість Р. Ньюланд вважає анакреонтичну літературу естетичним феноменом, властивим “галантному, пов’язаному із формами придворного життя Просвітництву”, і на його думку, «слово “рококо” треба застосовувати на позначення літературного стилю, “відлуння або відгалудження бароко, та духовного руху”», і вважає некоректним вписувати всю німецьку поезію рококо в часовий проміжок від 1730 до 1770 рр.

Оцінка мистецької цінності пам’яток бароко і рококо у німецькому мистецтвознавстві безпосередньо залежала від тодішньої політико-ідеологічної повістки. Так, сходження на трон Вільгельма II у 1887 р. призвело до сплеску моди на необарокову архітектуру, “імперського вигляду” і саме ця подія, на думку Арнольда Вітте, сформувала націоналістичне схвалення історичної доби бароко в роботах вищезгаданих класиків теорії рококо Генріха Вьольфліна та Корнеліуса Гурлітта [267, с. 3]. Саме пронаціоналістична заангажованість німецької гуманітарії кінця XIX – початку XX ст. сформулювала ще один, менш відомий мистецтвознавчий концепт – “Sonderrokoko” (Особливе рококо). Цим словом означили специфічно німецький рокайльний стиль, появі якого, на думку авторів цього поняття, сприяв ентузіазм місцевих майстрів, які після Тридцятирічної війни нібито звільнилися від впливу зарубіжних шкіл і виконавців. Саме цей концепт і послужив своєрідною перехідною ланкою від засудження рококо як чужоземного і ворожого німецькій культурі явища до сприйняття його як символу німецької культурної своєрідності. Останній підхід став основним у

німецькій мистецтвознавчій літературі з часів робіт мистецтвознавців Вільгельма Любке (1855) і Альфреда Вольтмана (1876). Крім того, політика Отто Бісмарка, який прагнув, щоб німецькі католики були лояльними винятково своїй власній новоствореній державі, призвела до загострення стосунків із Ватиканом. Стиль бароко німецькі історики традиційно асоціювали з Контрреформацією, а рококо зображувалося як культура протестантського Дрездена і Берліна, і таким чином, це створювало зручну ідеологічну платформу для створення антагонізму між бароко і рококо [267, с. 6].

Ханс Зельдмайр (1896-1984) в німецькій мистецтвознавчій науці має репутацію першого із новітніх істориків мистецтва завдяки своїй відмові від ріглевського методу інтерпретації мистецьких творів як втілень специфічного імпульсу культури до організації історії мистецтва через пошук наявних у творах мистецтва спільних регулярних структур. Цей його інноваційний метод культурної атрибуції не одержав належного визнання у світової наукової спільноти, оскільки наукова репутація Ханса Зельдмайра була знищена через співпрацю з нацистами, і американські науковці на той час більше цінували емпіристський підхід Ервіна Пановського. Ханс Зельдмайр був одним із перших, хто намагався не просто вичленити риси чи написати історію стилю рококо, а послідовно конструював його ідеологію. Крім того, сам він став першим науковцем, який відстоював концепт про тотальність рококо, його присутність не лише в декоративно-прикладних мистецтвах, але і в живописі, скульптурі і архітектурі, а надто – спроба Зельдмайра знайти в ньому єдиний формально-структурний принцип [71, с. 259]. Саме Ханс Зельдмайр вперше виділив у рококо не стилістичні, а ідеологічні риси, – грайливість, невимушену витонченість, любов до молодості, веселощі, оптимізм, легкість, леткість. Саме ці кліше згодом переходитимуть з одного мистецтвознавчого дослідження в інше, і лише невеликий відсоток вчених поставить питання про неточність визначення стилю на основі лише цих ознак. Також безсумнівною перевагою досліджень Ханса Зельдмайра є той

факт, що він працював як з французьким, так і з німецьким матеріалом у дослідженні рококо, що притаманно дуже небагатьом німецьким вченим. На матеріали французького рококо вчений здебільшого і спирається у своїй роботі “Втрата центру”, а природу німецького рококо аналізує у великому есе розділу “Енциклопедії світового мистецтва” (1958). В цій роботі Ханс Зельдмайр звертає увагу на те, що у Франції церковну архітектуру в стилі рококо не будували, тоді як в Баварії цей стиль у будівництві церков був таким популярним, що в 1770 р. Макс III Йосиф, електор Баварії, навіть випустив спеціальний декрет, який відстоював використання художніх стандартів класицизму у церковній архітектурі [71, с. 260]. Більш того, вчений особливо наголошує на тому, що мистецькі форми рококо надзвичайно глибоко проникли навіть в селянську культуру і фольклор Баварії. На нашу думку, роботи Ханса Зельдмайра значно випередили свій час, однак ми вбачаємо в них ряд недоліків: перш за все, в своїх дослідженнях німецького рококо Х. Зельдмайр розглядає винятково Баварію, повністю лишаючи Саксонію поза увагою, і таким чином, створена ним репрезентація німецького рококо є неповною.

Германн Бауер (1929-2000), учень Ханса Зельдмайра, у 1962 р. створив одну з найбільш цінних робіт з історії стилю рококо – “Рокайль: про походження і сутність орнаментального мотиву” [33]. Ця книга була задумана як відповідь на роботу Фіске Кімбалла “Створення рококо” (1943) [139]. Дане дослідження відрізняється перш за все розгорнутим акцентом на спорідненості художнього мотиву рокайлю із французьким жанром “гротеск”, представленим у роботах французьких графіків із 60-х років XVII ст. – Жана Берена та Жана Маро. Однією з основних переваг даної роботи Германна Бауера є ретельне і якісне порівняння французької та італійської художньої графіки попередніх десятиліть і внесення творчості Антуана Ватто в контекст зображувального мистецтва раннього рококо. Окремої уваги заслуговують його схематичні ілюстрації, які показують еволюцію форми рокайльного завитка в останні десятиліття правління

Людовіка XIV. Також в цій роботі автор не лише подає оригінальну концепцію походження художнього стилю рококо із графіки, але і на основі свого аналізу джерел виводить логічну послідовність розвитку стилю рококо із графічного напрямку до живописної течії в результтаі діяльності запропонованої А. Шмарсовим тріади митців Опенорд – Мейссоньє – Ватто. Однак при цьому автор не може визначити сам для себе, з чого саме почався рокайль – чи з еволюції італійських виробів із мушель у середині XVII ст., чи це саме французькі гравери впровадили мотив мушлі не лише як декоративний орнамент, а як і художній елемент [33, с. 13]. При цьому істотним недоліком роботи Германа Бауера ми вважаємо той факт, що він не показує того схематичного малюнка мушлі, який би вважав праборазом рокайльної форми, а натомість в його ілюстраціях рокайльною “мушлею” вважається будь-який С-подібний картуш чи інший видовжений декоративний елемент із завитками. Всі ці елементи у Германа Бауера виступають як безумовна візуальна реалізація символіки рококо. Натомість безсумнівною перевагою його досліджень ми вважаємо сприйняття цим автором рококо перш за все як феномена свого часу, як вираження запиту суспільства на створення такого мистецтва, яке б відповідало його новим інтересам і смакам. Також ми значною мірою поділяємо переконання цього вченого щодо того, що рококо було мета-стилем, але не можемо погодитися із його твердженням про те, що рококо було лише винайденим у Франції феноменом, який досягнув своєї максимальної реалізації в мистецтві і культурі інших країн Європи.

Відомий голландський культуролог Йоханн Хейзінга звернув увагу на особливо пишний розквіт ігрових начал в культурі епохи рококо. Але саме це формулювання вже викликало протести у інших науковців. Фрідріх Шюрр зауважує у 1928 р.: “Рококо в мистецтві, в літературі і в соціальному житті салонів означає повернення бароко і відродження преціозності, але також відображає і впливи проміжного класицизму, упродовж панування якого розум і воля керували суспільними порядками і несли свої норми. В рококо

кожна дія інтерналізована і піднесена розумом, і почуття, відповідно, нівелюється” [267, с. 7]. “Ті, хто вважають рококо стилем епохи, стикаються із труднощами, намагаючись співставити його прояви із проявами Просвітництва, інакше кажучи, те, що для історика ідей є Просвітництвом, для історика форм є Рококо” [267, с. 5].

Загалом саме в 1960-ті роки вчені остаточно уклали засадничі категорії культури рококо, і саме це десятиліття було найбільш продуктивним у дослідженні цього стилю. Одним із вчених, які працювали в напрямку досліджень рококо у цей період, був літературознавець-іспаніст Гельмут Гатцфельд (1892-1979). В нашій роботі ми використовуємо кілька книг цього дослідника, які відрізняються гарним вивченням контексту іспанської літератури в передумовах розвитку і становлення літератури рококо. Роботи Гельмута Гатцфельда відрізняються глибиною контекстуальної перспективи: він порівнює паралельні літературні процеси рококо у Франції, Італії, Іспанії й Німеччині, а також він уклав цілий вокабуляр рокайльної термінології. Саме створення такого дослідницького інструментарію дозволяє вважати дослідження Гатцфельда значним внеском у вивчення літератури рококо. Однак роботи Гельмута Гатцфельда мають і низку недоліків, і найбільший з них – його інтепретаційний підхід, згідно якого все вісімнадцяте століття у Франції можна вважати епохою рококо, і що цю тенденцію можна помітити і в інших європейських літературах. Таким чином, вчений включає в рококо всі твори галантного і еротичного змісту від початку правління Людовіка XV і аж до Французької революції [125, с. 532]. При цьому цей дослідник вважав Вольтера і Руссо яскравими представниками рококо завдяки сатирі у творах Вольтера, та усвідомленому Руссо конфлікту між природою і цивілізацією, який Г. Гатцфельд вважає важливою проблемою рококо. При цьому визначення Гельмутом Гатцфельдом самого поняття рококо сформульоване есеїстично: “Тож поняття рококо можна визначити наступним чином: душевна анархія під маскою веселої гри” [125, с. 535].

Саме в 1960-ті роки в німецькій гуманітаристиці поновилася і тенденція до сприйняття рококо і Просвітництва як єдиного феномена, ключовим мотивом якого був “жарт як формоутворчий прицип”.[35]

З 90-х років XX ст. автори німецьких досліджень з історії рококо займають більш помірковану позицію стосовно пропорції французьких та німецьких впливів у формуванні цього культурного явища. Попри всі переваги німецьких культурологічних досліджень одним з найгірше досліджених культурних явищ рококо у німецькій культурології є німецька романна проза другої половини XVII-XVIII ст. Але ми можемо відзначити поступове зростання дослідницьких інтересів до проблеми рокайльних впливів у німецькій романістиці в останні два десятиліття. Однак навіть в Німеччині на сьогодні існує порівняно небагато досліджень німецької барокової романістики, які б вивчали динаміку її розвитку упродовж всього періоду з другої половини XVII – до першої половини XVIII ст. [133, с. 323].

1.8 Рококо в італійській науковій літературі

Мистецтво та культура Італії здійснили великий внесок у створення стилю рококо. Кількість італійських художників, майстрів стукко, драматургів, акторів, та поетів, які працювали у Франції та інших країнах Європи, та розповсюджували там італійські культурні впливи, є настільки значною, що перед дослідником постає той факт, що в Європі XVII-XVIII ст. фактично існувало два різновиди італійської культури: автентична культура Італії та експортна версія італійської культури й мистецтв, яку створювали італійські майстри поза межами своєї рідної країни. Завдяки існуванню фактично двох версій італійської культури перед нами постало питання про те, які саме твори мистецтва та культурні явища ми можемо вважати зразками італійського рококо. Так, зокрема, особливо неоднозначною є

[35] Witz als Formprinzip.

інтерпретація творів італійських драматургів Луїджі Ріккобоні та Еварісто Герарді, які народилися та одержали освіту в Італії, написали там і поставили на сцені свої перші твори, але згодом переїхали до Франції, де не лише писали п'єси "в італійському стилі" для тамтешнього театру Італійської Комедії, а й були авторами художніх трактатів, в яких порівнювали французьку та італійську театральну культуру, і при цьому вони періодично навідувалися в Італію, де ставили на сцені зовсім інші, ніж у Франції, твори [87, с. 13].

Загалом для італійської культурології невластивий методологічний підхід до вивчення культури Італії за стилями. Переважна більшість італійських дослідників, вивчаючи бароко чи рококо в Італії, включають їх у загальний контекст сімнадцятого чи вісімнадцятого століття, відтак більшість тамтешніх дослідників переважно іменують себе сеєчентистами та сеттечентистами відповідно.[36]В італійському живописі, декоративно-прикладних мистецтвах та архітектурі рококо існувало як стилістично-мистецький феномен, але, як ми бачимо з попередніх підрозділів, концепція стилю рококо розвивалася в гуманітаристиці поступово, і застосовувалася перш за все для французького мистецтва, а згодом – для характеристики специфічного стилю мистецтва Німеччини як ідеологічної антитези імперській бароковій Австрії. Про рококо в Італії вчені заговорили пізно, і виводили витоки цього стилю із пізньої імітації французьких зразків, про яку можна говорити не раніше кінця 1740-х років, оскільки італійським рококо спершу вважали лише ті твори мистецтва, які копіювали французькі аналоги [32, с. 349]. Однією з причин недостатньої уваги до вивчення історії рококо в Італії є, безумовно, потужна і тривала традиція італійського бароко, яке упродовж XVII-XVIII ст. домінувало в італійській художній, архітектурній та літературній традиції, поступово видозмінюючись, і набуваючи нових художніх та стилістичних рис.

[36] "Settecento" – вісімнадцяте століття, "Seicento", або "secento" – сімнадцяте століття.

При цьому різновиди цього пізнього видозміненого бароко в кожному виді мистецтва, як правило, мали свою назву, і кожен такий пізньобароковий стилістичний феномен досліджувався окремо. При цьому при аналізі постбарокових італійських культурних пам'яток зберігається значна термінологічна диверсифікація. Так, сукупність пізньобарокових італійських художніх та архітектурних пам'яток періоду від 1715-го по 1750-го року в італійській та англійській мові називали терміном "Barocchetto" (букв. "маленьке бароко"), тоді як в німецькому мистецтвознавстві цей термін вживається рідко [30]. Слово "rococò" загалом рідко вживається в італійських дослідженнях на позначення постбарокових мистецьких пам'яток. Винятком є лише художня література – з 1960-х років філологи, проводячи дослідження відповідних пам'яток італійської поезії та драматургії XVIII ст., називають їх стиль саме словом "rococò". При цьому великих узагальнених досліджень рококо як глобального культурного метастилю в Італії не існує.

Саме слово "rococò" в італійській мові з'являється в 1840-і роки, і використовували його перш за все на позначення певних предметів, які відрізнялися химерною формою, або просто відповідали смакам минувшини чи вийшли з моди. Вперше це слово ми знаходимо у "Міланськo-італійському" словнику, причому у версії словника 1813 р. воно ще відсутнє, а з'являється у виданні 1842 р. Поняття "rococò" словник пояснює наступним чином: "Ogni armadio, ogni ustensile, ogni abito, ogni mobile che colle sue forme rammemora un vecchiume di gusto borrominesco e capriccioso è oggidi battezzato alla rococò, forse dall'orocou mentovato dalla Tariffa della Gabella di Firenze, Cambiagi 1781"[37] [46]. А в іншому, пізнішому словнику Томмазео-Белліні, виданому в 1865 р., визначення рококо подано набагато більш розгорнуто, і там цей термін вже означає стиль і смак, характерний для сімнадцятого століття: "Parola goffa e cosa goffa, venuta di Francia. In opera d'arte, o in quanto

[37] Будь-яка шафа, чи кухонне знаряддя, чи одяг, чи меблі, які за своєю формою нагадують старий мотлох, який нагадує химерний смак Борромінеско, який нині охрестили "смаком рококо", ймовірно, від слова "орокоу" яке згадується у таблиці на оренду нерухомості у Флоренції, Камб'яджі, 1781 рік.

il mestiere intende tenere dell'arte, specio di disegne e di stile, che negli edifizii e ne' fregi e negli arredi usava in Francia tra la metà del secolo passato e la fine; e che rappresenta la depravazione del senso intellettuale e morale e quella goffagine in cui va a cadere l'affettata eleganza. Anche il suono è imitativo. In qualche palazzo di signori di Firenze veggonsi tuttavia stanze con seggiole e mobili alla rococò; e certo vezzo di erudizione balorda li fa ricercati; e se ne vendette caro. In genere ogni anticaglia e vecchiume. Un toscano moderno: lasciate in pace gli Dei d'Omero e tutti gli altri rococò della poesia. E di ogni costumanza e di cosa, e di persona, dicono: è rococò. E chi parla cosi non s'avvede d'essere lui rococò"[38].

Саме в італійській науці завдяки роботам історика Бенедетто Кроче першою була прийнята концепція бароко як окремої культурно-мистецької епохи, але натомість жоден автор не оперував поняттям "рококо" як науковим концептом аж до 1925 р. Лише тоді відомий історик Арнальдо Момільяно, коментуючи сатиричну поему "День", яку написав Джузеппе Паріні у 1763 р., описує цим словом особливості стилю і художньої композиції цього твору, і цим же словом характеризує фривольне і елегантне товариство, яке зображає автор: "La grazia rococò della nobilità contemporanea".[39]В 1936 р. виходить "Історія італійської літератури" Доменіко Петріні, в якій автор розвиває ідеї Момільяно, і вже говорить про спорідненість естетики Паріні із картинами Ватто, Буше, Фрагонара, Шардена, Грьоза, і прямо називає Джузеппе Паріні "митцем рококо", характеризує стиль його поеми як "делікатне і спокійне рококо для диванної оповідки", і, що найважливіше, до митців рококо відносить і Карло Гольдоні,

[38] Незграбне слово і неоковирна річ, що прийшли до нас із Франції. У витворах мистецтва та у ремісничих витворах, які теж намагалися слідувати за мистецтвом, вид проектів і стилю, який був присутній певних будівлях та в рисах внутрішньої обстановки, він був у вжитку між серединою і кінцем минулого століття, і який виявляв у собі повну відсутність інтелектуального та морального значення і в якій неоковирності мала нібито міститися ця удавана елегантність. Музика теж є імітацією. У палацах декого з флорентійської знаті є кімнати з кріслами і меблями рококо, і дехто, хто зазнайкувато удає з себе знавців, навіть пишаються тим, що розшукують їх, і продають за великі гроші. Зазвичай це старий непотріб, що вийшов з ужитку. Тосканець-сучасник: лишіть у спокої богів Гомера та решту рококо сучасності. І про будь-який застарілий звичай, річ чи особу говорять: "це - рококо". І про самого того, хто так говорить, теж скажуть, що він – рококо.

[39] Рокайльну витонченість тогочасної знаті.

про якого говорить, що той, “відновивши в театрі відчуття реального, лишається одним із найбільш типових поетів рококо” [46]. При цьому до творів рококо він включає і збірку анакреонтичних листів “Листи про кохання”, написану Людовіко Савіолі у 1758 р. Листи Савіолі являють собою типові рокайльні сценки, що оповідають про пригоди в театрі, на прогулянці, діалоги служниць, тощо. Вони видавалися упродовж кількох років, і в останніх випусках у своїх канцонах автор описував сюжети віднайдених при розкопках Геркуланума античних фресок. Арнальдо Момільяно теж згадує про листи Савіолі, кажучи про неї, що “вона являє собою точку перетину між класицизмом з одного боку і Аркадією та рококо з іншого” [46].

Після 1920-х років у італійській критиці все ще не закріпився повсюдимісний вжиток терміну “рококо”. Так, італійські критики, попри вплив А. Момільяно, радше схильні були оперувати поняттями “нова стилістика” або “нова лінгвістика”, коли говорили про постбарокові художні та літературні явища. Більш того, італійський історик німецької літератури В. Сантолі, коли згадує про рококо в німецькій літературі, наполягає на переносному значенні цього терміна, попри те, що Я. Буркхардт. і Г. Вьольфлін вже на той період вже створили аргументовані теорії про стилістичну автономність рококо [65, с. 542]. Таким чином, поняття про рококо як єдиний культурний стиль в Італії утверджується лише під кінець 1950-х років. Новим етапом у дослідженні рококо в Італії стали роботи італійського філолога-сеттечентиста Вальтера Біні (1913-1997). В 1960 р. у Римі відбулася велика міжнародна конференція “Маньєризм, бароко і рококо. Концепти і терміни”, на якій Вальтер Біні виступив із великою лекцією про історію та проблеми інтерпретації й вивчення рококо як художнього та літературного стилю. В цій лекції вчений піддав критиці низку усталених концепцій рококо, створених авторитетними німецькими вченими. Так, зокрема, він критикував підхід, запропонований Гельмутом Гатцфельдом, при якому рококо вважається єдиним мистецьким стилем XVIII ст., підхід Е. Ерматінгера, який стверджував, що рококо було художньою формою

Просвітництва, і концепцію Мартіні, в якій рококо вважалося коротким культурним періодом 1740-х років, який існував винятково у Франції [46]. При цьому В. Біні застерігав у своїх роботах застерігав науковців від зловживання термінологічними паралелями на зразок “рококо=бароккетто”, чи “рококо=Аркадія”. У своїх власних роботах В. Біні створює оригінальні термінологічні концепції на зразок: “стиль класицизм-Аркадія” та “стиль класицизм-рококо”, які він застосовує на позначення творчості італійських поетів Паоло Роллі та Людовіко Савіолі відповідно [45, с. 5]. Використання подвійного термінологічного позначення для деяких авторів мало, на думку автора, точніше виражати стилістичну неоднорідність, властиву для більшості італійських авторів першої половини XVIII ст. В своєму власному дослідженні “Студії вісімнадцятого століття”, яке являє собою збірку статей, що укладалися з 1956 по 1963 р. В. Біні здійснює оригінальну і репрезентативну вибірку авторів, в чиїх творах він виявив присутність італійського рококо: комедіографи П’єр Якопо Мартелло і Джироламо Джильї, драматурги Карло Марія Маджі та Джамбатиста Фаджуолі, поет і лібретист П’єтро Метастазіо.

В кінці 1980-х років серед італійських вчених врешті з’являється ідея про те, що рококо є загальноєвропейським культурним продуктом, і що зразки автентичного, а не експортованого з Франції рококо подекуди присутні в італійському живописі вже з 1660-х років. Так, мистецтвознавець Розана Боссалья в своїй статті про художників Ломбардії XVII ст. стверджує наступне: “В Італії дійсно було присутнє рококо міжнародного зразка, і ми стверджуємо, що рококо було європейським коіне, і в це коіне зробили внесок італійські художники, і ці художники зовсім необов’язково походили з регіону Венето” [56, с. 69]. Проте загалом нам не вдалося знайти написаних італійськими вченими значних досліджень італійського рокайльного живопису, і в більшості італійських мистецтвознавчих праць рококо в італійському живописі не виділяють, як окремий період, а називають або формою пізнього бароко (“Tardobaroco”), або вважають його ізольованим

стилістичним феноменом, що навіть не мав визначеної географічної локалізації. При цьому існує велика кількість досліджень робіт художників так званої “венеційської школи”, колористику якої, як вважається, було покладено в основу рокайльного живопису, але італійським дослідникам при цьому невластиво проводити паралель між стилем рококо і живописом венеційської школи. Винятком є робота мистецтвознавця А. Лоди (2014) про художника Джузеппе Тортеллі, в якому останній досліджується як майстер брешійського бароккетто-рококо [162]. Загалом творчість італійських художників, в чиїх роботах наявні ознаки стилю рококо, в Італії досліджується в контексті вивчення діяльності майстрів ломбардської чи венеційської школи [56, с. 83].

При цьому в італійській культурології мало розвинений такий напрямок дослідження як вивчення творчої спадщини тих італійських літераторів та драматургів, які були емігрантами та експатами. Винятком є лише роботи дослідника Еммануеле де Лука та Лючії Компаріні, присвячені порівнянню драматургічних технік і сюжетики Французької та Італійської комедій [87]. Також важливий внесок у вивчення формування ідеологічних засад культури рококо зробили роботи італійського філолога Марчелло Спаціані (1921-1981). Цей дослідник з 1950-х по 1970-ті роки написав низку наукових праць, присвячених вивченню франко-італійських театральних зв’язків. Зокрема, М. Спаціані приділяв особливо велику увагу феномену діяльності так званого театру алла фуар – франко-італійської трупи першої Італійської комедії, яка переїхала на руанський ярмарок після королівського наказу про вигнання із Парижа в 1697 р. Але найменш вивченим аспектом італійського літературного рококо є італійські рокайльні романи. В зв’язку з тим, що цей жанр з’являється лише в 1760-ті роки, це питання не входить в контекст нашого дослідження, але з огляду на помітну присутність символів і сюжетів рококо в італійській поезії та драматургії, яку ми вивчаємо в нашій дисертації, ми вважаємо недоліком відсутність досліджень італійської прози 1660–1740-х років.

Загалом в останні десятиліття XX ст. в італійських вчених зростає інтерес до вивчення пізньобарокової італійської драматургії. Так, культурологи починають детальніше досліджувати творчість П'єтро Бернардоні (1672–1714), як першого автора, який спробував відійти від барокової поетики в італійській драматургії, Якопо Анжелло Неллі (1675–1767), який першим спробував поєднувати стилістику Ж.-Б. Мольєра і сюжети традиційного італійського театру "дель арте", тексти комедіографів Джироламо Біраго та Нікколо Аменти, та новаторську поетичну теорію Джуліо Чезаре Бечеллі. В творах цих авторів простежуються відхилення від традиційної італійської стилістики бароко, але поки що в світі немає досліджень, які б вивчали творчість вищевказаних авторів з точки зору їх приналежності до літературного рококо [228].

1.9 Рококо у російській та російськомовній науковій літературі

Характеризуючи репрезентацію рококо російською мистецтвознавчою наукою загалом, ми перш за все маємо відзначити її орієнтацію на локальну парадигму рококо. Російським мистецтвознавцям властиво виділяти в історії свого мистецтва періоди, які інтерпретуються ними як епоха рокайльної культури – часи правління Анни Леопольдівни (1740–1742) та Єлизавети Петрівни (1742–1761) та перші роки царювання Катерини II (до початку 1780-х), коли французькі та італійські майстри масово імпортували художні твори та вироби декоративно-прикладного мистецтва в Росію. Імпортований культурно-мистецький продукт (на зразок архітектури і внутрішніх оздоблень будівель роботи Антоніо Рінальді та Франческо Растреллі) і створювані місцевими майстрами його наслідування (живопис Ф. Рокотова, К. Левицького, Л. Боровиковського) репрезентується як пам'ятки російського рококо без розрізнення походження майстрів, які його створювали. Варто зазначити також і те, що для дослідників російського рококо невластиво вивчати цей стиль в одному хронологічному зрізі із

творами французьких чи італійських майстрів-сучасників. Відтак, факт відставання “єлизаветинського рококо” від французької та подекуди навіть німецької рокайльної мистецької моди не коментується і не досліджується в російській науці. Натомість значною мірою не дослідженими лишаються нечисленні рокайльні архітектурні і художні пам’ятки епохи Петра I, які створювалися тими майстрами, що були сучасниками творців стилю рококо в Західній Європі, та драматургічний репертуар тих німецьких та італійських театральних труп, які виступали при російському дворі з 1710-х по 1730-ті роки.[40]

Поняття “рококо” увійшло в російський мистецтвознавчий вокабуляр у 1899 р. завдяки статті в енциклопедичному словнику А. І. Сомова, в якій він характеризує його як архітектурний і художній стиль першої половини XVIII ст. Його син Костянтин Сомов у 1920–1930-ті рр. матиме великий успіх як ілюстратор французьких галантно-авантюристичних романів XVIII ст. на зразок “Небезпечних зв’язків” та “Манон Леско” та модних на початку XX ст. псевдорокайльних літературних стилізацій. Багато уваги стилю рококо приділив у своїй грунтовній мистецтвознавчій праці “Історія живопису всіх часів і народів” (1912-1917) і Олександр Бенуа. При цьому мистецтвознавець жодного разу не вжив слова “рококо” для позначення стилю епохи Регентства, однак саме він був першим російським мистецтвознавцем, який акцентував увагу на більшому внеску Антуана Ватто і його учнів Ніколя Ланкре та Жана-Батіста Патера у формування стилю рококо, ніж тих художників, які створювали декоративно-галантний живопис пізніших десятиліть.

В 1930-ті роки два цінних дослідження з архітектури рококо написав філолог Микола Брунов. В своїх роботах “Альбом архитектурных стилей” (1937) та “Дворцы Франции XVII и XVIII веков” (1938) року він проводить

[40] Діяльність італійських і німецьких театральних труп досліджується в роботі М. Одесского «Очерки исторической поэтики русской драмы: эпоха Петра I» 1999 р., хоча текстовий репертуар їхніх творів не аналізується.

стилістичний аналіз Отелю де Матіньйон роботи Жана Куртона (1720-1724) і на цьому матеріалі переконливо відстоює своє твердження про наявність повноцінно розвиненого стилю рококо не лише у оздобленні інтер'єрів, а і в зовнішній архітектурній композиції вже в 1720-ті роки [2, с. 17]. Саме висновки М. Брунова про ранній початок рококо не лише у живописі, а й у архітектурі Франції роблять його роботи значущими для дослідження історії стилю рококо у науковій парадигмі Східної Європи.

Серед останніх значущих російських дослідників рококо радянської епохи, чиї праці ми використовувалися в нашій дисертації, ми називаємо філологів Олександра Міхайлова та Леоніда Пінського. Леонід Пінський підтримував тісну наукову співпрацю зі знаменитим культурологом та істориком філології Михайлом Бахтіним, і охоче поділяв розроблену цим науковцем новаторську дослідницьку методологію. Роботи українсько-російського дослідника Леоніда Пінського мають високу цінність не лише в східноєвропейському, але і в міжнародному науковому контексті завдяки досконалому знанню автором художньої літератури рококо та дослідженню тих джерел, які не вивчалися східноєвропейськими культурологами ані до нього, ані після нього. Зокрема, в роботі Л. Пінського "Ренесанс. Бароко. Просвітництво" є посилання на твори Клода-Анрі Вуазенона, Станіслава-Жана Буфлера, Жана-Батіста Грекура, Жана-Батіста Массільйона, Генріетти-Юлії де Кастельно, Шарлотти-Рози де Комон де Ла Форс та інших значущих, але нині повністю забутих французьких письменників рококо. Але головною методологічною відмінністю робіт Леоніда Пінського він інших східноєвропейських досліджень філології Нового часу є розроблена ним літературознавча концептуалізація французької прози Нового часу. Зокрема, інші дослідники високо оцінюють його теорію поділу романних сюжетів на "сюжет-фабулу" і "сюжет-ситуацію" та сформульоване ним поняття магістрального сюжету, за якими можна класифікувати європейську романну прозу [13, с. 15].

Пізніше живопис і декоративно-прикладне мистецтво рококо у радянському мистецтвознавстві в 1960-ті – 1970-ті роки вивчали такі дослідники як А. І. Якимович, Н. А. Дмітрієва, Є. В. Кожина, але в їхніх роботах феномен рококо не розглядався як специфічне культурне явище, а вивчався радше в загальному контексті західноєвропейської культури XVIII ст. Про відсутність серйозних наукових досліджень рококо в Східній Європі станом на 1960-ті роки згадує й у своїй лекції на конгресі, присвяченому рококо італійський філолог Вальтер Біні. Так, за словами В. Біні, про рококо згадує лише Дьордь Лукач, і характеризує рококо і бароко як реакційні ідеологічні течії, які протистояли Просвітництву [46].

В пострадянські роки в Східній Європі у 2010 р. вийшла єдина робота, присвячена феномену культури рококо, в якій він вивчався в глобальному європейському мистецько-художньому контексті – дослідження російського мистецтвознавця Сергія Даніеля “Рококо от Ватто до Фрагонара”. Особливість цієї монографії полягає в тому, що вона являє собою спробу комплексного вивчення не лише рокайльного живопису, а й низки архітектурних пам’яток Франції, Англії, Італії й Росії. При цьому живопис німецького й австрійського рококо автор виключає з вивчення через “безпрецедентну роздробленість художніх центрів” [6, с. 251], але побіжно згадує в своїй роботі деякі німецькі гравюри роботи І. Є. Нільсона, Ф. К. Хаберманна і братів Клауберів, і робить короткий огляд малюнків саксонської порцеляни. Робота С. Даніеля є найбільш повним і максимально міждисциплінарним російським дослідженням європейського рокайлю, і при цьому автор підходить до вивчення рококо в його “довгій перспективі”, оскільки включає в свою книгу пам’ятки рококо, які були створені аж до кінця 1780-х років. Перевагою даної роботи є ретельний аналіз творчості Антуана Ватто в контексті того мистецько-наукового середовища, яке формувало його творчу особистість.

Найбільш якісні, згідно нашої оцінки, дослідження французького літературного рококо проводить українсько-російська літературознавиця

Наталя Пахсар'ян. В 1996 р. у Дніпропетровську вийшла друком її резонансна робота "Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-х – 1760-х годов" [13]. Наталя Пахсар'ян є першою дослідницею у Східній Європі, яка створила розгорнуту культурологічну класифікацію і періодизацію літератури французького рококо на основі власного аналізу неперекладених літературних пам'яток французького рококо, і цю класифікацію ми вважаємо за необхідне навести тут повністю:

1) 1660–1680-ті роки – період, який був своєрідною підготовкою до епохи рококо, і починає вона свою монографію вивченням "Любовної історії галів" Роже Бюсі-Рабютена, яка була написана 1660 р. і "Міщанським романом" Антуана Фюретьєра, що з'явився у 1666 р. Саме ці два твори визначає як такі, в яких визріває нова художня (рокайльна) тенденція;

2) 1690–1720-ті роки – період розвитку власне рокайльного літературного дискурсу. Своєрідним рубежем, після якого, на думку Н. Пахсар'ян, завершується формування літературного рококо, є 1700-й рік, коли з'являється і небувалого розквіту набуває галантна новелістика, скандальні хроніки і жанр так званих "таємних історій" – так, друком виходять псевдомемуари героїко-авантюристичного зразка, такі як "Мемуари д'Артаньяна" Куртіля де Сандра 1700-го року, "Мемуари графа де Грамона" Антуана Гамільтона, і "Знамениті француженки" Рене де Шаля. Наталя Пахсар'ян стала першою дослідницею в Східній Європі, яка вивчила всі ці твори на предмет приналежності до літературного рококо, та першою переклала "Мемуари д'Артаньяна" і "Знаменитих француженок" з французької на російську мову. Саме епоху 1690–1720 рр. Н. Пахсар'ян визначає як період раннього рококко, що часто взаємодіє і зливається зі стилістичними тенденціями інших культурно-мистецьких течій (Так, на її думку, прикладом симбіозу рококо і бароко є твори Андре Лесажа, а зразком поєднання стилів рококо і просвітницького класицизму – творчість Ш.-Л. Монтеск'є);

3) 1730-ті – 1740-ві роки – період зрілого рококо, представлений соціально-психологічними романами П. Кребійона, Ф. Прево, театром П. Маріво, поезією Ж.-Б. Грессе;

4) 1770-ті – 1790-ті роки – період пізнього рококо, яке, відступивши у 50-ті – 60-ті роки перед бурхливим розвитком сентименталізму, проявляє себе, розділяючись на специфічні варіанти – "сатиричне рококо" (творчість Еваріста Парні, Шодерло де Лакло), і "апологетичне рококо" (Луве де Кувре, Джакомо Казанова) [13, с. 71].

Найбільш проблемними питаннями в теорії стилю рококо Н. Пахсар'ян вважає:

1) питання про так зване соціальне коріння рококо. Дослідниця відзначає, що асоціювати генезу будь-якого культурного феномена, особливо в новий час, із діяльністю чи запитами якогось одного суспільного прошарку означає спрощувати його, однак при цьому говорить, що рококо створили "ті прошарки дворянства, що були схильні до компромісу з буржуазією і власне буржуазне демократичне середовище суспільства, хоча це питання детально не розроблене і неосмислене" [13, с. 208]. Саме дослідженню середовища походження рококо ми приділяємо значну увагу в нашій роботі;

2) проблема естетичного коріння рококо, зокрема, виявляється у питанні про співвідношення рококо з бароко і класицизмом. Н. Пахсар'ян вважає застарілою концепцію мистецтва і літератури рококо як результату занепаду і розкладу мистецтва бароко. Неправильно, на її думку, було б і бачити в ньому так зване "пізнє бароко", бо рококо, за версією дослідниці, породжене іншою дійсністю на якісно іншому історико-літературному етапі, ніж бароко. Так само неточно, вважає вона, і вбачати в рококо лише підсистему класицизму, яка обслуговує тільки другорядні "малі жанри";

3) питання про філософське коріння рококо і співвідношення цього мистецтва з Просвітництвом. Н. Пахсар'ян акцентує увагу на тому, що спрощене розуміння гедоністичної складової в культурі рококо як заклику до бездумних насолод вадить адекватному розумінню специфіки взаємодії і

взаємозв'зків рококо з Просвітництвом. За її версією, рококо вважає прагнення насолод природною людською потребою у щасті, і "пом'якшує ригоризм старої моралі".

Величезним внеском Н. Пахсар'ян є і розробка категорійного апарату літературного рококо, наприклад, вона описує жанр іронічної імітації ранішого відомого літературного твору, який визначає як пастіш (pastiche) і підкреслює, що саме цей стилістичний прийом має ключову роль у формуванні стилю літературного рококо у Франції [12, с. 43].

В нашому магістерському дослідженні, присвяченому літературі французького рококо, ми повністю підтримували цю класифікацію, але в процесі роботи над даною дисертацією ми оспорюємо кілька пунктів вищенаведеної концепції Наталі Пахсар'ян. Так, початок літературного рококо ми визначаємо 1660-ми, а не 1690-ми роками, а першим зразком великого рокайльного роману ми вважаємо не "Мемуари д'Артаньяна" Гастона Куртіля де Сандра, які вийшли в 1700 р., а роман "Великий Алькандр" цього ж автора, який вийшов у 1698 р. Також до літератури періоду раннього рококо ми включаємо весь репертуар театру першої італійської комедії та всі чарівні казки, які створили французькі письменники в 1690-ті роки, з казками Франсуа Фенелона включно. Початок періоду зрілого рококо ми визначаємо набагато раніше, ніж Наталя Пахсар'ян, відлічуючи його від п'єс репертуару Другої італійської комедії (тієї, що діяла в Парижі з 1715 р.) та драматургії П'єра Маріво, яка створювалася саме для цього драматургічного колективу, і закінчуємо період зрілого рококо творами П. Кребійона-молодшого, а саме – його рокайльним романом "Софа" (1742) [13, с. 161]. При цьому періоду пізнього рококо, аналогічного схемі Н. Пахсар'ян, ми взагалі не виділяємо, і обгрунтовуємо цю позицію тим твердженням, що між 1742-м і 1746–1748-ми роками відбувається ряд блискавичних і одночасних для кількох європейських літератур стилістичних метаморфоз, які свідчать про зародження нового і зовсім інакшого типу культурної свідомості. На нашу думку, кінець епохи

літературного рококо означає той факт, що у 1746 р. в Англії і Франції виходять дві повісті, написані у властивому винятково для зрілого Просвітництва жанрі авантюрно-порнографічному жанрі – “Пригоди Фанні Хілл” Джона Клеланда та “Марго, латальниця шкарпеток” Фужере де Монтброна, і вже в 1748 р. молодий Д. Дідро дебютує як салонний літератор своєю сатирико-порнографічною повістю “Нескромні скарби”, яку сам автор визначає не як твір в стилі рококо, а як його імітацію – тобто вже в 1748 р. стиль рококо в літературі вже сприймається як феномен, який повністю склався і перестав бути чимось новим [12, с. 47]. Рокайльної форми своїм творам надаватимуть Франсуа-Марі Вольтер, П’єр Бомарше, Шодерло де Лакло, Джакомо Казанова, Луве де Кувре, Франсуа Прево та багато інших авторів, але всі їхні твори мають не рокайльний, а саме просвітницький ідеологічний зміст. Відтак, ми виключаємо французькі художні літературні твори, написані після 1742-го року, з джерел нашого дослідження.

Попри значні розбіжності наших схем класифікації європейського літературного рококо із тими, що розробила Наталя Пахсар’ян, роботи цієї дослідниці зробили значущий внесок в наше дисертаційне дослідження та інтерпретацію нами одержаних результатів.

Висновки до Розділу I

Відтак, як ми можемо бачити, французька мистецтвознавча критика від середини XVIII і аж до початку XX ст. не вбачала стилістичного зв'язку між новими віяннями у різних видах мистецтва: рокайльна гравюра, живопис рококо, архітектура, декоративно-прикладні мистецтва і література рококо не сприймалися як продукт впливу єдиної естетичної ідеології. Ми бачимо, що у французькій мистецтвознавчій теорії третьої четверті XVIII ст. критики використовували водночас по кілька різних понять на позначення різних культурних продуктів рококо. Крім того, ми можемо зробити висновок, що безпосередній термінологічний зв'язок стилю рококо із мушлями встановлюється лише у другій половині XVIII ст. Проблема визначення поняття літературного рококо є особливо нагальною, коли ми досліджуємо літературу Німеччини й Італії XVIII ст., оскільки всі стратегії визначення літературного рококо в німецькій та італійській літературах орієнтовані на пошук тих творів, які імітують французькі зразки літературного рококо. Починаючи з 1960-х років, в зарубіжному літературознавстві виникає інтерес до європейської літератури рококо, але його хронологічні рамки дуже аморфні, і сягають від 1690-х до 1790-х років. Частина вчених продовжує бачити в рококо лише стилістичну характеристику літературних творів, то такі дослідники як Ф. Мінге і Р. Лофер, Г. Гатцфельд і П. Бреді, Д. По і Ж. Вайсгербер розглядають рококо як глибший феномен європейської культури і літератури, що включає в себе не лише формальні прийоми, але і особливе бачення людини і світу. Концепція рококо як єдиного "стилю епохи" з 1960-х років починає конкурувати з уявленням про нього як про один із художніх напрямків XVIII ст. Однак це не просте звуження понятійних рамок даного феномена, а уточнення і конкретизація його побутування в атмосфері дедалі зростаючого розмаїття естетичних установок письменників Нового часу. Рококо в Німеччину, на думку дослідників, прийшло через графіку, і тому сприймалося критиками-сучасниками перш за

все як гротескний стиль у графіці й архітектурі, а з XIX ст. в тамтешній критиці з'являється уявлення про рококо як стиль в декоративно-прикладних мистецтвах і висувається теорія про його питомо німецьке походження [40, с. 16]. Для німецької культурології також властивими були і суперечки про супремат того чи іншого варіанту німецького рококо та роль французьких запозичень у ньому [25, с. 84]. При цьому в німецькому мистецтвознавстві живопис рококо мало розглядався як феномен, що належить до специфічного стилю. Натомість в Італії поняття "рококо" з'явилося пізно, але при цьому саме діячі італійської культури зробили основний внесок у створення стилю рококо як синтетичної мистецької ідеології, в якій мали поєднуватися італійська невимушеність і французька витонченість. Попри той факт, що живопис рококо формувався на основі колористики, властивої майстрам венеційської художньої школи, цей факт мало висвітлено в італійському мистецтвознавстві. Появу літературного рококо в Італії більшість дослідників асоціюють з діяльністю поетичної академії "Аркадія", переважно лишаючи поза увагою італійську драму початку XVIII ст.

РОЗДІЛ ІІ
СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ РОКОКО І ЖИВОПИС РОКОКО

Частина 1 ФРАНЦІЯ

2.1.1 Походження орієнталізму в культурі рококо

З 1680 р. основну європейську геополітичну тенденцію можна охарактеризувати як повернення втраченої Європи та реінтеграцію дунайської Європи. Османська імперія намагалася розширити кордони своїх володінь, скориставшись занепадом Венеції. Під час автро-османської війни 1683–1699-х років Австрія повільно просувається в бік Туреччини, здобуваючи низку перемог: при Мохачі (1686), окупує Пелопонес (до 1715), Петро І завойовує Азов у 1696-му, і Зент – у 1697-му році. В 1716 р. дунайський “кордон” доходить до крайньої точки, зафіксованої Пасаровицьким (Пожаревацьким) мирним договором від 21 липня 1716 року: до відвойованих упродовж останніх п’ятнадцяти років XVII ст. австрійцями колишніх османських володінь в Угорщині й Трансильванії додалися Тимішоарський Банат, частина Молдавії й Волощини. В 1736–1739-х роках османи зміцнюють свої позиції за допомогою французьких фахівців, і політичні кордони всередині Європи набувають стабільності майже на сто років [21, с. 57]. Згідно попередніх переговорів у Белграді, південно-східний кордон Європи буде проходити по Дунаю й Саві, що означало для Австрії необхідність освоєння 300 000 квадратних кілометрів нових територій, які зазнавали турецьких впливів упродовж майже двохсот років. З огляду на цей факт зростає і кількість літературних творів, написаних європейськими мандрівниками у жанрі травелогів – мандрівок екзотичними країнами.

З усіх країн Орієнту найкраще у французькій культурі була представлена тема Китаю. Початок китайсько-французьким культурним відносинам поклала зміна правлячої династії Мін на манчжурську династію у 1644 р. – на престол сів імператор Канг-Хі, і для утримання влади новий правитель потребував західних технологій і зброї. Особливо затребуваними були астрономи і математики, а оскільки в цих науках найбільш обізнаними були єзуїти, кількість їхніх місій з 1660-х років неупинно зростає, і так само збільшується кількість відомостей про Китай [62, с. 42]. Наприклад, в 1667 р. вийшла латиною ілюстрована книга німецького єзуїта Атанасія Кіршера “China Illustrata”, в якій він описує культуру Китаю, Японії, імперії Великиого Могола, Індії й Татарії, зібравши в своєму виданні записки торговців та інших єзуїтських місіонерів. Це видання мало шалений успіх, і до 1670 р. вже було перекладено голландською, англійською і французькою мовами. Саме з цієї книги письменники рококо незабаром добуватимуть інформацію для своїх орієнтальних оповідок. Також китайський уряд дав дозвіл на перебування на своїй території обмеженого контингенту європейських торговців, які експортували у Францію предмети розкоші – лак, вироби зі слонової кістки, шовки і порцеляну. Китайські вироби декоративного мистецтва мають колосальний успіх у французької аристократії і ця мода породжує цілий напрямок художніх імітацій дорогих китайських товарів – відомий стиль “chinoiserie” (китайщина). Але при цьому Китай як художній символ входить не лише в сферу декоративно-прикладного мистецтва, але і одержує відображення у французькій художній літературі – так, в 1740 р. виходить друком ще один резонансний епістолярний роман в орієнтальному стилі –“Китайські листи” Жана-Батиста де Буайе, маркіза Аржана.

Прикметним є і те, що найінтенсивніший період культурної взаємодії між французами і китайцями припадає на 1690–1740 рр., і в 1735-му році виходить друком другий колосальний компендіум відомостей про Китай – “Географічний, історичний, хронологічний, політичний та фізичний опис

Китайської імперії та Китайської Татарії” [62, с. 42]. У 1742 р. Папа Римський остаточно засудив “китайські обряди”, як компромісну практику толерантного ставлення до певних постулатів конфуціанства, якої дотримувалися єзуїти для навернення китайців у католицтво [62, с. 47]. Натомість французькі письменники-просвітники почали вбачати у відрегульованій політичній і адміністративній системі Китаю взірець для наслідування для французів, а китайських імператорів – філософами на троні, яким допомагають правити мудреці. Наприклад, Вольтер пише у 1755 р. п’єсу “Китайська сирота”, в якій вихваляє суспільну мораль і державний устрій Китаю. Захоплення просвітників темою Китаю вже перебувало поза рамками його сприйняття як естетичного-художнього наративу і мови художніх символів – отже, ми можемо стверджувати, що Китай як естетичний символ зникає у 1742 р. Нагадуємо, що саме 1742-м роком ми визначаємо початок занепаду рокайльної ідеології у Франції, відтак, різке переривання китайського наративу як екзотичної художньої ідеології і перетворення Китаю на державницько-цивілізаційний концепт слугує ще одним аргументом на користь запропонованої нами хронології розвитку культури рококо у Франції.

З 1660-х – 1670-х рр. зростає і кількість французьких записок про Персію (фахівці налічують близько двадцяти п’яти таких творів), а візит перського посла Мохаммеда Роза Бека до двору Людовіка XIV викликав великий сплеск моди на Персію [80, с. 51].

Варто зазначити, що французькі хроністи не мали монополії на транслювання орієнтального культурного наративу – так, у 1672 р. в Амстердамі видали першу книгу, яка містила докладний опис географії, звичаїв та вірувань населення Індії та Цейлону. Її автором був голландський священник-кальвініст Філіп Бальдеус (1632-1671), який довгі роки за дорученням Ост-Індійської компанії практикував місіонерську діяльність у Південній Індії та на Шри-Ланці і опанував тамільську мову та хінді.

Книга, “Wahrhaftige ausführliche Beschreibung der Berühmten Ost-Indischen Kusten Malabar und Coromandel, als auch der Insel Zeylon: samt dero angrenzenden und untergehörigen Reichen… ”[41]. згодом слугуватиме основним джерелом відомостей про релігію Індії для письменників рококо. Прикметна риса цього твору – поєднання в ньому стилістики географіко-етнологічного компендіуму та дипломатичної і економічної хроніки, наприклад, письменник досить детально описує процес переговорів голландської торгової місії з імператором Великих Моголів про заснування крамниць голландських товарів у Агрі [29, с. 3], що робить цей твір особливо цінним культурологічним джерелом.

У європейській культурі в першу чверть XVIII ст. починає репрезентуватися навіть культурний наратив Африки. Так, наприклад, у 1712 р. у Венеції була видана книга італійського письменника і місіонера Антоніо Дзукеллі про його подорож в Бразилію та екваторіальну Африку у вигляді збірки нарисів.

Отже, ми можемо зробити висновок, що культуру Орієнту Франція, та і решта країн Західної Європи відкривають для себе раніше, ніж по-справжньому знайомляться з культурною спадщиною античності. Єгипет, який науковці відкривають для дослідження вже в 1680-ті роки, і в 1700-ті з’являються перші наукові роботи про нього, Туреччина, на дружбу з якою Франція серед усіх західноєвропейських країн має практично монополію, Сіам, куди в 1687 р. відправляють французьке посольство, навіть Китай і Японія за копіями художніх предметів були більш знайомими і близькими людині рококо, ніж античність.

[41] “Правдивий і докладний опис Ост-Індійських берегів Малабару і Короманделю, а також острова Цейлон, а також сусідніх і належних йому володінь…”

2.1.2 Економічна та соціальна специфіка французького суспільства в епоху генези рококо

В якості загального правила можна стверджувати, що класична держава повсюдимісно утверджувалася в боротьбі з пануванням земельної аристократії, яка мала набагато більше, ніж просто землю, а саме – сукупність прав на людей, право юрисдикції і управління. Таким чином, адміністративна централізована держава утверджується на противагу державі роздробленій: баронам, лордам, крупним феодалам, які замінювали державу у відсутність держави. Вона утверджується, спираючись на групу службовців, яка є групою фахівців. Ця група репрезентує зародок середнього класу. Історія Франції ще з XVI ст. відзначена утвердженням чиновництва, інакше кажучи, переходом еліти селянства і міста в державу, на службу державі. Причому до такої міри, що, завдяки торгівлі посадами, будь-який чиновник з більшим правом, ніж Людовік XIV, міг виголосити: “Держава – це я”. За свідченням історика економіки П’єра Шоню, торгівля посадами у Франції сприяла ліквідації Генеральних штатів і ослабленню провінційних штатів, оскільки за наявності грошей держава аж до середини XVII ст. була цілком доступна для еліти третього стану і з допомогою грошей еліта третього стану повільно, але впевнено контролювала дворянство – другий, як заведено говорити, стан. [21, с. 37-38]. В процентному співвідношенні французька аристократія була однією з найменш численних в Європі. Після великих реформ міністерства Кольбера її чисельність знизилася приблизно з 3 до 1,5 відсотків. Ці реформи були частиною свідомого вибору, відсторонення аристократії від реальної відповідальності в системі адміністративної монархії. Це відсторонення французька аристократія компенсує збільшенням своїх привілеїв, головним чином податкових. Французька аристократія унікальна тим, що ніде більше площа земель, якими вона володіла безпосередньо, не була такою незначною. Французька знать здобувала значні вигоди завдяки архаїчній формі землеволодіння у

Франції, і у XVIII ст. одержувала завдяки суто феодальній системі прав на селянські володіння майже ті ж прибутки, що й зі своїх власних земель. І саме ця структура була важливою складовою ментальності французького дворянина: після реформ аристократія переорієнтовується на потребу у високій ренті. Порівняння кон'юнктури кінця XVII і XVIII століть показує зростання ренти в першому періоді, і "що сприяло відмові знаті від феодальних звичок, тоді як останній період показує падіння ренти. Тому французькій знаті потрібно було відстоювати своє виняткове право займати деякі посади – на флоті, в армії, в колах вищого духівництва". [20, с. 213].

2.1.3 Зовнішня політика Франції та її роль у становленні та розвитку культури рококо

В 60-ті роки XVII ст. зовнішня політика Франції розширює свої традиційні кордони і, крім Іспанії та Англії, вступає в союзництво з такими державами, як Савойя, Баварія, Пфальц, курфюрство Майнц. Перший міждинастичний шлюб було укладено ще в 1663 р., між Анрі Жюлем Конде, герцогом Енгієнським, та баварською принцесою Анною-Генріеттою Пфальц-Зіммерн. В 1668 р. спадкоємець французького престолу Людовік Французький заручається з донькою баварського курфюрста Марією-Анною Баварською (1660-1690). Весілля відбулося в 1680 р., і, попри гарні манери і хорошу освіту, дофіна не відігравала значної ролі при дворі і померла, не досягнувши навіть тридцятирічного віку. В 1671 р. з пфальцською принцесою Єлизаветою-Шарлотою, яка теж походила з баварської династії Віттельсбахів, другим шлюбом одружується і овдовілий брат правлячого короля Філіп Орлеанський. Їхня єдина дочка Єлизавета-Шарлота Бурбон-Орлеанська в 1698 р. стане дружиною герцога Лотарингського Леопольда Йосифа I, що, власне, і закладе початок австрійсько-французькому політичному союзу. Цей шлюб дав привід Людовіку XIV заявити територіальні претензії до Пфальца від імені своєї

невістки попри той факт, що при заміжжі вона офіційно відмовлялася від них. Конфлікт, який історики називають війною за пфальцський спадок, тривав з перервами від 1688 до 1697 року, призвів до значних фінансових втрат і фактично поклав край французькій гегемонії в континентальній Європі.

Ідейні витоки рококо ідуть до нас із приватних маєтків 90-х років XVII ст., розваг і спілкування обраного товариства, яке вже не має змоги одержувати при королівському дворі повноцінний доступ до літературних і художніх творів, які б відповідали новим смакам, через похилий вік і зрослий вплив придворних клерикалів, які робили смаки короля консервативними. Джерела переконливо засвідчують той факт, що формування культурного феномена рококо безпосередньо залежало від обставин при “малих” некоролівських дворах вельмож-родичів короля. [185, с. 69]. Так, ще з 1680-х років Людовік XIV починає влаштовувати шлюби своїх незаконних дітей. В 1680 р. Марія-Анна, донька Людовіка XIV від фаворитки Луїзи де ла Вальєр виходить заміж за Луї-Армана де Бурбон-Конті, принца крові. У 1685 р. інша незаконна донька короля, Луїза-Франсуаза, мадмуазель де Нант, вступає в шлюб з Людовіком де Бурбоном, принцом Конде. І, нарешті, у 1692 р. його донька від фаворитки Франсуази де Монтеспан, Франсуаза Марія, мадмуазель де Блуа виходить заміж за законного сина брата короля, Філіпа Орлеанського. Того ж року син короля від Франсуази де Монтеспан, Луї-Огюст де Бурбон, герцог Менський, одружується з Анною Луїзою-Бенедиктою де Бурбон, принцесою Конде, якій король подарував розкішний замок у Со, куди часто навідувався сам після одруження молодої пари. Зрештою, після смерті законної дружини сам спадкоємець французького престолу в 1695 р. укладає морганатичний шлюб із коханкою Марією Емілією Терезою де Жолі де Шуан. Через гнів короля, викликаний цим нерівним шлюбом, пара покидає Версаль, і засновує свій власний двір, який відвідують посли іноземних держав та вельможі. Таким чином, низка принців крові полишає Версаль і утворює свої власні двори: двір Великого

Дофіна у Медоні, двір герцога і герцогині Менських в Со, двір графа Тулузського в Рамбуйє, а племінники короля, герцоги Орлеанські, мають свої двори в Пале-Роялі і Сен-Клу, а англійські родичі короля живуть в палаці Сен-Жермен [204, с. 72]. Кожен із господарів цих малих дворів мав шанс на спадкування французького престолу, що спонукало кожного з цих потенційних претендентів підкреслювати свій статус, влаштовуючи розкішні свята у власних володіннях. Але двір герцогів Менських відрізнявся від усіх інших дворів. В палаці Со влаштовували бали, але рідше, ніж у Медоні, і менш пишні, ніж у Сен-Клу. Власники палацу в Со не розширюють парк, як це роблять герцоги Орлеанські в Сен-Клу, майже не будують нових будівель, як у Медоні, не купують нових меблів чи прикрас із коштовного каміння, не виїжджають на полювання, як принци Конде чи герцоги Орлеанські, а релігійне життя при дворі в Со майже нерозвинене, на відміну від палацу Сен-Жермен [204, с. 73]. Анна-Луїза де Бурбон, герцогиня Менська, була невдоволена шлюбом із бастардом короля, і намагалася оточити себе літераторами, музикантами, інтелектуалами та вченими, до товариства яких вона звикла ще при дворі свого батька. З 1699 р. вона почала організовувати великі бали в своїх замках, а з 1705 р. започаткувала і традицію маскарадів, які пізніше одержали назву Великих Ночей у Со, і тривали упродовж багатьох років, припинившись у 1715 р., в рік смерті короля.

На середину 1710-х років помирають всі прямі нащадки Людовіка XIV по чоловічій лінії, і доля династії Бурбонів залежала від виживання п’ятирічного Людовіка – правнука короля. Тому Людовік XIV лишив у своєму заповіті можливість спадкування французького престолу для своїх незаконних синів, Луї-Огюста, герцога Менського, і Луї-Олександра, графа Тулузи. В разі смерті слабкого здоров’ям Людовіка XV герцог де Мен міг посісти французький престол, а герцогиня Менська – стати королевою Франції. Тому ласки герцогів шукали численні придворні та діячі культури, а герцогиня навіть організувала при своєму дворі в 1703 р. жартівливий

псевдоорден Оси[42], який ніби мав бути пародією на відомі лицарські ордени минулого. Орден був присвячений бджолі, оскільки останню саме Луїза де Бурбон обрала за свій символ, бо сама була маленького зросту. Девізом ордену було гасло: “Piccola si, ma fa pur gravi le ferite” – “Маленька, але жалить боляче”. В орден мали право вступати не більше, як сорок членів водночас, і членам цього гуртка видавалися спеціальні медалі-відзнаки. Формулою для вступу в орден слугували наступні слова: “Клянуся бджолами гори Іметт, що буду вірним та слухняним засновниці та довічній голові Ордену, носитиму упродовж всього мого життя відзнаку бджоли, та виконуватиму упродовж всього мого життя статути Ордену; і, якщо я зраджу своїй обітниці, то даю свою згоду на те, щоб мед, який я їстиму, обернувся на жовч, віск на смалець, квіти – на кропиву, а оси та шершні жалили мене своїми жалами” [69, с. 492]. Той, хто вступає в орден, також давав зобов’язання не переривати танців, доки від поту наскрізь не змокне одяг, а з рота не піде піна. Крізь ці алегорії нескладно помітити, що в такий спосіб Луїза де Бурбон згуртовувала навколо себе лояльних людей, які могли б допомогти їм з чоловіком зійти на престол.

Після смерті короля герцог Менський увійшов до складу регентської ради і в результаті боротьби з Філіпом Орлеанським в 1718 р. втратив титул принца крові. У відповідь на це дружина регента, Франсуаза-Марія де Бурбон, яка доводилася сестрою герцогу Менському, прагнучи вдоволення своїх політичних амбіцій, натомість інспірувала змову проти регента, змовившись із послом іспанського короля Антоніо Челламаре, з метою усунення від влади власного чоловіка, Філіпа Орлеанського, і передачі регентських прав Філіпу V. Філіп V, який отримав право на престол Іспанії в обмін на відмову від французького, шукав можливості порушити свою обіцянку, чим і скористалася герцогиня. Передбачаючи можливість такого розвитку подій, Франція уклала так званий Четверний союз разом з Англією,

[42] “Ordre de la Mouche à Miel”.

Голландією та Священною Римською імперією для того, аби в разі необхідності зашкодити захопленню влади іспанцями. Наслідком цієї змови стала війна за Французьку спадщину, яка тривала з 1719-го по 1720-й рік, і призвела до втрати Іспанією своїх південноіталійських територій, які перейшли союзникам французів у війні – австрійським Габсбургам. Філіп Орлеанський довідався про змову, однак жоден з її учасників не був суворо покараний. Герцогиню Менську лише вислали на кілька місяців у Діжон, а її чоловіка – у віддалений замок Дуллен.

Анна-Луїза де Бурбон до Версальського двору більше ніколи не поверталася, а проживала у замку Со, в якому приймала кращих письменників, художників, драматургів і науковців свого часу [204, с. 81]. Після її відставки в 1722 р. свята поновилися, і з 1729 р. ставали все більш грандіозними. При дворі в Со працювали письменники абат Жене і Гільйом Шольйо, поет маркіз Сент-Олер, Удар де ла Мотт, та славнозвісний драматург Ніколя Ле Мезьєр. Герцогиню відвідували Бернар Фонтенель, Жан-Батист Руссо, М. д'Алембер, Алексіс Пірон, П'єр Кребійон-молодший, відома письменниця і господиня рокайльного салону мадмуазель дю Деффан, і тоді ще початківець-драматург Франсуа Марі Аруе, який згодом стане відомий під іменем Вольтера [204, с. 67]. Саме там, під час одного з цих святкувань стався конфлікт молодого Вольтера з вельможею, після якого він покинув Францію на тридцять років. Дослідники по-різному оцінюють культурну специфіку двору герцогів Менських у Со. Деякі вчені стверджують, що герцогиня Менська утримувала не салон, а радше власний монарший двір, подібний до дворів середньовічних сеньйорів, що було вкрай архаїчним культурним явищем для кінця XVII ст. [204, с. 69]. Інші ж навпаки, підкреслюють той факт, що після поразки змови Челламаре герцогиня всіляко намагалася підкреслити приватний характер своїх розваг, щоб уникнути можливих підозр у тому, що при своєму дворі вона збирає спільників для чергової спроби узурпації влади [69, с. 489].

Абсолютна більшість дослідників рококо конструюють і підтримують концепт культури рококо як культури аристократії, і часто протиставляють їй ідеологічну концепцію Просвітництва, яке сповідувало певну соціальну егалітарність і тому інтродукувало новий культурний персонаж – філософа, письменника, митця, композитора чи актора – представників третього стану в аристократичні салони, які від початку епохи Просвітництва почали здійснювати безпосередній вплив на смаки і судження в суспільстві. Мистецтво і культура рококо тісно пов'язані із феноменом придворного фаворитизму та придворним стилем Людовіка XV, проте цілеспрямованих досліджень відмінностей між стилем рококо зразка 1720-х років і стилем зразка 1745-го року не проводять. Якщо звернутися до джерел, то герцог Луї де Сен-Сімон описує першу половину 1710-их років як остаточну поразку "аристократичної" партії при дворі після смерті герцога Бургундського у 1712 р. Процес асиміляції вихідців із третього стану у придворну аристократію займає значне місце у мемуарах Луї де Сен-Сімона, і він зокрема зазначає його тривалість і дедалі більше посилення. Проте навіть крайній політичний і світоглядний консерватизм Сен-Сімона не вадить йому визнавати чесноти вихідців з третього стану, і єдине, чого він їм не пробачає, це ситуації, в яких вони забувають про своє походження. Далі придворний хронікер зазначає, що справжня аристократія втратила належний пієтет до розрізнення старого і нового дворянства і не робить різниці в поводженні при дворі.

Насправді період фактичного регентства тривав не з 1715 по 1723 рік, як вважає більшість істориків культури, а з 1715 до 1743 року, просто зі смертю Філіпа Орлеанського фактичне правління державою на 1723-1726 рр. перейняв спершу герцог де Бурбон разом зі своєю фавориткою Жанною де Пленьоф, маркізою де Прі, а потім ця роль перейшла до кардинала де Флері. В 1721 р. Людовік XV був заручений з трирічною іспанською інфантою, але вже в 1725 р. заручини було розірвано, оскільки нареченій короля було лише сім років, а Франції терміново був потрібен спадкоємець престолу. Натомість

того ж року молодий монарх одружився з дочкою колишнього польського короля Марією Лещинською, старшою за себе на сім років, і з 1730-х років королева не відіграє при дворі жодної ролі, зосередившись на народженні та вихованні дітей. Натомість головне місце в придворній культурі посідають королівські фаворитки.

Взагалі, в епоху абсолютизму все мистецтво і література, що не були офіційно прийняті при дворі (не схвалені самим монархом особисто) сприймалися щонайменше як маргінальні, а послідовне дотримання таких ідейних і естетичних доктрин можна вважати навіть опозиційним. Лише просвітникам вдалося остаточно розробити і впровадити соціальний концепт “opinion public”, громадської думки всього Парижа, а набагато пізніше і Франції, і який є незалежним від офіційної придворної спільноти.

Широко розповсюджена, і на нашу думку, спрощена концепція генези стилю рококо виглядає приблизно наступним чином: історики культури і мистецтва повсюдно акцентують увагу на різкій зміні придворних настроїв після приходу до влади Філіпа Орлеанського у 1715 р., і тоді ж двір охопила довго стримувана розпуста і гедоністичні настрої. Разом з появою безпрецедентних для того часу фінансових спекуляцій різко зростає попит на предмети розкоші нового зразка, а при дворі з'являється багато осіб сумнівного походження. Для вдоволення нових смаків створюють новий тип розкоші і розробляють нові зразки чуттєвих, легковажних, грайливих форм на противагу ваговитим і класицистським формам XVII ст. Насправді історична розвідка з приводу персоналії Філіпа Орлеанського демонструє вимушеність способу життя, який він вів, і досить переконливо пояснює причину. Філіп Орлеанський дійсно утримував численних фавориток, однак, за словами Луї де Сен-Сімона, він не був переконаним розпусником, а радше намагався відволіктися від тих нещасть, які переслідували його в сімейному житті. Дослідник економічних кон’юнктур П. Шоню пояснює фінансову політику Джона Лоу як спробу реформування перш за все французької банківської і кредитної системи [21, с. 397]. Доповідь Джона Лоу регенту

Філіпу Орлеанському “Досвід про нову фінансову систему” – представлена у 1716 р., пропонувала вихід із скрутного становища після війни за іспанську спадщину. Приватний банк з привілеєм на двадцять років регент поєднав безпосередньо з державною адміністрацією. Економічна криза 1720 р. у істориків економіки трактується як результат циклічної закономірності, а фінансова система держави досягає розквіту вже через десять років.

Ще одним аргументом проти твердження про егалітарність культурних практик рококо слугує і поява такого феномену, як громадські бали. Загалом відкриті концерти і танці не були для Європи чимось незвичайним, так, в Італії з кінця XVI ст. поширення набула практика “concerti publici”, але танці могли бути присутні лише під час карнавалів. З 1716 р. у Франції з’являється нова, унікальна культурна практика “Bal de l’Opera” – громадських балів, ідею організації яких висунув сам Філіп Орлеанський. Спершу ці заходи мали форму балів-маскарадів, згодом перетворилися просто на танцювальні бали. Організовувати ці заходи мала Королівська академія (Велика опера). Прикметним є те, що ці бали не були прив’язані до періоду свят чи карнавалів, а їх відвідування було платним. Відтепер бали почала відвідувати публіка, яка могла належати до дуже різних верств: і аристократія, і представники третього стану, і авантюристи та маргінали, і подекуди навіть ченці [7, с. 176]. Ці бали відвідували і представники вищої аристократії – так, герцогиня де Беррі, Марія-Луїза-Єлизавета Орелеанська, донька Регента, відразу почала їх відвідувати, і робила це упродовж всього свого життя, так що її там часто впізнавали інші французькі аристократи, попри її зусилля зберегти інкогніто.

З цієї тенденції можна зробити такий висновок, що італійська карнавальна традиція з її анонімністю і егалітарністю розповсюджується і на французьке культурне середовище.

2.1.4 Формування художньої теорії рококо у Франції

Культура рококо створена для аристократії, але не аристократією. Повністю недослідженим лишається занепад і подальший метаморфоз преціозного стилю, що почав відходити вже у 50-х роках XVII ст., і який прямо позиціонувався як аристократичний, і лише для обраних. На момент зародження рокайльної культури сама ідея преціозної "обраності" вже була безнадійно застарілою і неодноразово висміяною. В 1719 р. виходить головний естетичний трактат епохи – "Критичні зауваження про поезію і живопис", написані придворним дипломатом і вихідцем із третього стану Жаном-Батистом Дюбо [8, с. 20]. Висхідний пункт даного твору – превалювання чуттєвого начала матеріальної людської природи над умозримим, раціональним (на чому робили наголос придворні класицисти). Відповідно до цієї теорії превалювання змісту у мистецтві кращим суддею в справах мистецтва є почуття, а не розум. Тому судження недосвідченої людини має більшу цінність, як думка знавця, професіонала. Щоб оцінити новаторство і сміливість цієї ідеї Дюбо, варто взяти до уваги, що епосі абсолютизму відповідала теорія вченого мистецтва, доступного лише знавцям, з її зневагою до народної поезії і смаку простих людей. [8, с. 21]. Але найгірше для Дюбо те, що лежить посередині між народною основою всього прекрасного і вищим його розумінням – переконання удаваних знавців, які вважають, що їм відомі якісь таємні знання про секрети мистецтва. На думку Дюбо, часто самі художники й поети гірше розуміють свої твори, ніж публіка. Але як саме автор розуміє "публіку" і "народ"? "Я не думаю включати простолюд в число публіки, що здатна висловлювати свою думку про вірші і картини і судити про міру їх досконалості. Під словом "публіка" я розумію лише тих осіб, які одержали певну освіту або через читання книжок, або через спілкування з іншими людьми. Лише вони спроможні визначити істинну цінність віршів і картин попри те, що в цих творах можуть зустрічатися взірці такої краси, що здатні викликати сльози й

у найостаннішого простолюдина. Але оскільки цьому простолюдину недоступні інші твори цього ж роду, він не здатен судити ані про міру досконалості тієї поеми, що його розчулила, ані про її місце в ряду інших поем” [8, с. 437]. Тут-таки автор наголошує: “не кожен, хто здатен тверезо судити про яку-небудь Французьку Трагедію, в змозі подібним же чином оцінити “Енеїду” або будь-яку іншу Латинську Поему. А публіка, яка спроможна в наші дні тверезо судити про Гомера, ще менш численна, ніж та, якій доступна “Енеїда”. Отже, чисельність публіки залежить від того твору, який їй належить оцінювати. [8, с. 437]. І тут-таки Жан-Батист Дюбо схвалює роботу оперних театрів, оскільки тепер публіка, яка може висловити свою думку про музику, стала куди численнішою. “Втім, я розраховую, що читач сам визначить, який розряд людей варто включати в поняття публіки в залежності від різних обставин” [8, с. 437]. З цитованих фрагментів стає очевидним, що право оцінювати художні твори і визначати смаки відтепер переадресовується більшою мірою тому, хто має гарну освіту, і, найголовніше, високу естетичну чутливість. Отже, ми бачимо, що вже в 1719 р. емоційну вразливість описують як головну рису, необхідну для формування доброго смаку.

Малодослідженою і невивченою в аспекті генези рококо із колишнього “великого стилю” бароко є творчість художника Жана Берена (1637-1711). Свою діяльність він починав як зброяр-гравер. На той час величезним попитом користувався орнамент, і представники різних художніх ремесел і стилів неодмінно мали вміти з ним працювати. В свою чергу, це значно полегшувало обмін новими тенденціями у мистецьких творах різного типу. Вже в 1660-ті роки Берен полишає сферу зброярства і одержує посаду королівського рисувальника. Йому доводиться створювати ескізи і малюнки театральних декорацій і костюмів, архітектурного декору і ювелірних прикрас, навіть малюнки шпалер і завіс. Можливо, його досвід зброяра-рисувальника справив вплив на його художню манеру, оскільки сюжетно вона належить до “великої” барокової традиції, але за манерою виконання

його малюнки вже можна назвати рокайльними. Активно спілкувався королівський гравер і з італійським художником Джакомо Тореллі, що придворним оформлювачем балетних спектаклів. Взагалі, для Європи XVI ст. надзвичайно властивим був стиль “гротеск” у декоративному оформленні. Але гротескний декор прийшов у Європу з Італії, де його вперше відкрили ще у 1480 р. при віднайденні палацу Нерона, який був прикрашений розписами у вигляді рослинних пагонів на фоні людських фігур, маскаронів і химер. Лишається невідомим, звідки саме декоратор засвоїв гротескну манеру у свою творчість – через італійські контакти, чи через збірки гравюр із орнаментами, якими тоді широко користувалися ремісники. Але так чи інакше, Берен розробив манеру розписів, де в центрі зображення була алегорична фігура чи композиція з таких фігур, оточена фантастичними композиціями з архітектурних елементів (портик, арка, волюта), або квітковими – гірлянди, кошики з квітами. Мотив цілком бароковий, але композиція відрізняється суворою симетричністю, а кожен її елемент оточений ореолом вільного простору, що створює невластиву для бароко прозорість орнаменту.[43] Його композиції стали широко розповсюдженими в декорі останньої третини XVII – початку XVIII ст. Згодом оформлювач видає збірки своїх малюнків, якими користуються Клод Жилло і Антуан Ватто [6, с. 119].

Мистецтвознавці стверджують, що для внутрішнього оздоблення епохи Людовіка XV, тобто власне рококо, потрібні були надто значні зусилля, надто вишукана майстерність, тому ця епоха тривала не довше одного покоління. Не лише королівський двір критикували за марнотратство і непомірність, і не лише уряд за політику, яка підтримувала подібний соціальний порядок, але і саму цю архітектуру та інтер’єри почали засуджувати як символ занепаду. Перші просвітники вже звинувачують архітекторів і художників у тому, що ті втратили почуття гідності і величі, а

[43] Див. Додаток В, рис. 1, рис. 2.

державу – в тому, що вона більше не дозволяє художникам проявити свої таланти.

Естетика рококо – це естетика нюансів і натяків. “В зображенні людини набагато важче, ніж раніше, вловити перехід від психологічної тверезості погляду на модель до вигідного для неї приховування деяких рис, від справжнього обличчя до світської маски, від життя до ролі – і навпаки. Деяка інтригуюча двоїстість образу є принциповою рисою портретів цієї епохи. І ще один важливий момент, знову-таки пов’язаний з ігровим началом. Герої портретної галереї XVIII ст. схильні до спілкування з глядачем і спонукають його до реакції у відповідь. Властива портрету за самою природою жанру, ця якість набуває тепер нової, тонкої специфіки. Напівоберт, легкий жест, ледь помітний мімічний рух, півусмішка, ніби затуманений погляд чи вологий блиск в очах – з подібних градацій зіткані образи представників “галантного віку”. Живописець веде з моделлю і глядачем гру, взаєморозуміння в якій підтримується мовою натяків. Навіть дотримуючись відомої дистанції стосовно моделі, художник ніби відкриває можливість її подолання: один лише погляд може таїти в собі більше, ніж тривала бесіда. Такі дрібниці стають особливо значущими в системі портретної виразності. Якщо в епоху бароко цінували репрезентативну цілісність речі, то тепер схильні насолоджуватися відтінками “милої штучки” [22, с. 23]. Ми зацитували довгий пасаж, який включає повний опис візуальної рокайльної естетики із єдиної російської монографії на цю тему. На нашу думку, проводити основну стильову диференціацію між бароко і рокайлем на матеріалі портрета було б не досить вдало. Перш за все, портретний жанр є репрезентативно цілісним апріорі, і подекуди не відразу можна виразно помітити різницю між пізнім бароко та раннім рококо. Зазвичай в таких випадках мистецтвознавці апелюють до зображення дрібних та індивідуальних деталей на портреті – прикрас, аксесуарів тощо. Але саме бароковий портрет відомий своєю проникливою психологічністю. Подекуди особливості жанрового підвиду диктують психологічну розмаїтість вже і барокових портретних зображень.

На нашу думку, атрибувати портрет рококо напевне можна не лише за періодом написання – не раніше 90-х років XVII ст., за тієї умови, що така картина була створена у не віддаленій від західноєвропейських культурних центрів місцевості. Збільшення кількості зображень персонажа у приватній обстановці теж свідчить про вплив естетики рококо. Перехідний період у французькому зображувальному мистецтві починається у 1680-ті роки. Історик мистецтва Альберт Шатле демонструє, за словами П. Шоню, "переможне Регентство" – такий результат дає фракційний підхід до історії. 1715-1723-х років було недостатньо для народження нового стилю [21, 432]. За цей час, стверджує історик мистецтва, лише стає зрозумілою зображувальна манера перехідної епохи. Французький живопис мав свій аналог суперечки про Древніх і Нових. В останній третині XVII ст. французька школа розкололася на прибічників Пуссена і прибічників Рубенса. Предметом спору було питання про гегемонію колориту чи рисунку в живописі. Насправді, за твердженням П. Шоню, спір між художниками лише на перший погляд стосується тонких питань художньої доктрини як такої. [21, с. 520]. "Він безпосередньо пов'язаний з вимогами "любителів", а точніше, з появою на горизонті нового замовника, нового соціального прошарку, що призводить до нової традиції, пристосованої до нового бачення світу любителями, які прагнуть все обернути в "задоволення", які вимагають від художника витончених поєднань відтінків, відчутого мазка, чарівності поетичної уяви". Одним з активних учасників суперечки був Роже де Піль, автор творів з теорії живопису, чий "Діалог про колір" мав серйозний резонанс, і який дуже високо цінував Рубенса. В 1708 р. він публікує працю "Основи курсу живопису", частина якої видана була і окремо – "Баланс живописців". Взагалі, французький живопис початку XVIII ст. відрізняється домінуванням саме франко-фламандських, а не франко-італійських зв'язків, незважаючи на те, що венеціанська школа все ще була предметом захоплення художників.

2.1.5 Антуан Ватто і Клод Жилло як засновники стилю рококо у французькому живописі

Появу художнього стилю рококо часто пов'язують з епохою Регентства, однак першим французьким художником, чия творчість без сумнівів належить до рококо, є *Антуан Ватто* (1684-1721). Художник народився у місті Валенсьєн, перебував під фламандськими культурними впливами, і з десяти років почав навчатися у місцевого майстра, практикуючись у копіюванні картин. На початку 1700-х років Антуан Ватто переїжджає до Парижа, і там в 1704-му чи в 1705-му р. художник Клод Жилло, який тоді був відомий як орнаменталіст і майстер театральних сцен, запросив Антуана Ватто працювати в своїй майстерні. Досить скоро після плідної співпраці художники розійшлися через якийсь конфлікт, але фахівці достеменно не знають, коли відбулася ця подія, називаючи 1707, 1708 і навіть 1710 роки [90, с. 210]. Відтак, цей факт ускладнює стилістичну інтерпретацію багатьох односюжетних картин Клода Жилло і Антуана Ватто. Значущим для даного дослідження напрямком творчості Антуана Ватто є його серія картин, на яких він зображував акторів Італійської комедії. Як відомо, у 1715 р. Філіп Орлеанський запросив у Париж трупу італійських комедійних акторів, що дозволило відновити діяльність театру Італійської комедії, який розпустили у 1697 р. Однак Антуан Ватто пише картини, героями яких є актори Італійської комедії, вже з 1700-х років, коли в Парижі ще не давали їхніх вистав. Одна з цих картин називається "Арлекін, імператор на Місяці", і вона була написана в 1707 р. Специфіка цієї картини полягає в тому, що на ній зображено сюжет із одноіменної ранньорокайльної комедії, написаної французьким драматургом Анн-Модюї (Ноланом) де Фатувілем для першого театру Італійської комедії (1660-1697) у 1684 р. [44] [102]. Цей неперекладений і, відтак, маловідомий у Східній Європі твір ми досліджуємо в нашій статті

[44] Див. Додаток Д. Рис. 1.

“Культурна специфіка франкомовної комедії першого Італійського театру (1660-1697)”. Сюжет цієї п’єси полягає в тому, що Арлекін, пройдисвіт родом з Італії, з міста Прато, намагається посвататися до коханої Коломбіни, яка служить у домі такого собі доктора Балларда, вченого педанта-аптекаря. З огляду на те, що господар дому вже пригледів для своєї служниці кількох наречених, заможних і шанованих людей – аптекаря, фермера й пекаря, Арлекін розуміє, що не має шансів. Доктор Баллард найохочіше віддав би свою дочку за пекаря, бо він найзаможніший, але, Арлекін намагається удати із себе нареченого-сина фермера, якого ані Коломбіна, ані господар дому ніколи не бачили [102, с. 40]. Антуан Ватто намалював на своїй картині 1707 р. ту сцену, в якій Арлекін прикинувся сином фермера, і знайомиться з господарями своєї судженої саме тоді, коли від справжнього нареченого Колена Домфрона приходить лист, в якому той повідомляє доктору Граціану Баларду про те, що він занедужав і тому не зможе приїхати[45] [102, с. 41]. Саме після цієї поразки головному герою і спаде на думку видати себе за посла від таємничого імператора Місяця, який свататиме вже не Коломбіну, а дочку самого доктора, Ізабеллу. На момент написання цього полотна акторів, які від початку грали цю комедію, не було в Парижі, але виставу продовжували показувати на ярмарках Сен-Лоран та Сен-Жермен, куди охоче ходили художники. Однак, на нашу думку, цілком можливо і те, що з текстом цього твору Антуан Ватто був знайомий за літературним першоджерелом, оскільки п’єси драматургів Італійської комедії після того, як ця трупа покинула Париж, видавали великими тиражами. Композиція картини дуже лаконічна, що узагалі є типовим для полотен Ватто. Ватто використав умовний сіруватий тон як фоновий, на якому яскравим елементом виділяється яскраво-червоний колір накривки коляски, в якій сидить Арлекін в образі нареченого. З ввічливим поклоном, простягнувши руку у привітальному жесті, його зустрічає сам доктор Граціан Баллард, якому, за його власним зізнанням, не терпиться позбутися юрби галасливих

[45] Див. Додаток Д. Рис. 1.

жінок, які заважають його вченим заняттям [102, с. 8]. За спиною господаря стоїть П'єро у традиційному головному уборі, а поруч у простій сукні стоїть Коломбіна, тримаючи в руці віяло і сором'язливо опустивши очі додолу.

При дослідженні культурологічного контексту даного полотна особливо важливим є той факт, що у Клода Жилло теж є два малюнки, на яких зображено сцени з цієї ж комедії. Один з цих малюнків є дуже близьким за сюжетом до вищеописаного нами полотна Антуана Ватто – на цьому малюнку Клода Жилло зображено сцену, в якій Арлекін видає себе за того ж-таки нареченого Коломбіни, сина фермера Домфрона.[46] Цей малюнок Клода Жилло виконаний олівцем, і Арлекін сидить у такій же колясці, притримуючи свого капелюха тим же самим жестом, що і на картині Ватто. Доктор Баллард одягнутий ошатніше і за модою, більш властивою для 1680-х років, коли була написана ця п'єса. На ньому довга докторська сутана, перука і капелюх. Також на картині присутній ще один персонаж, якого немає на полотні Антуана Ватто – посланець, який, вочевидь, приніс лист зі звісткою про те, що справжній наречений захворів. На задньому плані стоїть П'єро в такому ж головному уборі, що й на одноіменній картині Ватто. Другий малюнок Жилло зображає одну з фінальних сцен цієї комедії.[47] Арлекінові вдається переконати родину доктора в тому, що він і справді посланець імператора, але наречені Евларії, Ізабелли і Коломбіни дізналися про його витівку і прийшли до нього вимагати сатисфакції за облудне сватання, представившись кавалерами Сонця. На бік Арлекіна став сам доктор Баллард і П'єро, так що відбулася дуель трьох суперників проти трьох, але кавалери Сонця перемогли їх і змусили Арлекіна уголос зректися своїх намірів [102, с. 78]. Клод Жилло створив багато робіт, які зображають сцени із різних комедій Першого Італійського театру, але при цьому мистецтвознавці сумніваються, чи Клод Жилло бачив ці вистави, чи, як і Антуан Ватто, міг писати свої картини за текстами комедій, які видав

[46] Див. Додаток Д. Рис. 2.
[47] Див. Додаток Д. Рис. 3.

колишній голова трупи Еварісто Герарді після вигнання театру в 1697 р. [90, с. 209]. Відтак, питання про те, чи художники-сучасники створювали присвячені Італійській комедії полотна, надихаючись її ярмарковими спектаклями, чи писали картини, прочитавши ці п'єси в друкованому варіанті. На користь останнього припущення свідчить те, що сучасник Антуана Ватто зазначає: "Єдине, що він любив робити у вільний час, то це читати книги. Він не мав освіти, але у судженнях про літературу виявляв глузд" [6, с. 21]. Варто нагадати, що для початку XVIII ст., при відсутності пройденого повного курсу стандартної для людини шляхетного походження освіти серйозне зацікавлення літературою означало наявність досить нестандартного кругозору.

Як ми можемо бачити, Клод Жилло і Антуан Ватто писали полотна на одні й ті самі сюжети, однак репрезентація цих сюжетів мала у них різну художню специфіку. Попри те, що Клод Жилло був сучасником Антуана Ватто, в його роботах ми можемо відзначити більшу колористичну стриманість, він частіше використовує олівець і пастелі, фігури його героїв менші за розміром і для нього властиво використовувати більш умовну психологізацію при їх зображенні. За словами графа Філіпа де Кейлюса, біографа Антуана Ватто, який знав його особисто і подав у 1748 р. у Французьку Академію елогу на його честь, виходить так, що Клод Жилло покинув живопис і перейшов до написання офортів саме через те, що його колишній учень перевершив його у цьому жанрі [67, с. 11].

Після 1710 р. Антуан Ватто працював художником-декоратором у Клода Одрана, якого Філіп де Кейлюс називає "hômme galant" [67, с. 11]. Клод Одран був орнаменталістом, чиєю основною спеціальністю було прикрашання настельних плафонів, і саме в нього Антуан Ватто теж почав працювати як орнаменталіст. Варто сказати, що техніка крупного рисунку, який використовували в живописі, і техніка дрібного рисунка, якою користувалися декоратори-орнаменталісти, істотно відрізняються. При цьому, пишучи про це в 1748 р., Філіп де Кейлюс характеризує захоплення

художників орнаменталізмом згубною модою: “бо цей жанр знищив найкращі плафони, які колись розмальовували найталановитіші майстри, і ця зміна моди призвела ще й до того, що після орнаментів прийшла мода на гіпсові прикраси на стелі, і цим позбавила художників можливості працювати у великому масштабі та вправлятися в героїчному жанрі”[48] [67, с. 13].

Працюючи у Люксембурзькому палаці разом з Клодом Одраном, Антуан Ватто копіює полотна Рубенса. В зібранні П’єра Кроза Ватто познайомився із безліччю робіт фламандської школи, включаючи Рубенса і Ван Дейка. Саме Рубенс був геніальним майстром рисунку, використовуючи при цьому обмежену палітру теплих і пастельних тонів. Мистецтвознавці навіть впевнено говорять про існування напрямку “рокайльного рубенсизму”. Згодом полишає майстерню орнаменталіста, і зосереджується на живописі, розвиваючи свою незалежну манеру. Ще з ранніх років Антуан Ватто надзвичайно багато працював із рисунком, виконуючи безліч замальовок різноманітних зображень, в тому числі і портретних. Його колекція рисунків була такою великою, що в багатьох своїх картинах він використовував малюнок однієї й тієї ж фігури, і час від часу вибирав уже готові колись замальовані ним фігури зі свого альбому, коли мав намір написати нову роботу. Відтак, виходить, що творчий підхід Антуана Ватто дещо нагадує драматургію Італійської комедії, всі герої якої мали сталі амплуа. Попри своє раннє захоплення живописом Рубенса та інших фламандських майстрів, вже в 1710-ті роки у його творчості починає домінувати колористична манера венеціанської школи, традиційного “опонента” фламандської. Для венеціанської школи властивою є орієнтація на перевагу кольору над рисунком, і використання світлих і прозорих пастельних фарб, а не червоних, золотих і коричневих, як у фламандській. Відтак, для венеційських майстрів

[48] Ce genre à non seulement fait détruire les plafonds des appartemens que les plus habiles peintres auoient exécutés, mais que ce chagement du mode, auxquels les ornemens de Plâtre ont succédés, vous prive encore tous les jours d’une occupation qui vous [permettroit] d’employer votre talent dans le grand et dans l’héroique.

завжди було властиве слабше володіння рисунком, однак Антуану Ватто завдяки його постійній практиці в рисувальних етюдах вдалося уникнути цього недоліку.

В середині 1710-х років Антуан Ватто починає писати свої знамениті твори на “галантну” тематику. В 1717 р. він створює славнозвісну картину, яка відома в каталогах під різними назвами: “Паломництво на острів Цітера”, або “Відплиття на острів Цітера”.[49]

Загалом авторською є саме перша назва, оскільки “Відплиття на острів Цітера” було дане мистецтвознавцем Н. Тардьйо у 1733 р. для однієї з копій картини, тієї, яка згодом виставлятиметься в Луврі, хоча у реєстрах Французької Академії назва цього полотна вказується як “Паломництво на острів Цітера”, і тією ж рукою вона виправлена на “галантне святкування” [184, с. 19]. Саме за цю картину Антуана Ватто прийняли до Академії мистецтв, при чому звання художника-академіка йому було дане саме як “майстрові галантних святкувань”. Беручи до уваги цей факт, деякі мистецтвознавці роблять з нього висновок, що саме Антуан Ватто започаткував цей жанр у живописі, однак це твердження є хибним. Ще в 1663 р. вийшла поема письменника Поля Тальмана “Подорож на острів кохання”, яка мала величезний успіх у паризької публіки. В наступному розділі ми аналізуватимемо мотиви раннього рококо у поетиці й стилістиці цієї поеми, а літературні твори, присвячені сюжетові поїздки на якийсь загадковий острів – Блаженства, Щастя, чи Кохання – набули надзвичайного розповсюдження ще до початку 1700-х років. Видання цих творів оздоблювали ілюстраціями та гравюрами – так, у 1709 р. була видана гравюра “Острів Цітера” Клода Сімпола (1666-1716), за її мотивами таку ж незабаром створив Клод Дюфло (1665-1727). Попередник Антуана Ватто Клод Жилло намалював гравюру “Висадка на острів Цітеру”, яка мала бути ілюстрацією до комедії “Троє кузенів” драматурга Флорана Данкура, яку

[49] Див. Додаток Д. Рис. 4.

фахівці датують початком 1700-х років [50] [184, с. 51]. В 1706 р. Антуан Ватто теж напише гравюру з тим же сюжетом, яка матиме ту саму назву – “Висадка на острів Цітеру”.[51] Фахівці порівнюють композицію і стилістику цих одноіменних гравюр А. Ватто і К. Жилло, і підкреслюють значення того факту, що Антуан Ватто замість музикантів і танцівників, які супроводжували закохані пари, що вирушали на острів кохання, на гравюрі Клода Жилло, замінив їх на своїй гравюрі на амурів і путті, які пурхали в повітрі. Це можна пояснити тим, що амури супроводжують закоханих, які відпливають на острів Любові, у згаданій нами нижче поемі Поля Тальмана “Поїздка на острів Кохання” (1663), відтак, Антуан Ватто був знайомий з її змістом [186, с. 452]. З огляду на ці факти ми вважаємо, що Клод Жилло і Антуан Ватто написали в 1700-х роках гравюри з однаковою назвою, але вони мали ілюструвати два різні літературні твори: Клод Жилло створив гравюру до п’єси Флорана Данкура 1700-го року, а Антуан Ватто – до поеми Поля Тальмана 1663-го року. Відтак, коли Антуан Ватто працює з сюжетом про висадку на острів Любові, він апелює навіть до більш архаїчного сюжету, ніж його старший сучасник Клод Жилло. Відтак, найхарактерніший художник рококо був прийнятий до Академії як “майстер галантних святкувань” ще в 1712 р., за три роки до смерті Людовіка XIV, що повністю розвінчує розповсюджену концепцію, згідно якої жанр галантних святкувань є продуктом культури Регентства. Насправді першою, хто вжив у художньому творі вислів “fêtes galantes”, була письменниця преціозного стилю Марі-Мадлен де Скюдері, і ці свята описуються в її творі “Прогулянка Версалем” (1669). Цей факт свідчить про ту важливу роль, яку культурна течія преціозності мала для становлення ідеології стилю рококо. Антуана Ватто запросили в Академію за ініціативи знаменитого художника-рубенсиста Шарля де Лафросса. Оскільки Антуан Ватто був першим художником, який одержав титул майстра цього жанру, Академія визначила

[50] Див. Додаток Д. Рис. 5.
[51] Див. Додаток Д. Рис. 6.

його, розмістивши цей новостворений напрямок між категоріями історичного живопису і портретів. На думку мистецтвознавця Франсуа Муру, жанр Ватто сприймали як напрямок певної секуляризації історичного живопису [186, с. 144]. Антуан Ватто створює велику кількість картин, які зображають сцени розваг чи приватних бесід у маленьких дворянських компаніях, які частіше відбуваються на природі. До цього циклу входять знамениті полотна: “Свято в парку”[52] (1712-1713), “Мрійниця” (1714), “Урок кохання” (1715), “Концерт” (1716), “Венеційське свято” (1717), “Стривожений коханець” (1719). Мистецтвознавці та історики культури підкреслюють, що галантні святкування, які зображає Антуан Ватто – це не придворні свята при регентському дворі, а, радше за все, свята придворних вельмож у їхніх маєтках та “малих дворах”, про які ми згадували вище [6, с. 42].

В другій половині 1710-х років Антуан Ватто пише ще одну серію полотен, героями яких є актори Італійської комедії. Найвідомішим і найцікавішим полотном Антуана Ватто, яке належить до цієї серії, є картина “П’єро”, яку помилково довго називали “Жиль”.[53] На думку мистецтвознавців, Антуан Ватто написав його у 1718–1719-х роках. На картині зображений актор одного з традиційних амплуа Італійської комедії – П’єро. Однак концепція цієї картини відрізняється від усіх попередніх “італійських” полотен художника. Річ у тім, що за час відсутності італійської трупи в Парижі Антуан Ватто створив низку полотен, персонажі яких – це сталі амплуа акторів Італійської комедії, але в репертуарі так званої Першої Італійської комедії 1684-1697 рр. П’єро грав незначну роль слуги, і Ватто ніколи його не малював на жодній зі своїх картин до 1710-х років [186, с. 454]. Однак у наступній трупі італійських акторів його роль істотно змінилася, і він став ліричним героєм, який зображав закоханого. На цьому полотні, на відміну від попередніх картин Ватто, П’єро зображений не як одна з другорядних діючих осіб у виставі, а окремо і на повен зріст. За ним, з

[52] Див. Додаток Д. Рис. 7.
[53] Див. Додаток Д. Рис. 8.

правого і лівого боку, виглядають фігури чотирьох інших акторів Італійської комедії, але увага глядача повністю зосереджена лише на його центральній фігурі. На обличчі героя ледь помітна сором'язлива усмішка, руки і очі опущені. З правого боку від нього верхи на віслюку їде Дотторе – вчений-дурень і педант, якого у всіх італійських комедіях грубо висміювали. Однак на цій картині Ватто ми бачимо старенького чоловіка з лагідною усмішкою, який, до того ж, дивиться не на П'єро (який у згаданій нами вище п'єсі Нолана де Фатувіля "Арлекін, імператор на Місяці" (1682) узагалі був слугою доктора Балюарда), а на трьох інших персонажів, які розміщені у лівому кутку картини. Цими персонажами, судячи з костюмів, є Сильвія, або Коломбіна, її наречений Арлекін, якого можна впізнати за яскраво-червоним костюмом, і Скапен у білій блазенській шапці. Обличчя всіх трьох із них – цілком серйозні і навіть видаються дещо збентеженими, як наче вони обмірковують якусь складну ситуацію. Протиставленням чотирьох акторів на задньому плані і одного П'єро на передньому автор вочевидь хоче підкреслити головну роль цього персонажа. В 1720 р. Антуан Ватто написав іще одну картину, яка називалася "Актори Італійської комедії".[54] Ця картина має зовсім іншу композицію – так, в ній автор використовує червоний фон, який утворює портьєра за спинами персонажів. Зображені на полотні актори мають ті ж самі амплуа, що і герої попереднього полотна, хоча в трупі було більше дійових осіб. П'єро тут теж стоїть на передньому плані і трохи осторонь інших персонажів, але вже ближче до решти акторів. Арлекін вже одягнений у інший костюм, який стане для нього традиційним – трико із різноколірних клаптів, він стоїть за спиною П'єро, прикривши рукою обличчя, а Коломбіна боком сидить на стільці, напівобернувшись до глядача, і відволікшись від бесіди з Доктором. За ними стоїть Скапен. Фігура П'єро трохи зміщена вбік, він ніби перебуває осторонь решти героїв, і з усієї групи персонажів лише його погляд оминає глядача, він ніби звернений всередину,

[54] Див. Додаток Д. Рис. 10.

так само, як і на першому полотні “П’єро”, попри те, що вираз його обличчя на цій картині менш меланхолійний і жвавіший. Відтак, що на відміну від комічних і жвавих персонажів Першої італійської комедії, актори Другої італійської комедії, які мали майже ті самі амплуа, набувають ліризму в пізніх зображеннях Антуана Ватто, а ключовою фігурою в зображенні комічного театру стає меланхолійний персонаж.

Безсумнівною характерною рисою творів Антуана Ватто є його високий талант до психологічної характеризації своїх героїв. Світське товариство на картинах зображене з безсумнівною іронією, але без жодного нищівного осуду – воно цілком самодостатнє, навіть будучи свідомим своїх недоліків. Персонаж картин Антуана Ватто знає як товариство, так і повноцінну самотність. Саме картини Ватто вперше дають візуальну репрезентацію самотності, яка не має релігійних чи моралістичних конотацій. Його герою добре як у товаристві, так і на самоті, проте, на нашу думку саме Антуан Ватто – перший художник, для якого самота світської людини є аксіологічно еквівалентна перебуванню людини в оточенні інших людей.

Пасторальні і галантні сцени у Ватто створили канон і вершину рокайльного живопису. Прийнято вважати рококо суто французьким стилем, але в даній роботі і в наших подальших дослідженнях ми відстоюємо думку, що цей стиль – один із перших продуктів тодішнього новонародженого європейського космополітизму. Це припущення підтверджується тими фактами, що Антуан Ватто у своїй творчості надихався матеріалом, який був нефранцузьким за своїм походженням – про це свідчить і його інтерес до фламандських полотен, і значна кількість сцен з італійських комедій серед його полотен, і навіть його плідна робота у сфері орнаменталістики – в галузі, яка, за висловлюванням Філіпа де Кейлюса, яке ми цитували вище, раніше взагалі була сторонньою для французького зображувального мистецтва.

Варто згадати і про важливу роль культурних реалій інших європейських країн, яка робить важливий внесок у становлення французької

рокайльної культури. Дедалі частіше Італія та Іспанія виступають у мистецьких та літературних пам'ятках французького рококо як естетичне і стилістичне тло. Росія, Аравійський півострів, Персія, Китай поки перебувають в рокайльній культурі радше на позиції умовного культурного тла, хоч і були вже досить відомі вже в першій половині XVIII ст. Однак всі мистецтвознавці зауважують той факт, що в своїй творчості Антуан Ватто дуже швидко відображав нові реалії в своєму оточенні.

С. Даніель говорить: "Чи означає [успіх Ватто], що ми знаходимо художника, який виразив нові потреби суспільного смаку? Мистецтвознавець сам відповідає: вважаю, мова має йти про щось більш значуще. В межах ним же створеного "галантного" жанру він втілив певний ідеал гармонійного життя – життя зримого і тому спокусливо схожого на реальність, але все ж незбагненний. І оскільки в близькому історичному оточенні не знайшлося художника, рівного за масштабом обдарованості і майстерності, саме Ватто визначив орієнтацію суспільного смаку" [6, с. 7].

Останнім полотном Ватто стала славетна картина "Вивіска Жерсена"[55], написана у 1720 р. для оздоблення магазину відомого колекціонера, і Антуан Ватто сам забажав написати цю картину, яка стала його останньою роботою. На картині зображено ательє торговця живописом, приміщення якого розділено на дві половини – в одній висять полотна в бароковому стилі, і вона більш віддалена від покупців, а прикажчик знімає зі стіни і ховає у скриню портрет покійного короля Людовіка XIV. В магазин заходять вельможні і розкішно одягнуті покупці, і проходячи повз королівський портрет, молода жінка-відвідувачка повертає голову і задивляється на зображення короля, а її супутник квапить її, простягаючи їй руку, і ведучи її на ту половину ательє, де висять нові "галантні" полотна. Це полотно стало маніфестом приходу нової ери в живописному мистецтві – епохи рококо.

[55] Див. Додаток Д. Рис. 11.

В першому розділі цієї роботи ми згадували про те, що сучасники епохи рококо, які жили у XVIII ст., як правило, не пов'язували стиль рококо із живописом, ані, тим паче, з персоналіями конкретних художників, але у тексті 1754-го року лібретист Луї де Каузак, коли писав про винайдення Ударом де Ла Моттом опери в новому рокайльному стилі, порівнював його твори із полотнами Ватто: "Вистава, яку винайшов Ла Мотт, складається з кількох різних актів, кожен з яких представляє дію, яка перемежається дивертисментами, співами і танцями. Це прекрасні [картини] Ватто, пікантні мініатюри, для виконання яких потрібно явити всю точність малюнка, всю майстерність пензля, і весь блиск кольору"[56] [106, с. 35].

Як бачимо, явище рококо у французькому живописі має досить визначену хронологічно, і має низку характерних рис:

1) художня інтердисциплінарність – майже всі майстри раннього рококо у Франції працювали не лише в живописі різних жанрів, а й були орнаменталістами чи декораторами;

2) відсутність чіткої орієнтації на традиції якоїсь певної класичної школи живопису, але можливість дискусій щодо їхніх переваг і недоліків;

3) неодмінні запозичення зарубіжного культурного контексту – орієнтального, коли стосується декорування, чи техніки венеціанської або фламандської шкіл у жанровому і портретному живописі;

4) тема театру стає наскрізною у живописі рококо. При вивченні джерел можна помітити ту тенденцію, що художники, які працювали у стилі рококо, майже завжди мали досвід роботи театральними декораторами.

З огляду на все вищезазначене, можна, на нашу думку, висунути припущення про те, що у художників рококо сформувалася орієнтація на універсальну художню підготовку і потреба наявності досвіду роботи не в одній, а відразу в кількох сферах зображувального мистецтва, що, в свою

---

[56] "Le spectacle trouvé par La Motte est un composé de plusieurs actes différentes qui représentent chacun une action mêlée de divertissements, de chants et de danses. Ce sont de jolis Watteau, des miniatures piquantes, qui exigent toute la précision du dessin, les grâces du pinceau, et tout le brilliant du coloris".

чергу, і зумовило в майбутньому швидке розповсюдження стилістичних тенденцій рококо в художній сфері.

Частина 2 НІМЕЧЧИНА

2.2.1 Історичні передумови для розвитку німецького рококо

Німеччина у XVIII ст. складалася майже з трьохсот князівств, які були частиною квазідержавного утворення Священної Римської імперії. Лише три державні утворення на її території було достатньо великими для того, аби рівнятися на інші європейські держави і мати власні художні школи: такими були Баварія, Саксонія та Бранденбург-Прусія. Остання є особливо значущою в контексті даного дослідження, оскільки наша мета полягає не просто в інтерпретації стилістичних відмінностей німецького рококо від французького й італійського, а у дослідженні політичної та мистецької коньюнкутри, яка створила середовище, сприятливе для розповсюдження рококо в Німеччині. Центральне місце в розділі, присвяченому Німеччині, у нашому дослідженні посідає саме курфюрство, а з 1700 р. – королівство Бранденбург як унікальний зразок новоутвореної королівської держави в Західній Європі Нового часу. Фрідріх-Вільгельм де-факто зрадив присягу, дану всім своїм сюзеренам, привласнивши собі та династії Гогенцоллернів королівський титул, однак до 1740 р. свідомо уникав конфлікту з імператорами Священної Римської імперії, титул яких передбачав іменування “король німецький”, а посаду імператора, як відомо, майже завжди займали австрійські Габсбурги, і дипломатично іменував себе королем завойованої в 1700-х Прусії, яка ніколи не входила до складу німецьких земель. Прикметним є той ентузіазм, з яким Фрідріх став насаджувати стиль рококо при своєму дворі – цілком виразні архітектурні пам’ятки в стилі рококо з’явилися в Німеччині чи не раніше, ніж у Франції. Варто згадати, що

панівним культурним стилем Австрії при Габсбургах було бароко, тоді як у Франції офіційним придворним стилем був класицизм.

Розвиток живопису в німецьких князівствах відбувався паралельно. Одним з основних мистецьких центрів у Південній і Західній Німеччині було курфюрство Баварське. До початку XVIII ст. розвиток національного живопису там мав перебіг в рамках бароко, але надалі ми можемо спостерігати наближення тамтешніх живописних тенденцій до стилів рококо й класицизму.

Художня кон'юнктура Німеччини загалом була представлена величезною кількістю місцевих майстрів, які працювали в жанрі настінних, вівтарних і кабінетних картин XVIII ст., хоча в багатьох художніх колах ще домінували італійські, французькі чи голландські майстри. Незабаром на перший план вийдуть німецькі художники, які навчалися в Італії, Франції чи Нідерландах. Академії малярства виникають у всіх великих містах Німеччини, і загалом на кінець XVIII ст. в картинних галереях німецьких князів буде зібрано більше полотен всіх художніх шкіл, ніж в будь-якій іншій країні. Загалом на початок XVIII ст. німецьким художникам бракувало лише національного самобутнього розвитку [272, с. 41].

З усіх стилів, які були розповсюджені в Німеччині, найяскравіше про себе заявили три варіанти німецького рококо – баварське, пруське, або "фридеріціанське", і саксонське. Курфюрст Баварський Максиміліан II Емануель і король Прусії Фрідріх II заохочували майстрів переймати французький досвід. Особливим талантом відрізнявся Фрасуа Кювійє, французький майстер, якого курфюрст Баварії запросив на службу. Франсуа Кювійє, художника-стуккоїста, називають посередником у діалозі французького та німецького живописного рококо [75, с. 252]. Ф. Кювійє створив рокайльні інтер'єри в мюнхенській резиденції і павільйоні Амалієнбург (1734-1739), які вважають вершиною німецького рококо.[57] В

[57] Див. Додаток Е. Рис. 1.

екстер'єрі цього одноповерхового палацу художник не лишив жодного місця, не заповненого декором. Ліпні прикраси повністю покривають стіни, перебираються через карниз і захоплюють частину стелі. Одвірки прикрашені асиметричними картушами, які є специфічним елементом саме для німецького рококо. Варто зазначити, що така перевантаженість декоративними елементами невластива для французького художнього стилю рококо, а властива радше для церковних інтер'єрів, які виконували брати Азами. Найбільшого розвитку художня манера, властива для німецького рококо, одежала у орнаментальних гравюрах, сам жанр яких започаткував у Франції Жак Кало. Спершу в Німеччині набули розповсюдження копії рокайльних естампів Антуана Ватто, Жана Лажу, Франсуа Буше.

Широкої популярності зажили серійні видання, які випускали в Аусбурзі. Найхарактернішим для аусбурзької школи був орнаментальний тип естампу – композиції, в яких поєднували зображення орнаменту і фігур; такими декоративними аркушами, які часто розмальовували акварельними фарбами, прикрашали інтер'єри в незаможних міщанських будинках. Зображення часто підписували повчальними віршованими сентенціями.

2.2.2 Становлення баварського рококо в творах К. Д. та Е. Г. Азамів

Одним із найвиразніших прикладів стилю рококо у німецькому зображальному мистецтві є церковний фресковий живопис та інтер'єрні прикраси зі стукко. Купольний і вівтарний живопис зазнав небаченого розквіту в католицьких південнонімецьких князівствах, зокрема і завдяки збільшенню кількості нових монастирських і церковних будівель в першій половині XVIII ст. Техніка стуккового оздоблення проникла в Німеччину з Італії ще за часів Ренесансу, і автор "Історико-топографічного нарису" 1701-го року Мішель Венніг згадує про те, що мешканці сіл Гайспойнт і Гайд, які належали абатству Вессобрун, переважно працювали як мулярі і ліпильники стукко, що свідчить про те, що ця декоративна техніка міцно там укорінилася

[130, с. 189]. Вже в XVII ст. Вессобрун став одним із основних центрів з виготовлення стукко у Європі, і ремісники звідти одержували замовлення не лише в Німеччині, а й у Франції, Польщі та Росії. Власне, мистецтвознавці говорять про існування окремої вассобрунерської школи стукко, і вважають, що саме вона здійснювала основний вплив на німецьке декоративне мистецтво упродовж першої половини XVIII ст.

До представників цієї мистецької спільноти включають знаменитого художника рококо Йоганна Батиста Циммермана та його брата, декоратора і архітектора будівель рококо Домініка Циммермана, і династію знаменитих скульпторів рококо Фойхтмаєрів, відомих у Баварії своїми скульптурами. Визначною рисою стилю рококо в Німеччині є те, що на відміну від Франції, архітектор і декоратор працювали разом, створюючи єдиний за стилістикою ансамбль.

Але найбільш знаменитими і плідними серед усіх південнонімецьких декоративних живописців XVIII ст. були майстри художньої династії Азамів. Її заснував баварський майстер-живописець Ганс Георг Азам (бл. 1649-1711 рр.), який в 1683 р. намалював фрески для церкви монастиря Бенедиктбейрен, в 1688-1694 рр. розписав монастирську церкву в Тегернзеє, а в 1700-1707 рр. – замок Гельфенберг. Він мав двох синів – Косму Даміана Азама (1686-1739), який був художником, що малював фрески, а також архітектором, та Егідія Квіріна Азама (1692-1750), що став скульптором і відомим майстром стукко. Обоє братів навчалися у Римі, що на той час вдавалося не багатьом німецьким художникам. Братів Азамів вважають засновниками художньої традиції рококо в Німеччині.

Однією з перших їхніх робіт є оздоблення церкви у Вельтенбурзі, яке брати почати виконувати у 1721 р. На думку. Г. Хітчкока, в цей період рококо у Баварії вже існувало, однак у вигляді імпортних французьких художніх віянь, тож оздоблення Вельтенбурга ще не можна вважати пам’яткою рококо [130, с. 190]. Більш того, Косма Даміан Азам лише у 1720 р. зможе познайомитися з новою французькою модою, коли його та

Йоганна Батиста Ціммермана запросять працювати разом з архітектором Йозефом Еффнером, який навчався в Парижі, при оздобленні палацу Шляйсгайм у Мюнхені.

В 1720-ті роки починається епоха активної художньої діяльності братів Косми Даміана та Егідія Квіріна Азамів. Так, в 1720 р. ними була оздоблена церква цистеріанського абатства в Альдербаху, і саме в цей період, за твердженням Г. Хітчкока, оздоблення Азамів відрізняється сукупністю унікальних художніх ознак: так, оздоблення Космою Даміаном Азамом церкви у Вельтенбурзі, і Егідом Квірінієм – церкви у Рорі відрізняється і від італійських барокових зразків, з якими брати були добре знайомі завдяки своєму перебуванню у Римі, і від французького декоративного рококо часів Регентства.

В 1723-1726 рр. Косма Азам розмалював фресками бенедиктинський монастир в Ейнзідельні, у Швейцарії, а Егідій Квіріній Азам оздобив його стукко. На думку Г. Хітчкока, художні риси рококо у декораціях цього храму є більш автентичними. Г. Хітчкок: на відміну від Й. Б. Циммермана, Егідій Квіріній Азам не мав постійного і безперервного контакту із французькими митцями, і навчання техніці стукко, на відміну від Циммерманів чи Шмуцерів, не проходив [131, с. 18].

Й. Хітчкок порівнює фрески двох стель, які зробив Йоганн Батист Циммерман в 1726 р. – одну в домашній каплиці палацу Шляйсгайм, а іншу – в бібліотеці Бенедиктбойєрна, із декораціями трибуни у Фрейзингу, виконаною К. Азамом приблизно в той же період. На думку мистецтвознавця, оздоблення Циммермана набагато ближчі до французьких рокайльних зразків, ніж роботи К. Азама. У обох інтер'єрів є спільні риси: вони відрізняються низькими і пласкими стелями без арок, відтак, саме робота Косми Азама у Фрайзингу може вважатися такою, що відкриває історію автентичного німецького рококо [131, с. 14].

Першою послідовно рокайльною композицією стукко, яку зробив місцевий німецький майстер, і в якій би не було помітно саме французьких

культурних впливів, Генріх Хічкок вважає стелю домашньої каплиці (Kammerkapelle) в Шляйсгаймі, яку виготовив Йоганн Батист Ціммерман у 1723 р., та стелю в кабінеті дружини курфюрста, і в цих стукко Циммермана простежується традиція саме весобруннської школи [130, с. 218]. Того ж року брати Азами почали прикрашати собор у Фрайзінгу, розвиваючи тенденцію автентичного німецького рококо.[58] До 1710 р. прикраси стукко всі без винятку були білими, а медальйони розписів, які облямовували ці стуккові оздоблення, відрізнялися досить темними тонами, і в цих розписах художники використовували техніку к'яроскуро. Зразки таких розписів збереглися і у римських барокових церквах, і в німецьких соборах кінця XVII ст. Згодом зображення почали еволюціонувати від барокового канону в бік рокайльного: так, стукко все ще лишалося білим, але тональність зображень у цих медальйонах із темної почала ставати рожевою, зеленою і жовтою [130, с. 221]. Вже у такий спосіб у 1714–1715 рр. були прикрашені монастир Фрайштадт і Драйфальтігкайтскірхе у Мюнхені. Згодом близько 1720 р. в розписах Альдерсбаха і Рора кольори змінюються, і фон, навпаки, стає білим, тоді як об'ємні декоративні елементи в церковних інтер'єрах стають блідо-рожевими, і лишатимуться такими упродовж всього періоду існування стилю рококо в Німеччині.[59] Йоганн Циммерманн відійшов від цієї практики при декоруванні інтер'єрів Максиміліанкапелле, коли використав кольоровий фон в медальйонах. Істотно впливала на німецьке рокайльне декорування французька техніка буазері – оздоблення інтер'єрів різьбленими дерев'яними панелями. Ці різьблені білі панелі, прикрашені позолотою, вважають характерним декоративним елементом раннього рококо, і Г. Хітчкок вважає, що саме з цього типу французького декору і було запозичене поєднання білого і золотого кольорів у німецькій рокайльній архітектурі.

---

[58] Див. Додаток Е. Рис. 1.

[59] В оздобленні приватних інтер'єрів Поммерсфельдена 1713-1717 рр. стукковий рельєф білий, а фон медальйонів – рожевий, а в Баденбурзькому палаці у Німфенбурзі 1718-1720 рр. стукко повністю біле, а фон медальйонів лишається темним.

Іншою незвичайною рисою є активне використання золотої мозаїки в інтер'єрах Максиміліанскапелле, та соборах Альдерсбаха, Рора і Вельтенбурга. Ця риса характерна була саме для італійського бароко бернінівського зразка, і золота мозаїка склепінь Рора і Максиміліанскапелле дуже нагадує ту позолоту, яку Косма Даміан наносив на основні свої фрески, виконані в 1717-1721 рр. Г. Хітчкок вважає цю стилістичну рису ознакою того, що в Німеччині почало зароджуватись незалежне від французьких впливів рококо. Попри це, у церкві Азамів в Альдерсбаху можна побачити численні ознаки впливу французького рококо: при її оздобленні були використані декоративні різьблені панелі із дерева, а стіни оздоблені ліпними прикрасами із орнаментом у вигляді завитків. На думку Г. Хітчкока, в творчості Егідія Квіріна Азама ми можемо спостерігати непослідовність його стилістичної позиції: так, він є прибічником бароко у скульптурі і вівтарному дизайні, але його стуккове оздоблення є цілком рокайльним [130, с. 226].

Інтер'єр збудованої К. Д. Азамом в 1733-1736 рр. церкви Санта Марія Вікторія в Гольштадті вже є цілком рокайльним, так само, як і відреставрований у 1732 р. інтер'єр церкви святого Еммерама в Регенсбурзі.[60] Г. Хітчокок проводить порівняння баварського церковного і секулярного інтер'єрного рококо цього періоду, з інтер'єрами Мюнхенського палацу, стукко для якого робив вже згаданий Й. Б. Ціммерман, та церквою Паломників у Штайнгаузені, фрески в якій робив Йоганн Батист Ціммерман, а стукко – Домінік Ціммерман. На думку мистецтвознавця, інгольштадтська та регенсбурзька роботи К. Д. Азама мають куди більше виразних ознак стилю рококо, ніж оздоблення Циммерманів, попри те, що у Мюнхенському палаці вони працювали під керівництвом самого Франсуа Кювійє, славетного французького архітектора рококо.

Корнеліус Гурлітт в своїй відомій праці "Історія стилю бароко, рококо і класицизму", досліджуючи рокайльну специфіку німецької рокайльної

[60] Див. Додаток Е. Рис. 3.

архітектури та інтер'єрів, детально аналізує баварське церковне рококо на матеріалі будівель та інтер'єрів, виконаних братами Азамами, і, на відміну від Г. Хічкока, стверджує, що французьке рококо здійснило на їхню творчість трохи більше, ніж загальний вплив. Однак при цьому, на його думку, вплив творчості північноіталійського скульптора Франческо Аппіані на братів Азамів дозволяє робити припущення про те, що вони більше тяжіли до італійського бароко, ніж до французького рококо [272, с. 38]. Більшість сучасних дослідників вбачають у фресках і архітектурі К. Д. та Е. К. Азамів і французькі, й італійські впливи, але не розрізняють стилістичної природи цих впливів. Натомість ми вважаємо, що італійські стилістичні та сюжетні запозичення, присутні в творах братів Азамів, варто вважати прикладом не італійського бароко, а італійського рококо, оскільки вище ми продемонстрували, що в Баварії в 1720–1730-ті роки були присутні як і зарубіжні стилістичні запозичення французького рококо, так і власні його автентичні версії.

Фрескові розписи німецьких церков і оздоблення порцеляни широко відомі як пам'ятки стилю рококо в Німеччині, але серед німецьких мистецтвознавців все одно все ще існує твердження, що в у Німеччині не існувало свого власного автентичного рококо у живописі [167, с. 400]. Ми намагаємося спростувати це твердження, аналізуючи полотна німецьких живописців кінця XVII – першої половини XVIII ст.

2.2.3 Релігійний живопис рококо та роль Йоганна Євангеліста Гольцера у формуванні аугсбурзького художнього рококо

Майстер Йоганн Євангеліст Гольцер (1709-1740) народився в Австрії, в Південному Тіролі, але його можна вважати радше німецьким, ніж австрійським художником. Основам живопису він навчався в Австрії, і досягнув таких успіхів, що в 1727 р. для допомоги над виконанням фресок у монастирській церкві Оберальтайха, у містечку Штраубінг, що в Баварії, його

запрошує до Німеччини відомий баварський художник Йоганн Мерц. З 1730 р. Йоганн Гольцер жив у Аугсбурзі, де навчався у відомого майстра фресок, одного з найголовніших художників Аугсбурга – Йоганна Георга Бергмюллера, який, за свідченням низки джерел, перебував під впливом творчості Антуана Ватто [270, с. 249]. Вже в роки свого навчання він одержував багато замовлень на розписи вівтарів і стель у церквах німецьких єпископських міст. Також джерела говорять про те, що він виконував численні розписи зовнішніх стін будинків, що було у великій моді в Аусбурзі, і, хоч більшість цих робіт не збереглися, лишилися альбоми їх замальовок і спогади сучасників, які високо оцінювали їх майстерність [223, с. 572]. Настінні фрески Йоганна Гольцера присвячені світським сюжетам – так, наприклад, на стінах аусбурзької пивної він зобразив велику сцену селянських танців. Крім того, художник малював також і портрети й графіку, які, на нашу думку, за своєю стилістичною специфікою не відходять від стилістичних канонів бароко. З церковного живопису Гольцера збереглося порівняно небагато робіт: це розпис вівтаря у домашній каплиці одного дворянського будинка у Аугсбурзі, розпис стелі в одному із залів літньої резиденції айхштетського архієпископа і настельна фреска паломницької церкви святого Антонія в Гарміш-Партенкірхені, вівтарні розписи в церкві св. Марії в Дісені, та фрески жіночого монастиря у Шварцаху, що біля Вюрцбурга, які мистецтвознавці відносять до найкращих його робіт.

Окремої уваги потребує виконана ним у 1737 р. фреска в палаці архієпископа Айхшедта, яка зображає Тріумф Флори.[61] Саме ця робота Гольцера являє собою один з кращих зразків його майстерності як колориста. Так, він використовує в ній сірувато-блакитний фон “грізай”, характерний для живопису рококо, а саму фреска зображена всередині ліпного декоративного медальйона. Попри те, що сцена зображує апофеоз богині

[61] Див. Додаток Е. Рис. 4.

рослинного царства, на картині зображено порівняно небагато рослинних елементів. Лише у кутах фрески глядач може побачити зелені декоративні кущі у великих горщиках, і один невеликий кущ квітів у горщику зображений в правому верхньому кутку фрески. Жоден елемент фрески не є центральним і не фокусує на собі увагу глядача, що теж є характерною ознакою стилю рококо. Трон Флори зображений піднятим високо у повітрі, а вона сама вбрана дуже просто – в білу сукню і світло-блакитний хітон. В одній руці вона тримає невелику зелену гілку. Її оточує гурт напівбогів і путті, які бавляться один з одним, а у верхньому лівому кутку фрески ми бачимо і двох крилатих божеств. В правому нижньому кутку фрески зображено кількох селянок, які одержують дари від богині, розпростерши руки. Поруч із ними, біля зеленого куща, в землю увіткнуті лопата і мотика, а деякі янголята тримають в руках лійки або глечики, з яких на зелень ллється вода. Над богинею художник зобразив птаха в польоті з розпростертими крилами, і цей елемент дає зображенню певний відтінок реалізму. Сонця як джерела світла на фресці не зображено, небо затягнуте прозорими літніми хмарами, крізь які проглядає лише невеликий квадрат радше сірого, ніж блакитного кольору. Фреска створювалася для так званого садового залу, (Gartensal), відтак причина вибору художником цього сюжету є очевидною. Композиція, колористика, і сюжет фрески помітно відрізняються від інших робіт художника – зокрема, його полотна “Християнський Геркулес” (1736), симетрична композиція, холодна кольорова гама, і пряме освітлення в якому є класичним зразком бароко в живописі.

За цю роботу художник одержав посаду придворного живописця архієпископа. Багато фресок Й. Гольцера не збереглися до наших днів, але натомість він лишив багато ескізів та готових кольорових малюнків, які постачають багатий матеріал для дослідження рококо в його творчості. Зокрема цікавим є його полотно, на якому зображена сцена вознесіння

Богородиці.[62] Попри релігійний сюжет, в цьому творі переважає стилістика рококо, а не бароко. На картині крупним планом зображено Бога-Отця, Бога-Сина, та Святого Духа у вигляді голуба, які вінчають короною Богородицю. Діва Марія вбрана в сукню світло-рожевого кольору, підперезану тоненьким золотим поясом із пряжкою, прикрашеною сапфіром. На плечах в неї розвівається синій плащ. Дуже цікаво зображений німб Божої Матері – у вигляді кола зірок навколо її голови, що є абсолютно нетрадиційним для бароко. Ісус Христос і Бог-Отець тримають в руках червону царську корону з хрестом, а лівою ногою, взутою в сандалію, Діва спирається на півмісяць. Фоном картини є густі сіро-коричневі хмари, і Бог-Отець теж вбраний в такий же коричневий хітон. Лише угорі картини, там де зображено Святого Духа, від якого трикутником розходиться Божественне світло, хмари розходяться, лишаючи коло освітленого простору, що нагадує колодязь. Під ногами у Діви художник зобразив серафимів, які не мають тіла, а лише лики і складені під ними крила. Але при цьому вгорі полотна, припавши до краю освітленого кола, крім серафимів, майстер намалював і янгола, який тримає хрест. При цьому янгол зображений не в образі дорослого чоловіка з довгими крилами, як їх прийнято було зображувати у релігійному живописі бароко, а у вигляді суто рокайльного пустотливого путті. Підсвічений сонцем прозорий коричневий колір є характерною рисою в живописних роботах Йоганна Євангеліста Гольцера, і дослідники сперечаються, з якої художньої традиції він запозичив такий підхід до роботи зі світлом – з живопису Рембрандта чи робіт майстрів венеційської школи [223, с. 572].

В 1740 р. художника запросили працювати до Кельна, де він мав розписувати палац Клеменсверт – резиденцію кельнського архієпископа, але по прибуттю туди він раптово помер. Саме Йоганн Євангеліст Гольцер мав розписувати будівлю резиденції вюрцбурзького архієпископа, яку замість нього через двадцять років прикрасить Джованні Батіста Тьєполо, інший

[62] Див. Додаток Е. Рис. 5.

представник стилю рококо [270, с. 250]. Завдяки тим технікам зображення світла і кольору, які він використовував у своїх творах, його вважають засновником і одним із провідних живописців художнього напрямку, який згодом назвуть аугсбурзьким рококо. Саме самобутній стиль і колористика робіт Йоганна Батіста Гольцера здійснили безпосередній вплив на творчість видатних художників зрілого рококо Маттеуса Гюнтера і Мартіна Кноллера.

2.2.4 Роль Гайнріха Крістофа Феллінга як першого майстра саксонської рокайльної фрески

Гайнріх Крістоф Фелінг народився в Зангергаузені, і навчався живопису у Самуеля Боттшільдта, відомого німецького майстра фресок. В 1672 р. він їде на навчання до Італії, звідки повертається в 1677 р., і в 1692 р. обіймає посаду придворного художника при саксонському дворі. Про його ранню творчість відомо небагато, але нас зацікавила одна з його ранніх робіт – “Дама в образі Флори” (1677)[63]. Вочевидь, цю роботу художник написав вже в якості придворного художника при саксонському дворі. Зображення жінки на портреті виконане ще в суто бароковому стилі – з характерною для нього застиглою мімікою, статичною позою, на темному, властивому для бароко фоні. Однак саме вбрання жінки є нетрадиційним для барокового портрета. Перш за все, на ній одягнений широкополий солом’яний капелюх з червоною стрічкою. Дама вбрана в “сільський” костюм, який має підкреслювати обрану нею роль богині природи – це біла муслінова сукня, облямована мереживом по коміру, з відкритими до ліктя руками, поверх якої одягнений червоний корсет. На зігнутому лікті жінка тримає маленький кошик з весняними квітами, гілочка яких прикрашає і її капелюх. На плечах дама має короткий плащ із синього оксамиту із золотими китицями. Вочевидь, це портрет жінки, яка зібралася на придворний маскарад, а саме ця портретна сюжетика згодом

[63] Див. Додаток Е. Рис. 6.

стане характерною для стилю рококо, так само, як і жанр портрета у образі античного божества чи героя [163, с. 19].

До найвідоміших робіт Гайнріха Крістіана Фелінга належать його фрески, виконані для оздоблення стелі у дрезденському палаці Цвінгер в 1717 р. Фрески Цвінгера являють собою унікальне явище в мистецтві: в них ми можемо спостерігати поєднання барокової сюжетики і рокайльної колористики й символіки. Так, центральне місце у фресках, зображених у Мармуровому залі, займає сцена апофеозу Августа II Сильного.[64] Сам Август при цьому зображений не портретно, а у вигляді профільного барельєфа на мармуровому портретному медальйоні. Цей барельєф займає центральне місце фрески, і на його портрет вказує антропоморфний Геній у вигляді жінки, вбраної в сукню тогочасної моди. Барельєф прикрашений скромною гірляндою з квітів різних кольорів. На його підніжжі художник зобразив сцену з Гераклом, який перемагає Немейського лева. В правому кутку фрески художник зобразив Гермеса, який тримає в руці жезл із кадуцієм, що має вказувати на економічні амбіції курфюрста [163, с. 48]. За композицією фреска є ближчою радше до канонів класицизму, але її фон зображено не в біло-блакитних чи рожевих тонах, а в незвичному для баркового фрескового живопису світло-золотавому кольорі, який перемежається в кутках коричневим, але при цьому художник лишає посередині смугу чистого блакитного неба. Межу між сіро-коричневим фоном і блакитним небом художник позначає широкою золотистою смугою. Фонові кольори дещо приглушені, і при цьому жоден елемент на фресці не притягує увагу глядача відразу. Натомість художник використовує у фресковому зображенні і яскраве золото, але оздоблює ним лише дрібні деталі – так, виблискують золотим кадуцій Гермеса, крила на його шоломі, та облямівка барельєфа. Жовті, червоні і блакитні квіти з гірлянди, які намальовані поруч з цими деталями, художник зобразив значно блідішими, так що вони не відволікають

[64] Див. Додаток Е. Рис. 7.

увагу від зображених золотих деталей, які виступають як контрелемент. Єдиним типово бароковим елементом на фресці є фігура янгола, який зображений у правому верхньому кутку композиції, і відтінює картину довгою полою свого темно-синього хітона, яка утворює смугу темно-синього кольору, що контрастує зі світлим фоном фрески. Парною фрескою є апофеоз дружини курфюрста Крістани Ебернардини, чий портрет зображено на такому ж мармуровому барельєфі, але на його підніжжі зображена спляча Аріадна. Два Генії вінчають зображення курфюрстини квітковим вінком, гірлянда з таких же квітів оздоблює портрет так само, як і на портреті Августа. Однак при цьому художник використав для фрески інший фон – в ньому більше коричневого кольору. Смужку блакитного неба видно лише вгорі фрески. З лівого боку картини художник зобразив групу муз і путті, які тримають в руках квіткові вінки. Варто звернути увагу на оригінальне трактування образу муз – так, вони мають крила, схожі на крила бджіл, тоді як путті мають мініатюрні блакитні крильця. При цьому Генії на обох фресках зображаються з довгими широкими крилами, схожими на янгольські. На цій картині ми вперше знаходимо зображення міфологічних персонажів із тонкими круглими крилами, які, безсумнівно, увійшли в європейську живописну моду під впливом образу Психеї-метелика. Фреска, на якій зображено апофеоз курфюрстини, є куди ближчою до традиційних канонів барокового живопису завдяки симетричнішій композиції і темнішим тонам. Натомість третя фреска, яка зображає Алегорію пір року, є найближчою до рококо за своєю стилістикою.[65] Більшу частину фону фрески займає пронизане сонячними променями небо, а темні коричневі хмари зображені лише внизу композиції. Основними персонажами композиції, які розташовані посередині, є богиня Осені Помона, яка обіймає богиню Весни, що тримає великий букет. Вони розміщені над великим мармуровим барельєфом, ідентичним тому, який ми бачили на фресках курфюрста і його

[65] Див. Додаток Е. Рис. 8.

дружини. Однак при цьому на барельєфі зображений не лише міфологічний персонаж, а ще й двоє слонів, на яких сидить верхи пара закоханих. З правого боку барельєфа при цьому зображено класичну сцену з античної міфології – суд Паріса. Квіткова гірлянда, що оздоблює барельєф, при цьому вужча, ніж на інших двох фресках, зате богиня весни, яка є однією з двох головних героїнь картини, має гірлянду з таких же квітів, прикріплену навскіс корсажу, і вінок з таких же квітів. Над головою богині ми бачимо таку ж смугу тканини у вигляді шарфа, що й на фресці з апофеозом курфюрста, але ця смуга натомість має червоний колір, що контрастує з квітами у гірляндах і вінку. Богиня весни вбрана в атласну сукню світлого кольору, й однією рукою вона обіймає богиню осені, одягнуту в коричнево-золотавий колір. Богиня осені тримає великий букет з квітів і овочів. На небі художник зобразив таких же путті, які перекидаються в повітрі вниз головою – цей елемент є суто бароковим. При цьому в найвищій частині картини, над зображеннями богинь і путті ми можемо побачити кілька вбраних у хітони антропоморфних фігур, які тримають в руках геральдичний щит Августа, повернутий зображенням донизу. Біля барельєфа ми можемо побачити постаті Пана і захмелілої вакханки, які символізують радощі Літа і Осені.

Дана група фресок являє собою цінне джерело відомостей про інтродукцію рокайльних мотивів у саксонський придворний живопис в 1710-х роках. Так, ми звертаємо увагу на той факт, що в портретному вигляді були зображені лише абстрактні антропоморфні персонажі, тоді як обличчя курфюрста і його дружини зображені у вигляді портретних медальйонів. При тому, що всі деталі на фресці намальовані з високою точністю, обличчя антропоморфних фігур зображені досить умовно, що було характерною рисою для венеційської школи, на канони якої спирається теорія рококо в живописі. Врешті, дуже типовою для рококо рисою є використання сіро-блакитного картинного фону “грізай”, який був характерною ознакою саме для живопису в стилі рококо.

Попри наявність зрілої рокайльної стилістики в роботах Гайнріха Крістофа Феллінга, більшість мистецтвознавців часто вважають його останнім представником саксонського бароко, а не першим майстром саксонського живописного рококо [211, с. 54].

2.2.5 Становлення рокайльного портрета в регіоні Бранденбург-Прусія у творчості Бальтазара Деннера

Одним із найзначніших і найменш вивчених у Східній Європі німецьких художників першої половини вісімнадцятого століття є Бальтазар Деннер. Художник народився і виріс в околицях Гамбурга, а основам живопису навчався у голландських майстрів. В 1707 р. Бальтазар Деннер переїхав до Берліна, і того ж року став членом новоствореної Пруської академії мистецтв. В 1709 р. майстер одержав своє перше придворне замовлення – йому доручили написати портрет Крістіана Августа, дядька Шлезвіг-Гольштейн-Готторпського герцога. Робота мала величезний успіх, герцог дав йому замовлення на інші портрети, і таким чином художник став відомим саме як портретист. Майстер часто працював при різних німецьких дворах, зокрема, працював у Вольфенбюттелі і Гановері, а пізніше був запрошений у Лондон, де пробув сім років. Після повернення до Німеччини він працював у Дрездені при дворі курфюрста Саксонії, а в 1740 р. писав портрети Петра III, які мали відправити до європейських дворів до досягнення спадкоємцем російського престолу шлюбного віку, а згодом написав і портрет короля Швеції Адольфа Фредеріка.

Саме в портретах Бальтазара Деннера ми можемо простежити поступове еволюціонування художньої манери від барокових канонів до стилістики рококо. Порівняємо два дитячі групові портрети, виконані Бальтазаром Деннером. Так, художник кілька разів малював портрети дітей радника

Бартольда Гайнріха Брокса – один в 1720 р.[66], а інший – в 1724 р.[67] [92, с. 45]. Перший з портретів зображає двох старших доньок і сина радника, а на пізнішому полотні 1725 р. художник намалював трьох його молодших дітей. Фон першого полотна 1720 р. цілком чорний, що відповідає бароковій манері тенеброзо. Троє дітей, зображених на портреті, прибрали вибагливих статичних поз. Хлопчик, який сидить посередині, одягнений у чорний камзол, на фоні якого виділяються золотиста і червона сукні його сестер, які стоять по обидва боки від брата. Так, син радника є центральною фігурою полотна, обличчям він повернувся до старшої зі своїх сестер, і тримає над її головою маленьку червону троянду. Ця сестра стоїть, напівобернувшись до брата, і з усієї композиції вона єдина, хто дивиться на глядача. Однією рукою вона тримає свого брата за руку, а в іншій руці у неї гроно темно-синього винограду, яке ледь помітне глядачу на фоні братового чорного камзола. Рукав сукні дівчини загорнувся до середини передпліччя, відкривши її елегантно округлене білосніжне зап'ястя. Молодша сестра сидить ліворуч від брата, повернувши голову в інший бік. В руках вона тримає довгу трояндову гірлянду. Композиція полотна відрізняється академічним симетризмом: так, погляд старшої сестри направлений прямо на глядача, погляд брата направлений у лівий бік картини, а молодша сестра дивиться праворуч. Барокова художня алегоричність виявляється і в предметах, які діти тримають в руках: старший прославляє красу сестри, тримаючи над її головою квітку, наче античний вінок, тоді як виноград в її руках символізує дозрілу юність, і вочевидь, озгачає те, що дівчина вже досягла шлюбного віку. Квіткова ж гірлянда у руках молодшої, навпаки, має означати те, що вона ще не дозріла, а лише розцвітає. Бароковим є і мімічний та кольоровий лаконізм полотна: художник використовує при написанні цієї картини чотири чисті кольори, а на обличчях дівчат грають ледь помітні усмішки. Натомість портрет 1724-го року має зовсім інші стилістичні характеристики.

[66] Див. Додаток Е. Рис. 9.
[67] Див. Додаток Е. Рис. 10.

На цьому портреті зображені молодші діти радника – донька і двоє синів. Перш за все, впадає в око те, що на цьому полотні посередині сидить одна дівчинка, а ліворуч і праворуч від неї стоять її брати. Вочевидь, ці два полотна мали утворювати один сюжетний ансамбль, і композиція картини 1725-го року віддзеркалює композицію полотна 1720-го року. Стилістичні відмінності цієї картини від попередньої відразу впадають в око. Перш за все, на полотні присутній деталізований задній план – діти вийшли в парк, і на фоні можна помітити типовий класицистський парковий ансамбль, який німецькі художники часто зображали на рокайльних полотнах. Обличчя в дітей вже не такі бліді, як на попередньому портреті – на щоках у них помітно яскраві рум'янці. Всі діти зодягнуті в одяг різних кольорів – на хлопчику, який стоїть ліворуч – зелений камзол із золотим позументом, дівчинка в центрі композиції одягнена в синю атласну сукню, а її брат, який стоїть праворуч – в червоний камзол. Волосся в дітей не покрите перуками, але і не зачесане гладко, як на барокових портретах, в старшого хлочика густі світлі кучері, а молодший навіть дещо розкуйовджений, ніби він щойно бігав і пустував. Дівчинка тримає в руках великий букет троянд. Погляд у дітей не статичний, і за виразом очей глядач може навіть скласти собі уявлення про їхні характери. Старший хлочик дивиться хвацько і упевнено, а у меншого, який дивиться на глядача, глибокі і задумливі карі очі. Варто зазначити, що на цьому портреті Бальтазар Деннер намалював лише обличчя дітей, їхній одяг домалювала його дочка Катаріна, а пейзаж на фоні взагалі виконував інший художник [92, с. 46].

Отже, як ми можемо побачити, портрети Бальтазара Деннера відрізняються перш за все тим, що в них здебільшого відсутня рокайльна колористика, художник використовував класичну для бароко манеру тенеброзо. Більш того, коли замовлень у художника стало більше, він почав малювати лише обличчя, а одяг і пейзажне тло зображали його учні чи підмайстри, як у випадку з портретом дітей радника Брокса [100, с. 594]. Однак художник при цьому завжди узгоджував мімічне зображення зі

стилістичними деталями: так, на його портретах в стилі бароко обличчя завжди бліді, щоб відтіняти темний портретний фон.

Наймастернішими роботами Денера вважають його реалістичні портрети літніх жінок. Всі критики пов'язують цей факт із впливом на художника жанру голландського реалістичного портрета, але художній зміст портретів Бальтазара Деннера не вичерпується реалізмом, властивим голандцям. Те, що, на нашу думку, відрізняє портрети Денера від інших портретів бароко – це не лише їх психологізм, а й увага до деталей певного типу.

Один із них, пізня його робота, відома як "Портрет дами з вуаллю"[68], виконаний близько 1749 р., заслуговує особливої уваги. Привертає увагу незвичайна для барокового портрета композиція – обличчя дами зображене крупним планом на весь портрет. Тло полотна є умовним і однотонним, увагу відразу приковує погляд жінки, яка повернута в три чверті і дивиться кудись повз глядача. Її волосся підібране під шовкову хустку, з-під якої виглядають лише мереживні торочки чепчика, а одягнута вона в багату сукню з хутряним коміром, яка лишає відкритою її шию. Дама на портреті вже вельми немолода, і художник ретельно відобразив кожну її зморшку: борозенки на лобі, сіточки навколо очей, опалі вилиці з опущеними щоками, складки шкіри на шиї. Однак очі жінки, хоч їх повіки і почервоніли від старості, зберегли свій блиск і насичений зелено-карий колір, і це разюче контрастує з її зів'ялим обличчям. Її погляд розумний, чіпкий і вольовий, а в куточках її вуст помітна поблажлива усмішка. Цей портрет, вочевидь, є однією з останніх робіт Деннера, і саме на його прикладі ми можемо побачити, як властива портретам цього художника тенденція до психологічного реалізму досягає свого максимального розвитку.

В 1733 р. художник пише досить незвичайний портрет – "Портрет садівника". Зображений на ньому чоловік намальований у повний зріст, він вбраний не у селянський робочий одяг, а в смугасті штани і жилет, як

[68] Див. Додаток Е. Рис. 11.

буржуа, і, втішно усміхаючись, він тримає в руках лійку, з якої щойно полив скопану грядку. Зміст і стилістика портрета навіть радше нагадують просвітницькі художньо-культурні концепти філософа, який обробляє свій сад.

В портретах Бальтазара Деннера ми можемо спостерігати процес поступової трансформації від зображення барокового психологізму до рокайльної психологічності, який передбачає зображення відтінків емоцій, як це помітно в серії портретів дітей радника Бронкса.

2.2.6 Анна-Марія Хайд-Вернер і проблема походження німецького пастельного живопису рококо

Деякі джерела вказують на те, що жанр рокайльного пастельного живопису з'явився у Німеччині раніше, ніж у Італії, проте роботи художниці Анни Марії Вернер, яку називають винахідницею цього жанру, не збереглися. Досліджень її творчості не існує, хоча німецькі мистецтвознавці XIX ст. згадують її в своїх роботах як одну з визначних художниць німецького рококо. Збереглася німецька хроніка "Das neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit" (Найновіше із витонченої науки) (1757), присвячена подіям культури і мистецтва, в якій переповідається її творча біографія. При цьому в пізнішій мистецтвознавчій роботі Йозеф Фрідріх фон Ракнітц 1811 р. згадує, що багато його сучасників спростовують твердження про те, що це вона була першою німецькою пастелісткою, і схильні вважати першим автором пастелей в Німеччині художника Александра Тілє [211, с. 37]. Ми вважаємо доцільним переказати її творчу біографію, оскільки джерело, в якому вона міститься, ніколи не перекладалося.

У хроніці 1754 р. вказується детальна біографія художниці – так, вона народилася в 1689 р. (У Й. Ракнітца – в 1688) у Дрездені, а не в Данцигу, як вказують деякі джерела [81, с. 602]. Її батько був успішним гравером, але згодом, нібито через невеликий попит на свої твори, став майстром золотих

справ. При цьому він був талановитим художником, і змалечку вчив свою доньку до малювання, тому коли родина в 1701-му переїхала до Берліна до двору Фрідріха I, який оголосив себе королем Прусії, тринадцятирічна дівчинка вже була професійною художницею [81, с. 601]. За даними хроніки, при дворі ремісник Хайд виконав важливе замовлення пруського короля, який зажадав, аби на башті новозбудованого палацу спорудили цільнометалеву декоративну фігуру, чим зажив собі високу шану. Пруський король вирішив свою власну Академію мистецтв, і очолювати її запросив австрійського художника, який спеціалізувався на написанні мінатюр, Йозефа Вернера, який довго працював при дворі Людовіка XIV, і його мініатюрам відомий французький драматург Філіп Кіно присвятив вірша, а австрійський імператор нагородив золотим ланцюжком [81, с. 603]. Вернер прибув до Берліна у 1696 р. разом із сином Крістіаном Йоханом. Син попри свій молодий вік теж уже був талановитим і відомим художником, і в 1705 р. одружився з шістнадцятирічною Анною-Марією, а після смерті батька обійняв його колишню посаду. За даними хроніки, після заміжжя молода жінка не лише малює пастелі й робить мініатюри, а й пише олійними фарбами, і її роботи вважають хорошими [81, с. 606]. Незабаром її чоловік одержує урядове призначення і переїжджає до Варшави, а вона лишається в Берліні. В 1713 р. багато пруських художників після смерті Фрідріха переїжджають до Саксонії, де Август II охоче їх приймає. Роботи Анни-Марії були настільки відомими, що коли син саксонського курфюрста одружувався в 1719 р., то саме її кандидатуру запропонували для того, щоб створити серію малюнків, які б зображували в’їзд нареченої до Дрездена, з метою чого її запросили переїхати з Берліна в столицю Саксонії. Художниця надіслала до Дрездена пробний малюнок, і її кандидатуру схвалили. В Дрездені вона проживе найбільш професійно активний період свого життя.

Майстриню запросили працювати до Дрездена, де їй запропонували посаду головної придворної художниці по дереву (“Holzzeichnerin”). В перші роки свого перебування при саксонському дворі художниця робила

замальовки пейзажів – частково з натури, а частково – перемальовуючи роботи інших художників, викликаючи своїми малюнками захоплення всіх придворних знавців. Також вона робила і гравюри на міді для королівського кабінету мистецтв, так що в джерелі прямо вказується про те, що цей жанр завдяки їй з'явився в Саксонії відразу після його появи в Парижі. На своїх гравюрах Анна-Марія Вернер зобразила і курфюрстову колекцію древнощів, так що її твори зберігалися в колекціях усіх придворних любителів, і малює гравюри для багатьох німецьких книжок [81, с. 608]. Марія Вернер знала французьку та італійську мови та мала велику бібліотеку, і була добре знайома з сучасною літературою.

Як ми можемо побачити, автор "Витонченої науки", який був сучасником Анни-Марії Вернер, детально описує характер її творчості, вказує, ким купувалися її роботи, і де їх зберігали колекціонери, перелічує відзнаки, якими її нагородили покровителі, називає професійні досягнення художниці. Але при цьому ми не знаходимо підтвердження тому, що художнниця малювала на замовлення пастельні мініатюри, хоча в хроніці і згадується про те, що вона мала успішні творчі спроби в цьому жанрі.

Частина 3 ІТАЛІЯ

2.3.1 Вплив венеційської художньої школи на розвиток рококо в італійському живописі

У живописі XVIII ст. небаченої популярності набуває техніка, яка називалася *квадратура*. Вона являла собою техніку оптичного обману, який мав на меті створити візуальний ефект великого і розкішного інтер'єру. Майстри намагалися створити оптичне враження високої стелі, створюючи на стелі певну візуальну точку, яка мала притягувати погляд, що створювало враження висоти. Варто зазначити, що саме для рококо була властивою

естетична філософія, яка сповідує правило декоративного елементу, який насправді є не тим, чим він відразу може здатися.

Венеційська школа живопису була більш чи менш сталим художньо-стилістичним утворенням, яке проіснувало кілька сотень років, починаючи з XV ст., і мало послідовну стилістичну програму роботи з кольором, і яка чинила вплив на творчість багатьох європейських художників. Але в XVII ст. венеційська школа втратила свої провідні позиції і серед її представників не було жодного значущого європейського художника [148, с. 34]. Роботи венеційських мастрів XVII ст. досить вторинні, і часто є імітаціями Паоло Веронезе чи Тіциана. Стиль бароко у Венеції теж не набув широкого розповсюдження, і ті кілька монументальних споруд в цьому стилі, які все ж існують у місті, були створені невенеційськими майстрами. Натомість в місті утворилася своя власна художньо-архітектурна школа, яка орієнтувалася радше на місцеву архітектурну традицію, аніж на римські барокові зразки [83, с. 75]. В кінці XVII ст. венеційські художники дотримувалися в своїх роботах манери тенеброзо і практично відійшли від техніки поліхромного живопису. В параграфі, присвяченому творчості Антуана Ватто ми писали про значну присутність італійського і зокрема венеціанського контексту в його творчості, але з огляду на художньо-стилістичну ситуацію у Венеції в кінці XVII – на початку XVIII ст. ми бачимо, що цей контекст є абсолютно штучно сконструйованим – Ватто, власне, робив свідоме стилістичне посилання на стилістичні техніки, які в самій Венеції занепали і зникли, і змальовував сюжети італійського карнавалу і театру дель арте, яких самі венеціанці на той час не зображували. Постає питання про те, якою саме стилістичною специфікою відрізнялися венеційські художні полотна 1710-х – 1720-х років, щоб зробити висновок про наявність чи відсутність прямих стилістичних запозичень і свідомого культурного обміну між Францією й Італією в період початку формування стилю рококо.

Антоніо Балестра народився і опанував основи живопису та гравіювання у Вероні, звідки у 1690 р. переїхав до Риму, де почав навчатися у відомого

художника-класициста Карло Маратта. Балестра багато подорожував, але його поїздки обмежувалися Італією, і Францію в цей період він точно не відвідував. Художник намагався догоджати різній клієнтеллі – як духовенству, так і світським замовникам [148, с. 141]. Згодом він зажив слави у Венеції, а навчання у Маратти зорієнтувало його на академічний та класицистський стиль, властивий багатьом веронським майстрам Сеєченто. В 1718 р. він створює фреску "Благовіщення" в церкві св. Марії Назаретської у Венеції, колористика якої вже є суто рокайльною – Діва Марія одягнута в хітон того ніжно-рожевого кольору, який згодом стане улюбленим відтінком у живописців рококо, але рідко зусрічається на полотнах стилю бароко. Одноіменна фреска буде написана і у Вероні в 1718 р. Саме цю веронську фреску Благовіщення можна вважати першою нефранцузькою художньою пам'яткою стилю рококо, що повністю співпадає з періодом, коли Антуан Ватто створював у Франції свої перші роботи і ще не мав послідовників і учнів. Пізніші роботи Антоніо Балестри вже мають колористику, характерну для цілком зрілого рококо, зокрема: Мадонна з Немовлям Ісусом, і повністю світська картина грайливого змісту "Зефір, Флора і Амур".[69] До 1718 р. слава Антоніо Балестри досягла свого апогею, і на прохання самого великого герцога Козімо III Медічі він пише свій автопортрет для колекції галереї Уффіці. Саме в цей зрілий період творчості Балестри його замовниками стають Франц Лотар фон Шонборн (Померанія), герцог Річмонд (Англія), Юго дю Буа (Роттердам), та Матіас фон дер Шуленберг. З огляду на вищесказане абсолютно безпідставними є твердження деяких дослідників про те, що Балестра був консерватором і реакціонером. В 1733 р. Антоніо Балестра висловив свою зневагу до художників, які не мають достатньої академічної підготовки: "Все сьогоденне зло походить зі шкідливого звичаю, що його зараз всі перейняли, працювати з уяви, не навчившись перед тим як слід змальовувати гарні

[69] Див. Додаток Ж. Рис. 1.

моделі та малювати згідно добрих правил. Вже ніхто не бачить молодих художників, які б вивчали древніх; а навпаки, дійшло до того, що цю звичку вважають за непотрібну та огидну”. Для мистецтвознавця Рудольфа Вітковера це висловлювання Балестри дає привід стверджувати, що останній не любив художників рококо, сам будучи основоположником цього стилю в Італії [148, с. 309]. Специфіка світогляду і професійного формування Антоніо Балестри дуже подібна до тієї, якою відрізнявся Клод Жилло, що ставить цих двох художників з навичками гравера-різьбяра біля витоків рокайльної художньої традиції.

2.3.2 Італійський ранньорокайльний міський пейзаж в роботах Мікеле Марієскі

Мікеле Марієскі народився у Венеції в 1710 р. і навчався у майстра Гаспаре Діціані, і, за деякими відомостями, працював у Саксонії до 1735 р. В 1741 р. він видав серію гравюр, які являли собою пейзажі Венеції – безсумнівно, на це художнє рішення вплинули міські панорами Венеції, виконані Каналетто, які мали великий успіх. М. Марієскі від початку спеціалізувався як художник-оформлювач сцени, відтак у своїх міських пейзажах він використовує іншу художню перспективу – так, простір у його пейзажах сплощується, і панорама нагадує декорацію на театральній сцені. Ці гравюри мали такий успіх, що в 1741 р. сенат Венеції видав йому ексклюзивний привілей на зображення пейзажів міста, і він починає малювати серію гравюр за своїми малюнками, однак його передчасна смерть перериває цей проект. Живописних робіт М. Марієскі збереглося небагато, в музеях Будапешта зберігається дві його роботи кінця 1730-х років: “Площа деі Леоні в Венеції”, та “Куточок Венеції”. Особливість обох картин полягає в тому, що це не звичайні пейзажі – на них зображені історичні сцени. На першому полотні зображено поховання венеційського дожа П’єтро Кандіано на площі святого Марчелла, а на другому – сцену роздачі милостині дожем

Джованні Граденіго[70] [4, с. 42]. Будівлі на останній із картин розташовані майже на одній лінії горизонту, і таким чином картина втрачає традиційну пейзажну глибину. Деталі картини зображено із властивим венеційській школі схематизмом, фігурки людей на площі маленькі і не деталізовані. Лівий бік картини займає зображення готичного собору, всі деталі якого скрупульозно промальовані. Дож-благодійник зображений на виході з собору, і його фігура та гурт бідних, які його обступили, не являють собою центр композиції, а зміщені вліво. Постать жінки, загорнутої в білу хустку, розділяє картину на дві рівні половини, а праву частину полотна займає група кількаповерхових будинків з червонувато-коричневої цегли, посередині яких видніється білий купол мармурового палацу. Сцена справляє враження камерного, іграшкового зображення, а невисокі і невиразні фігурки людей скидаються на ляльок, які стоять у статичних акторських позах. Одяг перехожих, які проходять через площу, виконаний у кількох однакових кольорах: білий, червоний, коричневий і тьмяно-блакитний. Лише дож одягнений у чорний плащ і капелюх, виділяючись своєю постаттю на фоні тьмяних фарб. Приваблює увагу те, ким зображає художник перехожих на своїй картині. Так, чоловік у червоному, який сидить на східцях у правому нижньому боці картини – вочевидь є дворянином, оскільки при боці в нього шпага, а жінка, яка стоїть поруч із ним – одягнута простіше, в блакитну спідницю і білу сорочку. В правій стороні картини перехожих менше, і вони вочевидь мало звертають увагу на дожа, займаючись власними справами. Служниця несе коромисло з відрами, троє міщан у різнокольоровому вбранні стоять гуртком, вочевидь, спокійно обговорюючи свої справи. Фігура дожа ніби притягує потік бідняків у лівий бік картини. Біля ніг благодійника лежить напівоголений паралітик, а сам дож простягає гроші жінці з немовлям на руках. Картина нагадує радше театральну сцену, ніж класичну міську панораму, які робив Каналето, і це враження підкреслюється освітленням,

[70] Див. Додаток Ж. Рис. 2.

яке художник зобразив на картині. Сонця на небі не видно, прозорі хмари ледь намічені, але сонячне світло падає на лівий бік картини, висвітлюючи місце від собору і до середини площі. Тінь від постаті дожа при цьому коротша, ніж тіні інших перехожих, і вона темніша за відтінком. Фотографізм собору з його помітними темними плямами, які лишив час, створює своєрідний контраст між іграшковим і справжнім, що було специфічною стилістичною ознакою рококо. Люди-ляльки в різнокольоровому вбранні, які діють в обмеженому просторі, були традиційною художньою рисою італійського рококо, таких персонажів ми можемо побачити на картинах П'єтро Лонгі, але вони з'являються набагато пізніше – ближче до кінця 1740-х років. Відтак, картини Мікеле Марієскі можна вважати першою пам'яткою живопису, в якій можна спостерігати вираження стилю рококо в міському пейзажі.

2.3.3 Специфіка робіт Джованні Батіста Тьєполо як представника зрілого рококо в італійському живописі

В рамках даного дослідження нас цікавить творчість Джованні Батіста Тьєполо в період до кінця 40-х років XVIII ст. Джованні Батіста Тьєполо народився у Венеції і одержав базову художню освіту у місцевого художника Грегоріо Ладзаріні, який працював у еклектичній техніці і від якого Тьєполо успадкував смак до театральної грандіозності в живописі [196, с. 104]. Вже в 1715 р. він працює у дожа Джованні Корнаро, розписуючи його палац, і використовує як властиву для венеційців кінця XVII ст. техніку тенеброзо, так і змішує холодні й гарячі відтінки, імітуючи Себастьяно Ріккі. Тьєполо часто використовував міфічні і біблійні мотиви в своїй творчості, що було типовим саме для художньої філософії бароко. Проте в його творчості ми можемо побачити, як герої міфів та легенд, які нібито є головними дійовими особами в його творах, перетворюються на напівпрозорі плями, стаючи частиною композиції світла і

кольору. Художник ніби навмисне відволікає увагу глядача від дій героїв, для чого зображає їхні фігури в претенціозних позах, що відволікає спостерігача від сюжету оповіді і відволікає його від співчуття історіям конкретних персоналій. Кинувши погляд на композицію в цілому, глядача захоплює радше безкінечний простір полотна, світло і повітря, зображені на ньому, що дає розуміння дії, зображеної на ньому, через напівтони і загальну атмосферу картини. Між 1725-м і 1726-м роками художник створює своє перше суто рокайльне не лише за стилістикою, але і за змістом полотно "Александр Македонський і Кампаспа в студії Апеллеса".[71] Його сюжет – описана у Плінія Старшого легенда про те, як Олександр Македонський замовив славетному художнику Апелесу написати портрет своєї фаворитки Кампаспи, і, малюючи її оголеною, Апелес закохався в неї, і Олександр, помітивши це, подарував її художнику. Використання міфів античності як сюжетів для картин було звичним і для класицизму і бароко, але у Тьєполо цей сюжет одержав зовсім інший художній зміст. Перше, що дивує глядача на цій картині – це технічна недосконалість її рисунка, що є абсолютно неприйнятним для класицистської техніки. Обличчя солдата-охоронця в лівому кутку картини зображено по-дитячому умовно, його риси розпливаються. Натомість пейзаж за відкритими дверима прописано прозоро і дуже чітко, так що глядач може розрізнити всі деталі балюстради і скульптури надворі. Розмито написано і обличчя Аплеса, який пише портрет Кампаспи, художник лише дозволяє розрізнити на ньому напружений і збентежений вираз. При цьому обличчя трьох персонажів, які утворюють центр композиції, виписані абсолютно чітко. За сюжетом, Кампаспу мають малювати повністю оголеною, але Тьєполо, на відміну від того, як би це показав художник-класицист, приховує цю голизну, повертаючи Кампаспу в напівпрофіль до глядача і спускаючи туніку з її спини. Проте цілком виразне зображення намальованої Кампаспи на мольберті Апелеса дозволяє помітити,

[71] Див. Додаток Ж. Рис. 3.

що і спереду в неї відкрите лише плече. Поза Кампаспи на картині у Тьєполо ідентична тій, яку використав Антуан Ватто на своїй картині “Proposition embarassante”[72]– у Ватто молода жінка так само, обернувшись у напівпрофіль, дивиться на очевидно закоханого в неї чоловіка, і помітно збентежена тим, що він їй каже. На полотні Джамбатіста Тьєполо глядач може бачити обличчя Камапаспи лише в профіль, проте легко помітити, яке воно напружене. Відстань між її поглядом та поглядом закоханого художника утворює порожню, але дуже напружену низхідну від моделі до художника лінію, тоді як погляд Олександра скерований прямо. Сам Олександр сидить позаду у невимушеній позі, і спостерігає за художником і своєю наложницею, і на його обличчі ледь помітно поблажливу усмішку. Основний зміст картини полягає саме в цих двох порожніх дистанціях, які утворюють погляди головних дійових осіб. Незважаючи на діалог поглядів, драматизму в картині немає, натомість створюється дещо комічний ефект, що є стилістичним прийомом, який був би неможливим для бароко чи класицизму. Мистецтво говорити, нічого при цьому не сказавши, є однією з основних стилістичних рис рококо. Варто порівняти лише цю одну картину Тьєполо з фресками кількох його попередніх років, щоб помітити безумовність факту формування нового стилю в його творчості. Розглянемо ще одне полотно Тьєполо в контексті рокайльної стилістики: “Рінальдо, зачарований Армідою”[73], написане між 1742-м і 1745-м роками [196, с. 102]. На цій картині ми можемо побачити сцену із славетного епосу Т. Тассо “Звільнений Єрусалим”. Чарівниця Арміда натрапляє на прославленого героя саме тоді, коли він заснув, негайно ж закохується в нього, і хоче забрати в свої володіння, перенісши його туди на своїй чарівній колісниці. Композиційне тло картини відрізняється лаконізмом, властивим для художників венеційської школи. Пейзаж, як і у більшості полотен Д.-Б. Тьєполо, виглядає умовним, а на цій картині його можна навіть назвати

[72] Див. Додаток Д. Рис. 9.
[73] Див. Додаток Ж. Рис. 4.

дещо бляклим – так, на деревах, які ростуть поруч із місцем спочинку героя, дуже мало листя, і попри те, що він спочиває на березі водойми, на землі майже немає трави. Рінальдо навіть уві сні прикриває себе щитом і не знімає з себе плаща й обладунків. Натомість закохану чарівницю на картині художник зобразив з відкритими плечима і грудьми, що має підкреслювати легковажність її маніру – відволікти героя від його місії звільнення Єрусалиму заради вдоволення власної пристрасті. Особливої уваги заслуговує колорит цього полотна. Так, панцир героя має яскраво-блакитний колір і розкішне золоте оздоблення, а небо на картині художник зобразив тьмяно-блакитним, на ньому зовсім не видно сонця. Радше за все, таке художнє рішення було зумовлено намаганням художника не відволікати увагу глядача від композиції, так щоб головний герой не губився на фоні ідентичного кольору. Така стилістична риса була зовсім не властивою для бароко із його звичкою до композиційного надміру. В цьому ж полотні художник зосереджує гаму пастельних кольорів у лівому верхньому кутку картини, в одязі чарівниці відсутні яскраві кольори, і натомість протиставляє її зображенню палкого Ринальдо в його яскравому панцирі і з червоним плащем. Прикметною деталлю є і той факт, що воїн не має при собі зброї, окрім круглого щита, але амур із почту Арміди має при собі непропорційно великий для його зросту світло-червоний сагайдак. Така стратегія до уникання перевантаження деталями відрізняє картину від стилю бароко і надає їй виразний рокайльний колорит.

Дослідивши художню специфіку живопису Джованні Батіста Тьєполо, ми дійшли висновків про поступове і автономне становлення стилістики рококо у його творчості, і про менший, ніж це традиційно вважається, вплив венеційської школи живопису на його полотна. В світлі висновків нашого дослідження ми робимо припущення про правомірність гіпотези про те, що Джованні Батіста Тьєполо сформувався як автентичний художник італійського рококо, і його творчість не містить ознак, які б свідчили про визначальний вплив саме венеційської художньої школи, що було властиво

для тих його сучасників-італійців, які працювали ще в стилі бароко. Цей факт, а також сюжетна специфіка робіт Джованні Батіста Тьєполо зумовлює нашу характеристику цього художника як найранішого представника зрілого рококо в італійському живописі.

2.3.4 Розальба Кар'єра (1675-1757) як представниця жанрів рокайльної мініатюри та пастельного портрета

Творчість Розальби Кар'єри має колосальне значення для становлення художньої традиції європейського рококо, оскільки саме вона впровадила в широкий обіг пастельний портретний живопис і винайшла портретну мініатюру на слоновій кістці – жанри, які згодом стануть знаковими для стилю рококо. Розальба Кар'єра народилася в 1675 р. у родині венеціанської мереживниці, і з дитинства допомагала матері створювати візерунки для мережив. Її сім'я була незаможною, відтак, вона ніколи не їздила закордон. За деякими даними, основам живопису вона навчалася у французького мініатюриста Жана Стева, який розписував табакерки портретними мініатюрами. Найраніші з її відомих робіт датують серединою 1690-х років [136]. Винаходом, який прославив Розальбу Кар'єру, вважають написання на слоновій кістці портретів-підвісок, які вона, за різними даними, почала робити в проміжку між 1690-ми і 1703-м роком. В своїй приватній кореспонденції спершу називала їх або "fondello", як зображення на кришці табакерки, або "ritrattino" – буквально, "маленьке зображення", але згодом вона вперше вжила слово "miniatura" [136]. Портретні зображення на підвісках, які мали чіплятися до корсажу сукні, негайно набули величезної популярності і розповсюдилися по всій Європі. Розальба Кар'єра підтримувала близьке знайомство з художниками раннього рококо – Антоніо Балестрою та Себастьяно Ріккі, які всіляко сприяли тому, щоб у 1704 р. Розальбу Кар'єру прийняли до Римської художньої академії святого Луки, і, оскільки жінкам, в цій академії давали, як правило, лише почесний

статус “accademica di onore”, кампанія з її прийому до лав академії розтяглася на кілька місяців [136]. При цьому до художньої академії її допоміг прийняти художник Карло Маратта, який вважався найбільш ригористичним класицистом і захисником традицій бароко серед усіх італійських художників. Варто зазначити той факт, що донька цього художника, Фаустіна Маратті Дзаппі, згодом очолить поетичне товариство, яке просуватиме реформу італійської барокової поезії в напрямку рококо. Цей факт слугує ще одним аргументом на користь того, що стиль рококо на етапі свого зародження не сприймався сучасниками – бароковими майстрами як щось, що було ворожим чи антагоністичним класичній традиції. Зрештою, в 1705 р. Розальбу Кар’єру прийняли в Академію святого Луки, давши їй унікальний для жінки-художниці статус “accademica di merito”, який давали лише за професійні заслуги [136]. Приблизно в цей же період художниця починає експериментувати з пастельним портретним живописом. Техніка пастельного портрета була відома в європейському мистецтві, але цей жанр, як правило, використовували здебільшого як підготовчий [238, с. 3]. Саме з 1705 р. вона починає писати і повнорозмірні пастельні портрети, які теж мали такий величезний успіх, що в 1720 р. її запрошують до Парижа, де під час свого тривалого перебування вона пише портрет самого короля Людовіка XV[74] та багато портретів інших французьких вельмож. Її твори були такими популярними, що її пересування по Парижу і всі контакти детально занотовувалися сучасниками, завдяки чому французький мистецтвознавець XIX ст. уклав у 1865 р. на основі записів про неї її сучасників та її особистої кореспонденції своєрідний документ, який має умовну назву “Щоденник Розальби Кар’єри”. Крім точної хроніки виготовлення художницею портретів для вельможних замовників, цей документ містить і цінні згадки про дозвілля художниці у Парижі. Так, у своєму листі вона згадує про те, що відвідала виставу в Італійській комедії

[74] Див. Додаток Ж. Рис. 5.

[238, с. 51]. Цікавим є той факт, що італійка Розальба Кар'єра ніяк не коментує ту величезну моду на італійську комедію, яка заполонила Париж у 1720-х роках, а її успіх у Парижі не заважає їй повернутися у Венецію всього через рік – у 1721 р. В подальші роки свого життя вона відвідувала інші монарші двори Європи, наприклад, її приймав імператор Австрії, але після того, як художниця в кінці 1730-х років втратила зір, її творчість була забута.

Висновки до Розділу II

Стиль рококо в живописі зароджується у французькій графіці, і одним з перших його представників можна вважати Жана Берена. Основну роль у формуванні стилю рококо має творчість французького художника Антуана Ватто, який надихався сюжетикою і символікою театру Італійської Комедії, але його учні Ніколя Ланкре і Жан-Батіст Патер успадкували від Антуана Ватто лише художню стилістику, не розвиваючи власної мистецької теорії. Художнє рококо в Німеччині зосереджується в таких містах як Мюнхен, Берлін, Дрезден, і Лейпціг, і скрізь, окрім французьких запозичень має власний і автентичний мистецький колорит. Також ми стверджуємо, що не всі художники німецького рококо були знайомі із французькою художньою традицією, і не завжди копіювали його зразки, навіть коли були із ними знайомі. У творах портретиста Бальтазара Деннера ми бачимо розвиток тенденцій до психологізму і варіабельності художнього фону, що є характерною ознакою стилю рококо в живописі. Рокайльна стилістика в італійському живописі вперше з'являється у венеційських фресках в 1710-ті роки, і цей стиль починає виявлятися в пейзажному живописі та портретних мініатюрах вже в 1720-ті та 1730-ті роки. Одним із доказів про великий внесок італійських майстрів у розвиток живопису рококо є роботи Розальби Карр'єри. Як ми можемо побачити, в монументальному живописі Італії тенденції до рококо були виражені досить слабко, і перш за все вони

почали артикулюватися через відхід від барокового колоризму. Специфічним є той факт, що рокайльний художник-француз Антуан Ватто у своїх роботах активно апелював до італійського культурного контексту, але творчість його сучасниці, художниці епохи рококо Розальби Кар'єри, не містить жодних конотацій з італійською культурно-мистецькою традицією. До того ж, ми встановили, що венеційський культурний колорит у творах художника Антуана Ватто конструювався значною мірою штучно, а не шляхом прямого культурного обміну між Венецією і Францією. Крім того, нам вдалося з'ясувати, що художні зв'язки між французьким живописом і сучасним йому венеційським були вкрай слабкими і тому не могли вплинути на розповсюдження художніх тенденцій рококо з Італії у Францію або навпаки.

РОЗДІЛ III
ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА РОКОКО

Частина 1 ФРАНЦІЯ

3.1.1 Становлення рококо у французькій літературі

Вивчивши значну кількість досліджень, які присвячені рококо в художній літературі, ми дійшли того висновку, що основною академічною проблемою в цій сфері є відсутність чітких критеріїв для атрибуції даного стилю саме в текстуальній його репрезентації. На нашу думку, актуальний атрибуційний підхід є радше конвенційним – тобто літературознавці відносять до рококо ті твори і тих авторів, яких включили у стилістичний канон рококо ще філологи і мистецтвознавці у 60-ті роки XX ст. [152, 186]. В корпус рокайльних авторів у Франції майже одностайно включають П'єра Маріво, П'єра Кребійона-молодшого, і подекуди відносять до них і ранні твори Дідро і Вольтера. В Німеччині ж абсолютна більшість дослідників в своїх дослідженнях рококо орієнтуються на французькі його зразки і визначають літературним рококо лише ті твори, які ретельно наслідують тематичні топоси і жанрову стилістику французького рококо, відтак, згідно більшості навчальної літератури, літературне рококо у Німеччині почалося не раніше 50-х років XVIII ст., і представлене воно перш за все творами Х. Віланда та Й. Геллерта. В Італії ж початок діяльності поетичної групи "Аркадія" в 1720-ті роки, яка декларувала радикальний відхід від стилістики марінізму, що вважається ключовою естетичною рисою літератури італійського бароко, дослідники майже одностайно визначають як початок рококо в італійській літературі. Однак, з іншого боку, генезу рокайльної прози і драматургії в Італії, попри велику кількість нових і

якісних досліджень цієї проблематики, які з'явилися останнім часом, так і виводять від часів Вікторіо Альфьєрі (1760-ті) і Карло Гольдоні (1740-ві – 1750-ті роки) відповідно, закріплюючи таким чином твердження про наявність у італійській літературі тридцяти-сорокарічного розриву між появою стилю рококо у поезії і появою його ж у прозі.

В ході нашого дослідження ми розійшлися із всіма трьома вищевказаними стратегіями інтерпретації, і маємо намір представити в даному розділі наші аргументи щодо некоректності деяких традиційних схем класифікації літературного рококо і запропонувати на розгляд наукової спільноти наші власні концепції.

Автори майже кожного дослідження літератури рококо беззастережно орієнтуються на явище літературного салону як середовище для генези і розвитку рокайльних ідей. В нашому попередньому дослідженні, присвяченому саме французькому рококо, ми теж просували концепцію літературного салону як середовища, яке породило рокайльну літературу і підтримувало її існування до того моменту, поки на неї не з'явився регулярний запит у придворній культурі. Однак в процесі вивчення матеріалів до нашої актуальної роботи ми дійшли висновку про некоректність фіксації саме на концепції салону в тому вигляді, в якому він існував у Франції. Саме через таку надмірну орієнтацію на французький соціокультурний стандарт абсолютна більшість вчених стверджує про відсутність літературних салонів у Німеччині аж до середини XVIII ст., що, в свою чергу, істотно підриває саму ідею дослідження німецької літературної спільноти на предмет наявності рокайльних тенденцій.

Твердження про відсутність літературних салонів у Німеччині навело нас на міркування про зміст поняття "літературний салон". В чому саме полягає різниця між літературним салоном та літературним гуртком, і чому саме у Франції серед об'єднань літераторів превалювала саме салонна форма? Літературним салоном для більшості філологів є коло гостей, яких об'єднує знайомство з освіченою світською жінкою, і в гостях у якої

обговорюють певні питання, що мають стосунок до літератури. Саме в такій формі у 1613 р. почав свою діяльність салон Мадлен де Рамбуйє, який вважають першим французьким літературним салоном нового часу, але літературних салонів, повністю аналогічним французьким, ані в Італії, ані в Німеччині до середини XVIII ст. не було. При цьому в той же період в Німеччині провадять активну діяльність величезна кількість літературних гуртків: “Пегницький орден квітів”, “Товариство сосни”, “Товариство лебедів”, “Пастуший гурток”, “Німецьке товариство”, і багато з них не припиняли своєї діяльності навіть під час Тридцятирічної війни [5, с. 193-194]. В Італії ж, так само, як і в Німеччині, в цей період діяли поетичні академії, до складу яких входила і велика кількість жінок, і ці академії пізніше трансформуються в “аркадії”, діяльності яких ми присвятимо окремий параграф. На нашу думку, перетворення аматорських літературних товариств у Франції у той формат, який згодом стане відомим як салон, відбулося завдяки специфічній системі розподілу фінансування при французькому королівському дворі – по суті, робота за державним замовленням вимагала членства в Академії і, відтак, дотримання надзвичайно ригористичних класицистських норм у творчості.

Отже, молоді літератори всіляко намагалися знайти собі приватних спонсорів, а професіонали шукали для себе таке середовище, яке б давало їм змогу висловлювати свої ідеї в приватному порядку – і таку нагоду якнайкраще забезпечували гостини у чужому домі, а присутність у товаристві дам відразу переводила будь-яке зібрання у категорію неформальних приватних зустрічей. Тому у Франції нові ідеї, перш ніж вони знаходили своє відображення в художній літературі та інших творах мистецтва, формулювалися і обговорювалися саме в приватних салонах. Натомість, в Італії і Німеччині діяльність митців не так тісно регулювалася державними інституціями, відтак, літератори і художники не мали необхідності створювати собі простір для неофіційної професійної комунікації. Отже, розвиток салонної культури, яка, на думку дослідників

безпосередньо впливала на становлення культури рококо у Франції, був зумовлений радше необхідністю пошуків митцями приватних спонсорів та жорстким регулюванням стандартів їхньої творчості.

Варто зазначити, що і у Франції, і в Італії, і у Німеччині з 70-х років XVII ст. поети і письменники починають оспорювати супремат класицистського стилю і його поетико-драматургічних канонів. Відтак, у кожній з цих країн автори починають шукати нові засоби для художнього вираження, і тамтешні літератори починають примикати до того чи іншого ідеологічного табору, визначаючи таким чином не лише свій власний стилістичний напрямок, а й позначаючи свою позицію з приводу подальшого розвитку власних національних літератур. Культурологія такого процесу найкраще вивчена у Франції, де це явище стало відомим під назвою Спору Древніх і Нових. Більшість дослідників, здебільшого східноєвропейських, інтерпретують Спір Древніх і Нових винятково як дебати про цінність античної літератури в порівнянні з тогочасною і спір про майбутнє античного літературного спадку у французькій літературі загалом, а їх початок виводять від славнозвісного виступу Шарля Перро із поемою “Вік Людовіка” перед Французькою Академією у 1687 р., і визначають момент кінця цього Спору аж 1716-м роком [1, с. 16]. Насправді ж термін “Спір Древніх і Нових” слугує умовним позначенням для цілого комплексу предметних, парадигмальних і ціннісних метаморфоз у французькій науці (в тому числі і природничій) та літературі, які набули інтенсивності та регулярного характеру на середину XVII ст.

Так, вже в кінці 40-х років XVII ст. провідні французькі літератори починають виказувати незадоволення тягарем класицистських літературних канонів та жорсткістю стандартів сценічної техніки. Зокрема, сам Блез Паскаль у 1647 р. пише наступне: “Le respect que l’on porte à l’antiquité étant aujourd’hui à tel point, dans les matières où on doit avoir moins de force, que l’on se fait des oracles de toutes ses pensées, et des mystères même de ses obscurités, que l’on ne peut plus avancer de nouveauté sans péril, et quele texte d’un auteur

suffit pour détruire les plus fortes raisons. Ce n'est pas que mon intention soit de corriger un vice par un autre, et de ne faire nulle estime des Anciens, parce que l'on en fait trop. Je ne prétends pas bannir leur autorité pour relever le raisonnement tout seul, quoique l'on veuille établir leur autorité seule au préjudice du raisonnement"[75] [199 , с. 155]. Більшість письменників, які писали свої твори під власними іменами і були прийняті при королівському дворі, належали до Французької академії наук, і саме в цій Академії вже з 1660-х років почало особливо сильно загострюватися питання місця і прав античної літературної класики у французькій літературі. Диктат класицистських доктрин, власне, був зумовлений не лише стандартами тодішньої естетики, а й консерватизмом французької придворної культури у період пост-Фронди. Ці стилістичні вимоги не були суворо обов'язковими, і драматичні твори, які їм не відповідали, виходили регулярно, письменники експериментували, але кожна опублікована п'єса, в якій не дотримувалися правил трьох єдностей, незмінно викликав шквал критики зі звинуваченнями про нібито незнання автором правил. Відтак, якщо автор прагнув офіційного визнання, і хотів працювати на придворну клієнтелу, він потребував схвалення Академії, щоб одержати королівське фінансування, і йому доводилося писати точно за правилами "Поетики" Аристотеля. Так, Корнель, наприклад, мусив пристосувати свого іспаноподібного "Сіда" під правила трьох єдностей [199, с. 154]. Звісно, у французькій літературі паралельно процвітали літературні жанри, які взагалі не підпадали під суворі вимоги стандартів класицизму, і в них часто працювали і письменники-академісти. На той період лише так званий "психологічний роман", представлений у творчості Марі де Лафайет, зберігав орієнтацію на зв'язок зі класицистською

[75] Пошана, яку сьогодні сповідують до Древніх, досягла такої міри саме в тих царинах, де варто виявляти менше завзяття, що кожну їх думку сприймають, наче висловлювання оракула, а до тих місць, що їх не вдалося розтлумачити – як до великих таїн, так що тепер не можна перейти до сучасності без загрози, що тексту одного автора достатньо, аби зруйнувати найсильніші доводи здорового глузду. Я не маю на думці виправити цей гандж, замінивши його на інший, і не виявляти жодної поваги до Древніх, бо їм її вивялють забагато. Я не намагаюся зруйнувати їх авторитет лише для того, щоб на місце цього авторитету поставити розсуд, хоча авторитет Древніх намагаються заснувати на самому лише упередженні, що йде від розсуду.

риторикою і стилістикою. Приватні записки і мемуари не авантюрно-анекдотичного зразка теж почали писати багато дворян – Марі де Севіньє, Марі де Лафайет, Роже Бюссі-Рабютена, Жана Лафонтена, Габріеля-Жозефа Гійерага, Шарлотти Аіссе – але, попри тенденцію до зрілого реалістичного психологізму і самоспостереження, ці автори не проголошували себе професійними письменниками і навіть часто приховували своє авторство, відтак вони не страждали від тиску правил, продиктованих класицистськими нормами, і не виступали серед найактивніших учасників цього Спору [18, с. 445].

Самі учасники сторін цього протистояння, які назвали *Древніми* (Anciens) і *Новими* (Moderns), відповідно, належали до різних соціально-вікових груп – Древні здебільшого представляли клір, тоді як Нові – молодих панегіристів і драматургів. Більшість літературознавців позначають предмет Спору Древніх і Нових як суперечку навколо кількох основних питань: чи можливий прогрес у мистецтві – коли письменники однієї епохи перевершують письменників іншої [1, с. 19], та питання про те чи варто рівнятися на певних авторитетів у літературі, і якщо таки варто – то на яких саме і в який спосіб. Але ведучи історико-культурне дослідження, ми вивчили це питання не лише в аспекті філології, а й з точки зору системи соціально-ієрархічних стосунків всередині спільноти Французької Академії та в аспекті історії науки. Так, ознайомившись із позиціями представників цих двох груп, ми дійшли висновку про те, що суть цих дебатів, власне, полягала у визначенні поняття якості в тогочасній новітній літературі. Авторів же античності визначали в цьому спорі винятково як еталон якості в літературі, одна з формальних ознак якої – канон трьох єдностей – (місця, часу і дії) вважалася створеною самим Аристотелем, хоча такої концепції в нього не існувало, вона походить із помилкової інтерпретації його робіт, яку створив Юстус Скалігер у XVI ст. Початок дискусії про якість в літературі, яку згодом назвали Спором про древніх і нових, припав саме на той період, коли кілька аристотелівських науково-природничих постулатів були

переконливо розвінчані.Так, аристотелівське твердження про утворення води із повітря, спростував в своїх гідрологічних дослідженнях не хто інший, як П’єр Перро, брат славнозвісного філолога-модерніста. Таким чином, як ми бачимо, оскарження універсальності аристотелівського критерію трьох єдностей як стандарту якості в літературі, власне, протікало паралельно із глобальною критикою аристотелівського світогляду. Проблема протистояння Древніх і Нових поставала і суто практичних питаннях: так, в 1677 р. гострі дебати викликала заміна табличок на монументах зі старих, написаних латиною, на нові, де написи дублювалися і французькою мовою. Сам Спір почався із суто особистого конфлікту між Ніколя Буало, літературним поетом і критиком, та молодим письменником Шарлем Перро, який опублікував у 1687 р. поему “Вік Людовіка Великого”, в якій порівняв короля з імператором Августом, і сказав, що французька література під його покровительством досягла того ж рівня майстерності, що й антична [201, с. 3]. Це викликало гнів низки письменників-членів Академії, і розгорнуло суперечку, що тривала тридцять років, і знайшла відгук в літературі всіх європейських країн. Не лише Французька Академія, але і вся суспільна думка була на боці Шарля Перро. Його підтримали світські люди і клір, і вільнодумці, і які були опозиційно налаштовані до тодішньої влади, і офіційні кола, які вбачали в Перро патріота, що захищає честь вітчизняної літератури Короля-Сонця. Буало і його прибічники опинилися в меншості. [210, с. 14] Втім, естетика Шарля Перро лишається нормативною. Якщо у Древніх, на його думку, основою всього мистецтва є імітація природи, то для нього такою основою є панування розуму над природою [210, с. 21]. Чи можна завдяки останньому його переконанню вважати, що для Шарля Перро так само і розум панує над почуттями? Насправді лише сентименталізм протиставить ці інстанції одна одній. Це варто пам'ятати, намагаючись сконструювати шаблон рокайльного мислення. Свобода судження, на переконання Шарля Перро, – головна особливість і гордість сучасної епохи. І саме завдяки цій свободі високого розвитку досягли науки, і якщо донедавна

вивчали замість природи твори древніх, то віднині, вважає Шарль Перро, “марнославне бажання видаватися вченим з допомогою цитат поступилося місцем розумному прагненню бути ним насправді, присвятити себе безпосередньому пізнанню творінь природи”. Як не дивно, рокайльній культурі зовсім не чужа ідея прогресу, хоча її і намагалися приписати і передоручити винятково Просвітництву, забравши рококо від уявлень про прогрес як “реакційну” течію. Особливість “Нових” полягає в тому, що прогрес ґрунтується в них не на історичній, а на антропологічній основі. “Ми порівнюємо Древніх і Нових не стосовно природної обдарованості, яка з однаковою силою виявлялася у всі часи, а стосовно краси їх творів і їх знань в мистецтвах і науках, вельми відмінних врізні часи”. В ході історичного процесу зростає кількість людських знань і вмінь, науки і мистецтва вдосконалюються. “Не дивно, що ми, успадкувавши знання древніх і багато навчившись навіть на їх помилках, перевершуємо їх”. Опоненти “Нових” теж сповідують раціоналізм, але це раціоналізм іншого зразка [1, с. 16]. Цей раціоналізм цілком уживався з класичними авторитетами, бо розум для класициста Ніколя Буало поняття об’єктивне, а не суб’єктивне, універсальне, а не індивідуальне, він – синонім істини, яка єдина на всі часи і для всіх народів. Твори Древніх величні, тому що ними захоплювалися упродовж століть. І мова йде не про святість авторитету Гомера чи Вергілія, а певного колективного розуму людства, якому має підпорядковуватись індивідуальний розум, і кидати йому виклик – не лише нахабство, але й безумство. Слідувати розуму для “Древніх”– обов’язок, для “Нових”– право, бо кожен має право не визнавати жодних авторитетів і судити про все на основі власного розуміння. Останнє переконання по праву приписують просвітникам, більш того, воно є першою заповіддю просвітницької свідомості. Звісно, Просвітництво не було однорідним комплексом з ідеями, які поділяли всі його діячі – це навпаки, переважно діалоги людей з абсолютно різними переконаннями. Але єдина ідея, яка об'єднувала різних просвітників – боротьба з невіглаством і упередженнями. Проте ми вважаємо, що послідовна моральна доктрина

Просвітництва теж спрямована саме на слідування розуму як обов'язок. Просвітницька художня література демонструє те, що людина не може собі дозволити бути нерозумною, її за це спіткають злигодні і випробування, в ході яких вона розумнішає або приймає потребу порозумнішати. Рокайль же взагалі м'якіше ставиться до проблеми добра і зла в людині, рокайльна казка краще бачить людину, якою вона насправді є, а не орієнтується на її потенційні моральні можливості, незалежно від того, добрі вони, чи погані. Саме тому всі риси рокайльного героя – це лише його якості. Стануть вони її недоліками чи перевагами – залежить вже від неї, якщо це просвітницький рокайль, або від ситуації, якщо це раннє рококо. Тому, повертаючись до поставленого вище питання про стосунки розуму і почуття в рококо, ми дійшли відповіді, яка стверджує, що для рокайлю почуття це і є розум.

П’єр Шоню датує початок епохи Просвітництва дуже рано, 1680-ми роками, але це цілком виправдано для монографії, предметом якої є проблема зародження ідеології Просвітництва з перших успіхів у природничих науках [21, с. 8]. Насправді рококо часто буває стилістично опозиційним Просвітництву, оскільки перше орієнтується на найперші людські потреби і найближчі будь-якій людині бажання. Також рокайль є надзвичайно толерантним до людських вад і недоліків, але це зовсім не означає, що він їх не бачить. На нашу думку, розрізнити просвітницький і рокайльний твір несподівано легко – рококо уникає соціальної критики, незважаючи на іронію, як одну з головних своїх рис. Гостра іронія рококо лише іменує і перелічує людські помилки, тоді як нищівна сатира Просвітництва вже судить і таврує їх, вимагаючи змін. В 1720 р. вийшов роман “Перські листи” Монтеск’є, який призвів до сплеску моди на літературні твори в жанрі приватного листування. В “Персидських листах” Монтеск’є вдається до соціальної сатири і критикує тодішнє французьке суспільство, тому, незважаючи на рокайльну форму, ми вважаємо даний твір просвітницьким за змістом. Саме з цієї причини ми не включаємо даний твір в наше дослідження. Тим не менш, загальна ідеологічна стратегія, спрямована на

розвиток людини, її особистісне та сексуальне розкріпачення, емансипація її мислення від упереджень і диктату чужої думки – це те, що робить культуру рококо співзвучною Просвітництву.

3.1.2 Трансформація преціозного роману в рокайльну повість у творчості Поля Тальмана та Жана де Лафонтена

Епоха домінування преціозності у французькій літературі встигла завершитися виходом твору, який можна вважати найдовершенішим у цьому жанрі зокрема і у французькій галантній літературі першої половини XVII ст. загалом – романом “Клелія, римська історія” Мадлен де Скюдері, перш ніж Жан-Батіст Мольйер не піддав преціозність нищівному висміюванню в своїй п’єсі “Смішні кокетки” (1659), і це не стало початком кінця для любовних барокових романів у Франції [274, с. 273]. Втім, це не означало, що такі романи негайно перестали писати, але автори, які продовжували працювати в жанрі любовно-пригодницького роману, почали шукати нові сюжетні та стилістичні концепції для своїх творів.

Абат Поль Тальман-Молодший (1642-1712) був автором одного з таких творів, що вийшов у 1663 р., через три роки після публікації останньої частини “Клелії”. Він називається “Поїздка на острів Любові” – це повість у вигляді двох листів, написаних дворянином Філісом своєму другові Ліцідасу. У Східній Європі повість Поля Тальмана відома за віршовими фрагментами, перекладеними Василем Тред’яковським, однак насправді більшу її частину складає прозовий текст, який так і лишився неперекладеним і недослідженим. Відтак, в даній роботі ми детально перекажемо зміст даного твору і вперше у вітчизняній культурології проаналізуємо його як один з перших зразків рококо в художній літературі.

Головний герой повісті Філіс описує в листі до друга свою торішню мандрівку на острів Кохання, під час якої він зустрів і втратив свою любов. Подорож починається з того, що Філіс сідає на корабель, пасажирами якого є

люди усіх станів і будь-якого віку, і вони збираються пливти в Країну Задоволень, але буря підхоплює їхнє судно і відносить його в зовсім інший бік, на острів Кохання. На березі Філіс бачить чарівну молоду дівчину, оточену Граціями, яку звати Амінта, а привітні Амури запрошують Філіса і його супутників зійти на берег. Однак на запрошення Амурів відгукуються не всі, і частина людей лишаються на кораблі, радячи своїм супутникам піти і пошукати там задоволень, а потім розказати про них їм – тим, хто лишився, якщо, ті, звісно, лишаться в живих і знову зможуть звідти повернутися. Тим, хто хоче увійти на острів, дорогу перепиняє сувора богиня Розсудливість, яку вони просто обходять. Далі на острові Філіс бачить поважних дам Повагу і Пересторогу, – дочок Любові, з якими поштиво вітається, а Любов відводить їх до сусіднього села під назвою Бентега, в якому Філіс та його супутники не можуть заснути, а хазяйка містечка блукає по ньому зі стривоженим виглядом. Філіс із друзями переходять до містечка Маленькі Люб'язності і Теплий Прийом, де Амінта стає до Філіса все більш прихильною. Амур приводить Філіса на ночівлю до містечка Сподівань, яке збудоване на піску і розташоване на березі річки Домагань. Амур легковажно дозволив Філісові зайти в цю річку, але Повага і Пересторога переконали молодого чоловіка не робити цього, оскільки йому треба було насолоджуватися Сподіваннями, але не дозволяти собі переходити до Домагань. Поруч із містечком розташований палац принцеси Надії, яка охоче приймає всіх відвідувачів, і переконує їх в тому, що їхні сподівання неодмінно справдяться, однак свого слова вона не дотримується. Філісові принцеса теж обіцяє, що Амінта його покохає. Це втішило Філіса, і наступного ранку вони разом з Амуром попрямували до містечка Зізнання, але по дорозі їм зустрілася засмучена Повага, відмовила Філіса від цього рішення, і суворо докоряла Амурові, який, однак, сперечаючись, стверджував, що так можна і померти від пристрасті, тим часом як її об'єкт нічого про неї не знатиме. Повага натомість відповіла, що Амінта незабаром і так розпізнає почуття Філіса, і не доведеться вдаватися до Зізнання, але в цьому разі лишиться з ним надовго. Незабаром подорожні

дійшли до міцно укріпленої фортеці Розсудливості, яку охороняли Скромність, Мовчання і Таємниця. В цій фортеці Філіс знову зустрічає Амінту, але вона ховається від нього у печері Жорстокості, яку охороняють тигри і потворна принцеса Жорстокість, яка завжди слідує за молодими і вродливими. Наляканий Філіс сів біля струмка, який стікав із верхів'я скелі. Води цього потоку були сльозами закоханих, і вони омивали скелю Жорстокості, пом'якшуючи її. Філіс довго страждає на березі, проливаючи сльози, доки одного дня Амур не відводить його до озера Відчаю, по берегах якого бродили печальні закохані, і молодий чоловік вирішує повернутися до Амінти, і чекати її біля печери, доки вона не змилосердиться. Там-таки він зустрічає і дівчину, яку звати Жалість, скаржиться їй на свою гірку долю, і вона зрештою умовляє Амінту бути лагіднішою до закоханого. Жалість відводить Амінту і Філіса в заміський маєток до пані Довіри, де вони щасливо проводять час разом. Але їх стосунки не переступають меж дружби та певної ніжності, тоді як Амур вимагав від Філіса ввести Амінту в храм кохання. Але щойно вони з Амінтою вирушили туди, як суворий і поважний Обов'язок вирвав Амінту з рук коханого і повів її за собою. Філіс хотів вирвати кохану з рук Обов'язку, але Повага і Обережність завадили йому це зробити. Філіс від горя усамітнився у безлюдному лісі, який називався Розлукою. Там він проводить тривалий час, його обсідають Нудьги, яких у тих краях водиться безліч, і лише кілька листів, які зміг передати йому Амур, трохи розраджують його. Зрештою Амінта, позбувшись Обов'язку, визволяє його звідти. Філіс починає помічати навколо Амінти інших чоловіків, яких він ненавидить – Суперників, і Амур відводить його у храм Ревнощів, найстрашніше з усіх місць, де Філісові доводиться побувати. В цьому місці завжди жахлива погода, там гримить грім, а в храмі завжди темно, і в цій темряві будь-яка дрібниця здається чимось велетенським. На вході до храму очікують Гарячковитість, Ілюзії і Турботи, які відводять очі і змушують бачити все не так, як воно є насправді. Сама ж Ревність – потворна жінка, оповита зміями, які без упину гризуть їй серце, і одну з них вона жбурляє у

Філіса, і той зрештою починає ревнувати Амінту навіть до неживих речей. Зрештою, Амінта гнівається на Філіса і він знайомиться з Досадою. Цілих три дні йому вдається не бачити Амінту, доки Жалість не пом'якшує її серце і вона не розсіює підозр Філіса, зрештою, відповідаючи взаємністю на його почуття. Разом з Амінтою вони прибувають до столиці острова Любові, і їх приймають при дворі, де вони зустрічають людей з усіх країн світу. У палаці вони зустрічають монархів різних країн та їхніх підданих, і людей як вродливих, так і потворних. Амінта і Філіс мають принести в жертву у тамтешньому храмі Любові свої серця, що, однак, Амінта робить неохоче, але її серце в неї забирає Пристрасть. Серця героїв кладуть у жертовне полум'я, вони лишаються неушкодженими, але коли їх звідти дістають, вони все ще палають. Деякий час пара проводить у цьому місті, насолоджуючись коханням, але Філісові захотілося відвести Амінту у палац Справжнього Задоволення, в який Амур колись відводив свою Психею, але по дорозі їх перестріває найзліший ворог закоханих – Честь, а супроводжує її Сором, які умовляють Амінту відмовитися від Філіса, і тому доводиться докласти значних зусиль для того, щоб умовити її не робити цього, і зрештою, вони продовжили свій шлях. По дорозі їм знову зустрілися Повага і Пересторога, однак тепер у Поваги був не такий суворий вигляд, як під час їхньої першої зустрічі, а радше пожвавлений і галантний[76], а Пересторога усміхалася. Повага тепер дозволяє Філісові кохати Амінту. Потім по дорозі вони зустрічають жінку, повністю оголену і з розпущеним волоссям, за якою слідував натовп людей. Амур сказав їй, що її звати Нагода, вона одна, хто може привести пару до палацу Справжнього Задоволення, і що її в жодному разі не можна втратити. Філіс побіг Нагоді навперейми, зупинив її, і вона переконала Амінту зайти у палац, куди вони нарешті і потрапили. Місце нагадувало райський сад, в якому краса природи змагалася із тими задоволеннями, яких зазнавали коханці, однак, за словами Філіса, його щастя

[76]L'air galant et enjoué.

було надто великим для того, щоб тривати довго.[77] Одного дня у палаці Філіс зустрів досить негарну дівчину, яка, тим не менш, поводилася як преціозниця[78], і звали її Байдужість, і на Острові Любові вона мала велику владу, бо могла вивести звідти будь-кого, привівши цього охочого до озера Відрази. Філіс нікуди не йде разом із нею, а за кілька днів до палацу приходить чоловік, якого звати Доля, і він викрадає Амінту з рук Філіса. Філіс покидає палац Справжнього Задоволення, і тепер він сидить на верхівці гори, яка називається Пустелею Спогадів, і навіть усамітнення там було б приємним, якби гора не була такою високою, що звідти можна побачити усю Країну Любові, і це видовище мучить його спогадами про колишнє щастя. І лише Довіра мешкає в тій країні, передаючи листи від нещасних закоханих до їхніх друзів.

Ця повість демонструє однозначний і переконливий розрив зі стилістикою преціозної барокової прози: перш за все, ми можемо побачити, як помітно скорочується обсяг прозового твору на любовну тематику – всього за три роки ми бачимо перехід від 900 сторінок тексту “Клелії” до 70 сторінок “Поїздки на Острів Любові”. Нагадуємо, що лаконізація змісту художніх творів є однією з основних рис стилістики рококо. По-друге, ми бачимо інтродукування у прозовий твір епістолярної структури, що згодом стане основною стилістичною формою у літературі рококо. По-третє, у “Поїздці на Острів Любові” лейтмотивом є образ Амура і Психеї, а саме цей символ згодом стане одним із головних у топіці рококо – Психея-метелик уособлюватиме непередбачуваність і скороминущість любовного почуття, а Амур – його вразливість. Саме ці риси споріднюють “Поїздку…” із літературою рококо, однак однозначно віднести цей твір до даного стилю заважає його розвинений алегоризм, характерний для барокової преціозності. Більш того, символічна любовна географія була однією з найтиповіших ознак преціозного любовного роману – і карти “Країни ніжності” вставляли в свої

[77]Mon bonheur estant trop grand pour durer.
[78]Qui fait la precieuse.

твори письменники від Мадлен де Скюдері до Бюссі Рабютена [82, с. 23]. Проте ми вважаємо, що навіть цей суто бароковий мотив у Поля Тальмана зазнає трансформації – серед алегоричних фігур, які уособлюють певні чесноти чи недоліки, ми бачимо цілком антропоморфну групу – Суперників, і саме один із них, за свідченням Філіса, і завоює прихильність Амінти. Втім, у продовженні "Поїздки на Острів Любові" Філісу вдається знову закохати Амінту у себе. Тут варто зазначити дуже важливий момент: мотив суперництва з іншим чоловіком за кохання дівчини, і саме такого суперництва, де дівчина може поперемінно виявляти прихильність то до одного, то до іншого героя, є рисою, безсумнівно властивою комедіографії рококо – пізнішим п'єсам П'єра Маріво та драматургії Італійської комедії. Крім того, сцена висадки Філіса і його друзів за описом точно відповідає сцені, зображеній на полотні Антуана Ватто "Паломництво на Острів Любові" (1718), яке, на нашу думку, могло бути написане саме на основі сюжету повісті Поля Тальмана. Однак серед персонажів цього полотна Антуана Ватто є і жінки, і до того ж, все товариство не висаджується на Острів, а повертається з нього. Відтак, беручи до уваги вищевказані стилістичні ознаки, ми вважаємо, що "Поїздка на острів Любові" є одним із перших прозових творів французького літературного рококо, і цю літературну пам'ятку ми використовуємо як доказ нашої теорії про те, що саме у Франції цей стиль, на відміну від літературного рококо у інших країнах, мав блискавичну ґенезу у першій половині 1660-х років і відрізнявся винятково чітко оформленою стилістичною системою вже на ранніх етапах свого існування.

У вступі до першого розділу даної роботи ми писали про дискусії між науковцями – чи є рокайль результатом еволюції бароко, чи це абсолютно самостійний конструкт. Першою пам'яткою французької художньої літератури, яку, на нашу думку, можна вважати безсумнівно рокайльною, є

Les Amours de Psyché et de Cupidon (et Adonis)”[79], невелика повість, створена у 1669 р. Повість Шарль Перро присвятив дружині свого покровителя – Марії Анні Манчіні, у шлюбі – герцогині де Бульон. Вже в передмові сам автор зізнається, що написання цього твору було для нього найскладнішим у всій його письменницькій кар’єрі: “Je ne savois quel character choisir: celui de l’histoire est trop simple; celui du roman n’est pas encore assez orné; et celui du poème est le plus qu’il ne faut. Mes personnages me demandoient quelquechose de galant; leurs aventures, étant pleines de merveilleux en beaucoup d’endroits, me demandoient quelquechose d’héroïque et de revelé. D’employer l’un en un endroit, etl’autre enunautre, il n’est pas permis; l’unifomité de style est la regle la plus étroite que nous ayons. J’avois donc besoin d’un caracter nouveau, et qui fût mélé de tous ceux-là: il me le falloit réduire dans un juste tempérament: j’ai cherché ce tempérament avec un grand soin: que je l’aie ou non rencontré; c’est ce que le public m’apprendera. Mon principal but est toujours de plaire: pour en venir là je considère le goût du siècle. Or apres plusieurs expériences il m’a semblé que ce qoût se porte au galant et à la plaisanterie: non que l’on méprise les passions;bien loin de cela, quand on ne les trouve pas dans un roman, dans un poeme, dans une pièce de théâtre, on se plaint de leurs absence; mais dans un conte comme celui-ci, qui est plein de merveilleux à la verité, mais d’un merveilleux accompagné de badineries, et propre à amuser des enfants, il a fallu badiner depuis le commencement jusqu’à la fin; il a fallu chercher du galant et de la plaisanterie[80] [151, с. 11-12]. Як ми можемо побачити, сам Жан де Лафонтен дає у

---

[79] Любов Психеї і Купідона (і Адоніса).

[80] “Я не знав, якого героя вибрати: історичний герой надто простий, герой роману – поки що не надто вишуканий, і немає нікого, хто був би менш придатний на цю роль, ніж герой поеми. Мої персонажі вимагали від мене чогось галантного, їхні пригоди, в яких відбувалося багато чудесного і в багатьох місцях, вимагали від мене чогось героїчного і піднесеного. Використовувати одне в одному місці, а інше – в іншому не дозволяється: єдність стилю є найсуворішим правилом з усіх, що ми маємо. Тож у мене виникла потреба в новому герої, який поєднує в собі якості всіх трьох вищезгаданих, і мені потрібно було зменшити його якості у правдоподібний характер; я ретельно шукав цей характер з великим старанням, чи вдалося мені це чи ні – про це я дізнаюся від публіки. Моєю головною метою завжди лишається – подобатися, для того, щоб досягти цієї мети, я вивчаю смак нашого часу. І після моїх численних проб у цій справі мені стало здаватися, що цей смак іде від галантного до насмішки, і не те щоб пристрасті не цінували – це далеко від правди, але коли їх не знаходять в романі, в поемі чи в театральній п’єсі, то скаржаться на їх відсутність, але в оповідці на заразок цієї, в якій багато як чудесного, так і правдивого, але такого чудесного, яке поєднане з жартами, і такими, що ними можна розважати дітей, то вже треба жартувати від і початку і аж до кінця, треба шукати і галантне, і насмішку…”.

передмові до своєї повісті розгорнуту теорію нового літературного стилю, більш того, стверджує, що цей стиль він сам конструює у відповідь на запит про новий суспільний смак, який диктує публіка.

Саме ця повість Жана Лафонтена 1669-го року відрізняється такою сюжетною структурою і стилістикою, які, на нашу думку, є властивими саме для стилю рококо. Повість має традиційне для сімнадцятого століття "рамкове обрамлення", і починається з того, що четверо друзів-любителів літератури збираються на прогулянку, щоб оглянути новозбудований палац у Версалі, а розповідь одного з них про кохання Купідона і Психеї і є основним сюжетом повісті Лафонтена. Однак письменник не лишає цю сюжетну рамку умовною – так, він дає влучну і детальну характеристику оповідачам повісті – він зазначає, що їхній гурток можна було б вважати Академією, якби вони надавали перевагу вченим заняттям, а не власним насолодам, і не любили б однаково як древніх, так і нових авторів, що є неможливим для справжніх членів Французької Академії. Розповідь про Психею і Купідона починається лише після того, як автор детально описує всі принади Версалю і велич монарха, який його побудував, і оповідач Поліфіл зрештою починає розказувати свою історію. Вже на початку книги Жана Лафонтена ми можемо помітити ті стилістичні прийоми, які використовував і Поль Тальман у своєму творі 1663-го року – так, деякі частини сюжету переказуються у віршовій формі. При цьому такі віршові фрагменти в текст автор вставляє ще у вступній частині, де друзі розглядають барельєфи у Версалі [151, с. 17]. Історики літератури стверджують, що цей зразок оформлення тексту, а саме поєднання прози і віршових фрагментів вперше було використано у 1640-х роках письменником П'єром Ле Муаном у творі, який називався "Моральні картини"[81], і сюжет цього твору полягав у тому, що поет Ерат читав написані ним сім довгих поем на різні міфологічні та історичні сюжети своїм п'ятьом

[81] Les peintures morales.

друзям, і ці друзі зустрілися для того, аби оглянути чудовий бароковий палац, про який згадувалося у вступі до твору [247, с. 28].

Лафонтен, перед тим як почати розповідати історію про Психею устами Поліфіла, детально пояснює, що саме у класичному сюжеті Апулея йому здається непридатним для сюжету його оповідки. Так, перш за все, автора не влаштовує той факт, що у Апулея його Психея зовсім самотня, бо самотність, на його думку, – це не лише нудно, а ще й страшно. Тому письменник і повважав за потрібне дати своїй Психеї німф, які її вбиратимуть, розповідатимуть їй дотепні речі, і які грають перед нею комедії та влаштовують їй різні розваги [151, с. 14].

Історія починається з того, що в далекому краї в королівській сім'ї жила чарівна дівчина, яку звали Психея. Дівчина виросла такою вродливою, що мешканці того краю перестали приносити жертви Венері, її храми спорожніли, і богиня розсердилася на дівчину і умовила свого сина, Купідона, покарати її. Тепер у Психею, попри її вроду ніхто не закохувався, хоч усі вважали її гідною любові, як ніхто інший, а її обидві сестри вийшли заміж. Психея від цього страшенно страждала, а її батьки звернулися до оракула, який прорік, що її треба відправити до якоїсь гори і лишити там наодинці, і там її зустріне наречений, яким нібито мало бути страхітливе чудовисько. Зрештою її туди відвезли, і коні раптово зупинилися у місці, яке підходило під пророцтво оракула. Коли її полишили саму, дівчину підхопив Зефір і відніс її на вершину гори, на якій стояв палац Купідона. Там дівчину зустріли німфи, і тієї ж ночі вона зустрілася зі своїм нареченим, який так і не показав свого обличчя. Наступного дня молода дружина оглядала розкішний палац, повний статуй красунь античності і героїнь ренесансних творів, і скрізь бачить гобелени, на яких зображені подвиги Купідона. При цьому оповідка час від часу переривається коментарями слухачів – так, вони висловлюють дотепні зауваження про те, в якому вбранні їм би більше хотілося побачити Венеру, і яким щастям для їхніх знайомих дам стала б можливість щодня міняти сукні, як це робила Психея. Так минали її дні, і

молода дружина все намагалася умовити чоловіка показати їй своє справжнє обличчя, але він відмовлявся і говорив, що тоді змушений буде її покинути. Щоб утішити її, чоловік дозволяє Психеї запросити в гості своїх сестер. Їх до неї приносить Зефір, підхоплюючи зі скелі. Молодих жінок, коли вони навідують сестру, охоплюють заздрощі до її розкішного палацу і коштовних прикрас, і вони намагаються переконати її в тому, що чоловік Психеї має бути чудовиськом, якщо не хоче показувати свого обличчя. Сестри передають їй світильник і кинджал, і вночі Психея бачить, що її чоловік – прекрасний Купідон, але зі світильника капає розпечена олія і він прокидається від опіку. На цьому моменті Поліфіл перериває свою оповідь, і вчені починають сперечатися про те, чи подальші страждання Психеї не є сюжетом, літературно вищим за опис її щастя. Друга частина починається з того, що розгніваний Купідон, клянучи свою дружину за її надмірну цікавість, зникає разом з палацом, наостанок звелівши їй убити її сестер. Психея з відчаю спробувала кинутися в річку, але її врятувала місцева німфа. Тож вона почала мандрувати по світові, шукаючи зілля проти опіків, а посланці ревнивої Венери скрізь переслідували її. Намагаючись сховатися від переслідувачів, жінка знаходить прихисток у хатині рибалки-вдівця, який колись був придворним, і втік від переслідувань наречених, які виявляли інтерес до його овдовілої дочки. Рибалка мав двох онучок-підлітків, які виявляли значний інтерес до історії Психеїного кохання. Старий “дозволив старшій онучці прочитати кілька любовних повістей, які складали в ті, часи, і які були дуже схожі на сучасні романи, і заборонив це молодшій, бо в неї був надто жвавий і сприйнятливий розум”. Тут-таки Лафонтен робить зауваження про те, що забороняти молодим дівчатам читати такі книжки не має сенсу, “бо з коханням все – як з грою: найрозумніше, що можна зробити – це пояснити усі її хитрощі не для того, щоб ними скористатися, а щоб самій убезпечити себе від них. Якщо у вас коли-небудь будуть доньки, то нехай собі читають” [151, с. 182]. Полишивши гостинного господаря, Психея вирішила помститися сестрам, і пішла до них обох, сказавши їм, що чоловік

її покинув, і тепер сватається до них. Жінки повірили їй, і піднявшись на скелю, з якої Зефір раніше носив їх до Психеї, кинулися з неї і розбилися на смерть. Психея після цього шукала допомоги у різних богинь, але її звідусюди проганяли, то ж вона вирішила поїхати на Кіпр, до храму Венери, і впасти до її ніг, щоб вимолити прощення. В пафоському храмі красуню переплутали із самою богинею кохання, що дуже розгнівало Венеру, і вона викрала молоду жінку, й звеліла своїм фуріям відшмагати її різками. Потім вона почала давати дівчині різні небезпечні завдання – принести молодильної води від джерела, яке охороняв лютий дракон, настригти золотої вовни із баранів Феба, перебрати чотири купи перемішаного зерна, але завдяки допомозі однієї із Венериних служниць їй вдалося впоратися з ними всіма. Зрештою розгнівана Венера відправила Психею в царство Прозерпіни по чарівні рум'яна, які їй були потрібні для того, щоб освіжити зблідле від догляду за хворим сином обличчя. Купідон, хоч і сердився на дружину, все одно весь цей час крадькома захищав її, і тому не дозволив пекельним демонам убити її. Прозерпіна дає їй коробку з рум'янами, Психея з цікавості намагається відкрити її, і звідти вилітає хмара чорного пилу й осідає на її обличчя, так що його стає неможливо відмити. Від горя жінка ховається в лісі і вирішує жити там, нікому не показуючись на очі. Купідон нарешті одужує від опіку і починає тужити за дружиною, і нарешті зустрічає її, змарнілу від горя, у лісі під час однієї зі своїх прогулянок. Венера, зглянувшись на страждання Психеї, зрештою пробачила її, і на прохання Купідона, Юпітер повернув їй білий колір обличчя і після довгих сумнівів зробив богинею.

В цьому творі Жан де Лафонтен послідовно розвиває низку стилістичних концептів рококо: так, він закликає авторів лишати відкриті фінали в історіях цього жанру, сам аналізує особистості Амура і Психеї, і пояснює поведінку і вчинки своїх героїв, додає в трагічний наратив комічні моменти, вставляє в оповідку розлогі судження і афоризми.

В зрілій рокайльній літературі XVIII ст., або в тих творах, що описують реалії першої половини XVIII ст., Жана де Лафонтена називають одним з основних рокайльних авторів. В Андре де Нерсья, пізнього просвітницького автора, який згадує в своєму творі авторів минулої епохи рококо, герой коміко-епічної поеми отримує різець Лафонтена: “Tiens, prends. - Ajoutez à ce don, Dieux généraux... (j’osais à peine). – Quoi?- Le burin du divin La Fontaine. (Hélas! Mon cher, il me l’avait rendu; mais, étourdi, je l’ai perdu...)” [82] [191, с. 11]. Тобто Лафонтен виступає літературним майстром, в якого треба вчитися, бо це вміння вже давно втрачене, а його різець у поемі виступає як дар богів.

За життя Лафонтена не вважали одним із головних авторів епохи. Але через сто років, пізнє вісімнадцяте століття безумовно включає його твори в корпус галантної літератури, і неодмінно називає автора, що жив за двадцять років до епохи Регентства, серед класиків рококо.

3.1.3 Чарівна казка як продукт рокайльної свідомості

Феномен чарівної казки вже було описано і досліджено багатьма вченими, перш за все філологами і фольклористами. Однак, через недостатню кількість літератури, присвяченої рококо загалом, ми маємо мало досліджень французької чарівної казки як історико-культурного феномену в контексті її приналежності до стилю рококо. Шарль Перро вперше всерйоз звертається до народної казки для того, аби переробити її на аристократичний смак. Останнє десятиліття сімнадцятого століття демонструє активний попит на літературну казку, на витончену вигадку – шалений успіх має видання казок Перро у 1697 р., і східні казки Антуана Галлана, видані в 1704 р. З кінця XVII ст. французька літературна казка демонструє остаточне завершення формування стилю рококо. В будь-

[82] “Тримай, ось він. – Боги прещедрі до цього дару додали... (я ледве мовлю, бо мені забракло слів). – Та що ж це?– То різець самого Лафонтена. (Гай-гай! Моє дитя, його мені він свого часу передав; Але, пустуючи, я десь його згубив ...”).

якому разі, дослідники вважають всім відоме видання восьми народних казок, яке зробив Шарль Перро у 1697 р., другою пам'яткою, яка належала до жанру чарівної казки, в історії французької літератури. Вчені намагаються пов'язати інтерес Перро до архаїчної народної казки із патріотичними симпатіями письменника, адже Спір про Древніх і Нових тривав тридцять років. Проте першим автором "чарівних казок" стала Марі-Жанна л'Ерітьєр де Віляндон, двоюрідна племінниця Шарля Перро. Вона видала в 1696 р. збірку з кількох казок, серед яких "Спритна принцеса", "Мармозен, або безневинний обман", та казку, сюжет якої Шарль Перро згодом запозичить для своєї казки про Попелюшку, і яка у Марі л'Ерітьєр де Віляндон називалася "Les enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur"[83]. Вважається, що сюжет саме цієї казки письменниця і подарувала дядькові-письменнику, але саме в цій казці ніяк не згадується про Шарля Перро, вона присвячена герцогині д'Епернон. Сама історія теж називається "nouvelle". "Ecoutez une de cez Fables gauloises, qui viennent aparemment en droite ligne des Conteurs ou Troubadours de Provence, si celebres autrefois"[84] [256, с. 165]. "Elle s'efforsoit de me prouver la verité de cette maxime fort sensé quoique Gothique par l'Histoire tres-merveilleuse que je vais vous raconter". "Вона [герцогиня] старалася мені довести правдивість того вельми розумного твердження, що, попри те, що історія, яку я вам хочу розповісти, і готична, але прекрасна". Найперша казка збірки, "Мармозен", присвячена сестрі Шарля Перро, і через неї авторка пропонує почитати свої твори і її братові. Віляндон пише саме в казці "Мармозен", що Перро має вирішити, "si cette faible est digne d'être placée dans son agreable recueil de Contes"[85] [256, с. 6]. Якщо "Приваби…" авторка називає новелою, то "Мармозен" називається саме казкою – "conte". Проте описуючи вибір цього сюжету, письменниця називає його як своє пряме запозичення із жанру "conte naif".

---

[83]"Приваби красномовства, або що може дати доброта".
[84]"Послухайте одну з цих гальських байок, що були серед головних у співаків і трубадурів Провансу, таких славетних колись".
[85]Чи ця байка гідна бути в його прекрасній збірці казок.

За текстом, виходить мало не так, що в цьому жанрі працюють безпосередні учні Перро, від яких вона і одержала цей сюжет [256, с. 3-4]. Серед інших зауважень, вона зазначає про моду на казки як суспільний феномен – так, в новелі “Приваби красномовства...” цю стару гальську історію їй розповідає дуже вчена дама, яка неабияк знається на грецькій і латинській давнині, “але ще більш обізнана в гальських древнощах” [256, с. 165]. В свою казку письменниця включає “Лист мадам Д. Ж.”, в якому виводить походження казки як жанру від новели, вказуючи про їхнє спільне походження із поезії трубадурів, і закликає здійснити моральне і літературне відродження, переписавши “на шляхетний смак” старі народні казкові сюжети. Риси, властиві для стилю рококо у творчості Марі де Віляндон знаходять свій вияв у описах і сприйнятті жіночої вроди – у казкарки ідеалом краси постають природність, простота, шляхетна невимушеність. В цьому вже можна побачити кардинальну культурну відмінність рокайльного стилістичного канону від естетики преціозності, яка цінувала вишукану вигадливість і культивувала максимальну рафінованість жіночого образу. Зокрема, в казці про зваби красномовства Марі де Віляндон описує, чим саме зовнішність позитивної героїні Бланш вигідно відрізнялася від її суперниці – потворної зведеної сестри Алікс. “Ainsi malgré les soins qu’on prenoit de lui donner des habits qui pussent la déformer, tout lui seoit; la coifure plate et son vêtements de grosse : ferge n’empêchoient pas qu’elle ne parùt belle comme l’Amour; pendant qu’Alix toute couverte d’or et pierreries, et avec une coifure la plus étudiée, fasoit peur à tous ceux qui la regardoient: car l’excés de la parure ne la rendoit que plus laide et de plus mauvais air”[86] [256, с. 75]. Концепція ж образу Алікс демонструє наслідування саме преціозного канону вроди і поведінки, саме в даному творі ми вперше можемо побачити протиставлення елегантної простоти надміру прикрас, і, на нашу думку, це протиставлення свідчить про

[86]Тим не менш, незважаючи на всі ті хитрощі, що їх було ужито, аби вона прибрала звички, які мали спотворити [її зовнішність], все їй ішло на користь; гладенька зачіска і широкі плаття не вадили їй здаватися прекрасною, як сама Любов, тоді як Алікс, вся розцяцькована золотом і коштовними камінцями, і з найвибагливішою зачіскою, наводила жах на всіх, хто на неї дивився, бо надмір прикрас не давав їй нічого, аніж більшої потворності та гірших манер.

появу нового смаку, який орієнтується на естетику вибору кількох гармонійно поєднаних речей, а не на максимальне нагромадження оздоб і предметів розкоші.

У Віляндон жанр “conte de fée” – це оповідь про ті часи, коли у Франції жили феї та інші чарівні істоти. [256, с. 164]. “Nouvelle” – так називали старі провансальські новели, з тих, що їх розповідали ще бабусям тодішніх салонних казкарів і казкарок, а вони тепер ці історії переповідають знову, неодмінно скорочуючи їх. Сам факт публікації цього твору особливо цікавий завдяки персоналії авторки. Віляндон належала до преціозного салону Мадлен де Скюдері. Вже було вище сказано, що преціозна література за часу своєї появи успадкувала винятково барокові риси. Але вже на 1660-ті роки класична преціозність зразка салон Рамбує безнадійно застаріла і була висміяна в багатьох літературних творах. На нашу думку, саме ця мистецька течія і була винятково аристократично орієнтована. Сюжети для величезних преціозних романів бралися з античної міфології разом із всіма можливими відомостями про орієнтальний світ. Якщо проблема стосунків рокайлю з літературним бароко і придворним класицизмом є досить добре вивченою, то питання про взаємодію рококо і преціозної культури потребує подальшого дослідження.

Диктати класицизму у французькій літературі зовсім не означали повної заборони на комічне. Філолог Жан Шупо у своїй статті, присвяченій творчості Шарля Перро, підкреслює, що і французькі читачі, і літературні критики і самі письменники середини XVII ст. були солідарні в тому, що не визнають грубого злого жартівника і властиві для нього непристойні каламбури, вважаючи їх гідними лише міщанської публіки [72, с. 36]. Натомість французькі автори з 1650–1660-х років намагаються виражати комічне шляхом прихованих натяків, і ця тенденція досягне свого розквіту саме в літературі французького рококо, ставши визначною стилістичною рисою останнього. Одну з таких стилістичних проб являє собою казка Шарля Перро “Le petit chaperon rouge” (Маленький червоний шаперон), яка входила

в його збірку “Казки минулих часів”, видану в 1697 р. Особливістю цих казок є те, що автор радить їх для прочитання і дітям, і дорослим. Жан Шупо навіть вважає, що в своїх казках Шарль Перро створив цілий новий жанр – жанр прихованої оповідки [72, с. 37]. Не менш цікавим феноменом казок Перро є їх мова – так, презентуючи їх, як оповідки минулого, письменник лише дещо її архаїзує, створюючи складну систему конотацій і прихованих гривуазних натяків. Так, героїня казки носить червоний шаперон – головний убір у вигляді шарфа, який скручували у подобу шапки. При цьому словники і художня література 1660-х років одностайно характеризують його як такий, що вийшов з моди щонайпізніше в 1640-х роках, і що носили такі шаперони саме міщани [72, с. 37]. Тобто в своїх оповідках про минуле Перро описує приблизно 1630-ті – 1640-ві роки. У тексті Перро головна героїня носить “petit chaperon” (маленький шаперон), але вислів “grand chaperon” (великий шаперон), згідно зі словником Французької академії, на ті часи означав літніх жінок, які з міркувань пристойності супроводжували молодих дівчат при виході з дому. Відтак, автор натякає, що дівоча честь героїні захищається недостатньо. Крім того, автор постійно нагадує, що героїня несе бабусі “une galette et un pot du beurre” (перепічку і горнятко масла), але при цьому слово “galette” може означати і зменшливо-грайливу форму слова “gale”, що означає легкий приємний лоскіт, а горнятко масла взагалі надто згадувалося як метафора, що означала жіночі принади у паризьких пісеньках грайливого змісту середини XVII ст. Зустріч героїні з вовком відповідає вислову “avoir vu un loup” (побачити вовка), і, згідно “Комічного словника” П’єра-Жана Льо Ру, коли цей вислів вживають стосовно молодої дівчини, то хочуть сказати, що вона має любовний досвід, вона мала залицяльників, і побувала в ситуаціях, у яких її чеснота зазнала певної поразки[87] [72, с. 39]. Відтак, як ми бачимо, Шарль Перро першим використовує жанр подвійної оповідки – еротична історія про зваблення повністю вмонтована в оповідку для дітей, і

[87]Cette manière de parler signifie avoir de l’expérience en amour, avoir eu des galanteries et des intrigues dans lesquelles l’honneur a reçu quelque échec.

дитяча казка є зовсім не тим, чим здається. Саме приховування істинної природи зображуваного згодом стане одним із ключових мистецьких прийомів рококо, і той факт, що Шарль Перро вперше використовує цю стратегію в своєму творі, на нашу думку, є беззаперечним підтвердженням того, що “Казки минулих часів” свідчать про значне еволюціонування ідеології літературного рококо порівняно з творами 1660-х років.

3.1.4 Криза романного жанру як поштовх до еволюції рококо у французькій літературі

Авантюрний роман і французька драматургія близько ста років тісно спілкувалися з іспанською літературною традицією, і саме барокова Іспанія часто є головним місцем дії. “Близько 1680–1700-х рр. мандрівки міняють напрямок. Філософські, літературні, і навіть художні мандрівки на південь лишаються в минулому. Щоб довести переваги півночі, згадаємо від супротивного мандрівки в Іспанію. Починаючи з мадам д’Онуа, (кінець XVII ст.) виробляється стереотип: Іспанія – джерело здивування, насмішок і обурення європейців, що живуть по той бік Піренеїв, – більше не Європа: будучи пропілеями давнього і нового світу, тепер вона стає далеким ведмежим кутком зовнішніх просторів. Перетворення паломництва на Іберійський півострів із мандрівки з високими культурними цілями в екстравагантну поїздку знаменує собою переміщення центру європейського простору” [21, с. 48-49]. Останній іспанський герой у французькій літературі – це вже досить архаїчний для рококо Жиль Блас. Натомість відроджується мода на Італію, але із переміщенням акценту з Риму і Флоренції на Венецію. Визначальна стилісична риса романів сімнадцятого століття полягала в їхній абсолютній відірваності від реальних фактів. Тож потрібно відразу визначити, навколо яких саме романів ми зосереджуватимемо наше дослідження. На нашу думку, в контексті даної роботи релевантними було б досліджувати два типи романів: роман, який відтворює реальні (історичні)

події, і фантазійний роман з реалістичними персонажами – а більшість досліджуваних нами романів перебувають якраз на перетині цих двох визначень.

Творчість Гасьєна Куртіля де Сандра (1644-1712), надзвичайно популярного памфлетиста і засновника жанру ранньомодерного історичного роману реалістичного типу, є зовсім недослідженою в українській науці. Кілька коротких, але змістовних досліджень його творчості були опубліковані російським філологом Наталею Пахсар'ян, їй же належить і переклад найвідомішого його твору, "Мемуарів месье Шарля де Браатца, сеньйора д'Артаньяна, капітан-лейтенанта першої роти мушкетерів короля...", авантюрного псевдоісторичного роману, що згодом послугував Александру Дюма фактологічним джерелом для його відомого роману.

Куртіль де Сандра походив із родини, яка належала до дрібної військової шляхти, і до 1680 р. служив капітаном у кавалерійському полку в Шампані. Після виходу у відставку він вирішив заробляти на життя винятково літературною творчістю, і в 1683 р. осів у Голландії, заробляючи на життя написанням памфлетів. Двічі він на кілька років повертався у Францію (в 1689-му і 1702-му роках відповідно), і останнього разу його ув'язнили в Бастилії, де він просидів до 1711-го року, звільнившись звідти лише за рік до своєї смерті.

Точна кількість його творів достеменно невідома – за словами Андре Бретона, він опублікував близько сорока творів, і ще сорок лишилися в рукописах, адже свої твори він часто видавав анонімно або під чужим іменем. Очевидно, що письменник відрізнявся авантюрністю, і гроші для нього важили більше за моральні принципи, про що свідчить вже хоча б той факт, що він написав трактат "Поведінка Франції упродовж Німвегенського миру" у двох книгах, і перша з них є компліментарною для Франції, а друга – для Голландії, оскільки за написання цих творів платили замовники з різних країн.

Корпус історичних романів та псевдомемуарів Куртіля де Сандра є надзвичайно об'ємним, і кожен твір заслуговує окремого дослідження, особливо з огляду на те, що крім мемуарів д'Атраньяна, російською були перекладені лише мемуари графа де Рошфора (2016). Але для вивчення в контексті теми даної роботи ми обрали той єдиний його твір, який не є ані мемуарами якоїсь історичної особи, ані прототипом історичного роману зразка анекдотичної хроніки, а саме – "Великий Алькандр, чиї сподівання не увінчалися успіхом, або останні зусилля Кохання і Чесноти. Галантна історія", написаний у 1696 р. Даний твір привернув нашу увагу своїм неординарним для кінця XVII ст. сюжетом – в цьому романі мова йде про залицяння Людовіка XIV, чиє ім'я називається відкрито, до придворної дами Марії-Елізабет (Ізабелли) де Людрес, чесної заміжньої жінки. Цей твір є прикметним для європейської літератури вже тому, що в ньому автор описує події не минувшини, а недавнього сьогодення, та ще й під справжніми іменами дійових осіб – Ізабелла де Людрес (1647-1726), яку в романі автор називає графинею де Л. – дійсно була фавориткою Людовіка XIV в 1675-1676 рр., а роман Куртіля де Сандра вийшов друком у 1696 р. у видавництві П'єра Марто, коли обидва прототипи головних героїв були ще живі [229].

Сюжет роману ми переказуємо повністю, оскільки його аналіз є важливим для нашого дослідження в аспекті його атрибуції на предмет рокайльної стилістики, і з огляду на те, що ми дійшли того висновку, що саме цей твір і є першим романом рококо.

Великий Алькандр, король Людовік XIV, якось вів зі своїми придворними розмову про вроду і чесноту жінок, і маркіз де Лозен, відомий придворний інтриган, сказав, що при дворі є лише дві жінки, які були б і вродливими, і вірними своїм чоловікам – королева Франції і графиня де Л. У Людовіка спершу прокидається інтерес до згаданої дами, а потім ним поступово опановує жага нею заволодіти. Він намагається більше дізнатися про її чоловіка, запрошує його на королівське полювання, і там вони натрапляють на слід оленицi. Алькандр стріляє в оленицю двічі, і обидва рази

не влучає, а граф де Л. натомість забиває тварину з першого пострілу, і Людовік не може не вбачити в цьому недоброго знаку. Всі його спроби зблизитися із графинею де Л. не можуть вийти за межі дружніх, хоч і щирих розмов, і король вирішує діяти більш рішуче. Якось по обіді графиня задрімала в своїй кімнатці у Версальському палаці, служниць біля неї не було. Повз її покої проходив король, і в щілину відчинених дверей побачив молоду жінку сплячою і розпашілою. Він не зміг опиратися спокусі, і зайшов у покої, а помітивши, що сорочка сповзла з неї уві сні, оголивши пазуху, поцілував її груди. Дама відразу прокинулася від поцілунку і на її крик збігся увесь палац, і граф де Л. в тому числі. Король спокійно пожартував, що тепер переконався у її чесноті, чоловік теж не виказав помітної тривоги чи незадоволення ситуацією, але мадам де Людрес натомість замкнулася в собі, а чутки про нове захоплення Алькандра вже дісталися мадам де Монтеспан, яка перелякалася за своє становище офіційної фаворитки короля, і пустила чутку, що у мадам де Л. все тіло нібито вкрите виразками і проказою. Людовік вирішив домогтися симпатії графині в інший спосіб, і попросив свого довіреного придворного відволікти графа під час однієї з вечер і посадити його грати в карти на всю ніч. Графиня ж лишилася удома і лягла спати, а король прийшов у її спальню і, прикинувшись її чоловіком, спробував вступити з нею в інтимний зв’язок. Однак у найвідповідальніший момент дама намацала на спині Людовіка бородавку і спитала в нього, звідки це взялося. Щоб не видати себе, Алькандру довелося тікати зі спальні, страшенно налякавши жінку, але все ж переконавшись, що чутки про її виразки – цілковита неправда. Нажахана графиня не наважилася нічого нікому розповісти, але мадам де Монтеспан довідалася про пригоду від самого короля, і під час одного з версальських маскарадів одяглася в таку ж точно сукню й маску, що й графиня де Л., і, ввівши Людовіка в оману, лишилася з ним наодинці в одній з бічних кімнат, про око зчинивши йому якомога більший опір, щоб Алькандр нічого не запідозрив через її раптову поступливість. Проте король незабаром зустрів справжню графиню,

довідався, що його надурили, і між ним та мадам де Л. відбулася щира розмова. Мадам сказала йому, що він дуже подобається їй як чоловік і друг, але її честь дорожча для неї за саме життя, тому, скоївши подружню зраду, вона б не змогла жити далі. На все життя вони з Алькандром лишилися близькими друзями, і король навіть не розгнівався на мадам де Монтеспан за її витівку. Автор насамкінець нагадує про те, яких страшних випробувань довелося зазнати її чесноті, щоб витримати такий натиск від короля.

Роман загалом очевидно зазнав впливу типового для ренесансної новели сюжету комічної і непристойної оповідки, і такі бурлескні напівпристойні історії не були чимось незвичайним у французькій літературі XVII ст. – про що свідчить хоча б “Комічний роман” Поля Скаррона. Однак зазвичай подібні оповідки ніколи не містили розлогих діалогів, в яких би герої обговорювали питання чесноти, обов’язку, подружньої вірності і дружби. Даний твір прикметний ще і в тому аспекті, що любовні переживання Людовіка XIV – великого Алькандра зображені без барокового метафоризму і гіперболізації, але дуже проникливо і зі значною психологічною достовірністю. Досліджень роману “Великий Алькандр...” майже немає, і нам вдалося ознайомитися лише зі статтею Бенджаміна Вудбріджа, написаною у 1916 р, [269, с. 412], в якій він називав цей твір таким же зразком класицизму, як і “Принцеса Клевська”, Марі-Мадлен де Лафайет, і такої інтерпретації ми не поділяємо. В наступному фрагменті стилістика рококо виражена найбільш показово: “Comme chacun s’écartoit, les uns d’un côté, les autres d’un autre, pour faire quelque bon tour, à la manière ordinairedes Masques, le hazard, ou pour mieux dire le dessein, fit ensorte que le Roi se trouva seul avec la pretendue Comtesse, dans un endroit assez reculé, où il y avoit un petit cabinet & des longs sièges de gazon en forme de lit de repos. Il n’y avoit dans cet endroit que quelques bougies, dont le vent en éteignit quelques-unes, & celles qui restoient – le furent par quelque Masque qui vouloit favoriser ces deux Amans, & peut-être par le

grand Alcandre lui-même. Quoi qu'il en soit les voila tous deux dans une nuit sombre, abendonnez à la garde de l'Amour & sur leur bonne foi"[88] [229, с. 170].

Як ми бачимо, в даному фрагменті важливе місце посідає маска як спосіб змінити ідентичність в процесі амурної пригоди та карнавал як місце для такої зміни – а обидва елементи є канонічними художніми символами епохи рококо. Саме відділене від великого товариства місце, маленький "кабінет" з диванами для інтимних вечер і дружніх зустрічей, заступив наскрізні анфілади кімнат і великих парадних покоїв, характерні для епох бароко і версальського класицизму – і описання достоту такого інтер'єру ми бачимо в даному текстовому фрагменті.

Варто зазначити і те, що події роману в деталях збігаються з тими, які вказував придворний хронікер Прімі Вісконті – щоправда, Ізабелла де Людрес не опиралася інтересу короля, а навпаки, всіляко намагалася привернути увагу короля і заступити Франсуазу де Монтеспан на її місці фаворитки. Однак її зухвалість відвернула від неї прихильність Людовіка XIV, і вона, покинувши двір, поїхала спершу в монастир, а потім у свій маєток. Про значну правдивість роману "Великий Алькандр" свідчить і така деталь, як виразки по тілу Ізабелли де Людрес – Прімі Вісконті підтверджує той факт, що Франсуаза де Монтеспан дійсно розповсюджувала такі чутки.

Сюжетами більшості його творів, як ми вже зазначали, були мемуари повсякдення політичної закуліси, але останні і найвідоміші твори Куртіля де Сандра з 1690-х років почали дедалі більше зміщуватися до галантної тематики, і ця тенденція в його творчості увінчалася вже повністю, на нашу думку, рокайльним романом "Великий Алькандр, чиї сподівання не увінчалися успіхом" (1696).

---

[88] "По мірі того, як усі віддалялися, одні в один бік, інші – в інший, щоб добре прогулятися, як то зазвичай роблять Маски, випадково, чи ліпше сказати, за попереднім своїм задумом, король нарешті лишився наодинці із самозваною графинею у досить віддаленому місці, де був маленький кабінет і довгі лавки на газоні у формі ліжок для відпочинку. В цьому місці де-не-де висіли ліхтарі, і вітер загасив деякі з них, а про те, щоб деякі лишилися, подбала якась маска, яка хотіла обдарувати милістю цих двох коханців, а може, і сам Алькандр. Що там робили ті двоє тієї темній ночі, хай про те дбає Кохання та їхнє добре сумління".

3.1.5 Формування стилю рококо у франко-італійській комедії 1680-х – 1720-х років

Французька драматургійна традиція зазнавала значного впливу з боку італійського театру. Так, мандрівні трупи італійських акторів, які показували публіці комічні п’єси в стилі дель арте, були присутні у Франції ще з часів Катерини Медічі. Одна з цих театральних труп, яку вчені називають трупою Фйореллі-Локателлі, мала особливий успіх, і з 1660-х років почала поступово адаптовувати свій репертуар до смаків французької публіки. Тодішній лідер трупи Доменіко Б’янколеллі почав записувати невеликі сценарії для своїх імпровізацій, так звані “canevas”, які поклали початок жанру франко-італійських драматургічних сценаріїв. Поступово з 1660-х по 1680-ті роки в італійських комедіях зростала текстова складова і скорочувалися вокальний і хореографічний компоненти. Відтак, глядачам стало складно розуміти репліки акторів. З 1680-х років італійська трупа одержала ще й привілей на використання французької мови в своїх творах, і в п’єсах почали з’являтися фрагменти французькою. Використання французької дедалі зростало, і, зрештою, Еварісто Герарді, голова трупи, який замінив на цій посаді у 1688 р. Доменіко Б’янколеллі, змінив репертуар із акторських імпровізацій з італійськими репліками на п’єси французькою мовою, які лише де-не-де містили італійські цитати. Для написання цих п’єс він почав запрошувати відомих французьких драматургів: Франсуа Реньяра, Шарля Дюфресні, Анн Модюї де Фатувіля. Ці автори писали п’єси, дійовими особами яких мали бути герої класичного італійського театру дель арте: Арлекін, Панталоне, П’єро, Паскарель, Дотторе, Коломбіна. За стилістикою та ідеологічним змістом ці твори вже істотно відрізнялися від традиційної для французів комедії мольєрівського зразка. Дослідженню культурологічної специфіки Першої Італійської комедії ми присвятили кілька наших попередніх робіт.

В 1697 р. традиція італійської драматургії у Франції переривається через вигнання Італійської трупи з Парижа за наказом короля. Приводом для цього, за свідченням таких французьких сучасників, як Марі де Севіньє і Луї де Сен-Сімон, була постановка скандальної п'єси "La fausse Prude", ("Облудної чесноти"), в якій угледіли натяк на лицемірну чесноту мадам де Ментенон, морганатичної дружини короля [68]. Досить часто вчені представляють цю подію як результат консервативної мистецької політики Людовіка XIV, але насправді, за свідченнями сучасників, трупа на той період вже спровокувала численні скандали і звинувачення в порушенні благопристойності через надмірно відверту сатиру у текстах своїх вистав. Крім того, в останніх французьких дослідженнях з цієї теми з'являється теорія про те, що відставці трупи посприяла запекла конкуренція між театрами Французької та Італійської комедій через привілей італійців на створення франкомовних вистав [68]. Крім того, попри той факт, що всі тексти п'єс театру Італійської комедії детально записувалися, тексту "Облудної чесноти", яка нібито стала причиною для їхньої відставки, не збереглося, і жоден із сучасників не вказував про те, хто б міг бути її автором.

Наказ про відставку для акторської трупи передбачав заборону для акторів наближатися до Парижа ближче, ніж на тридцять кілометрів. Після відставки більшість акторів перейшли до ярмаркових театрів Сен-Жермен і Сен-Лоран, і народний французький театр таким чином, почав зазнавати впливу італійського. Сам голова трупи, Еварісто Герарді, при цьому давав приватні спектаклі по маєтках французької знаті, і видав шеститомну збірку п'єс першої італійської комедії, яка, втім, включала лише франкомовні п'єси, що викликало обурення решти акторського колективу, які вважали, що італійський театр втратив свою суть. Тим не менше, тексти всіх п'єс були надруковані білінгвою – італійською та французькою мовами [158]. Це видання мало безпрецедентний успіх, і перевидавалося упродовж багатьох років після появи в Парижі вже наступної італійської трупи, в якої був свій

власний, інший репертуар. В 1716 р. відбулася знакова подія – на запрошення регента Франції Філіпа Орлеанського до Парижа прибула італійська акторська трупа, очолювана молодим актором і драматургом Луїджі Ріккобоні, який ще під час своєї діяльності в Італії намагався втілити проект реформування самого жанру італійської комедії, надавши їй властивого для французького театру психологізму і сюжетної розвинутості. Трупа Л. Ріккобоні заснувала новий театр, якому пізніше дадуть назву Другої Італійської комедії. Луїджі Ріккобоні добре володів французькою мовою, і ще в Італії перекладав на італійську твори Мольєра та інших французьких класиків. З прибуттям до Парижа Луїджі Ріккобоні намагається писати власні сценарії комедій, які актори представляють італійською мовою, додаючи до них час від часу французькі репліки. Однак публіка розуміє його так погано, що в перших рядах глядачів сідають ті, хто володіє італійською мовою, і переказують жарти всім іншим [50, с. 45]. Відтак, перед Луїджі Ріккобоні, як і перед його попередниками, постає потреба у створенні франкомовного драматургічного репертуару, і він ангажує для цього кількох французьких драматургів, не полишаючи, втім, написання власних сценаріїв. Найуспішнішим і найвідомішим зразком такої співпраці між італійським драматургом і французьким сценаристом є твори, написані французьким письменником П’єром Карле де Шамбленом де Маріво (1688-1763). При цьому п’єси П’єра де Маріво, написані ним для театру Італійської комедії, вважаються настільки знаковими для становлення французької рокайльної драматургії, що історики літератури навіть створили термін “мариводаж” на позначення маленьких камерних комедій, які обігрували сюжети “любовного трикутника” та низки комічних ситуацій і перипетій, які спіткали у закоханих людей із вищих кіл суспільства на їхньому шляху до щастя [85, с. 15].

П’єр Маріво розпочинав свою письменницьку кар’єру як автор комічних п’єс для провінційних театрів, але в Парижі його перші драматичні твори не мали особливого успіху. В 1720 р. П’єр Маріво пише свою першу комічну п’єсу для театру Італійської комедії – “Arlequin, poli par l’amour” (Арлекін,

якого ошляхетнила любов). Головним героєм п’єси є Арлекін, звичайний провінційний і неотесаний грубіян, в якого палко закохується і викрадає ніжна і витончена фея. Дівчина робить все для того, аби він покохав її, але юнак не відповідає взаємністю, а натомість зустрічає юну пастушку Сильвію і закохується в неї. Фея починає переслідувати пастушку, щоб вбити її, і намагається змусити її відмовитися від свого кохання. Слуги, які мають допомагати феї, стають на бік закоханої пари, і натомість Арлекін виманює у чарівниці її паличку, обеззброївши її, і возз’єднується зі своєю коханою [172]. В цьому творі ми бачимо, як автор поєднує рокайльну казково-чарівну естетику французької казки, в якій неодмінно фігурують феї, і персонажів комедії дель’арте. Вистава має величезний успіх, і співпраця між Луїджі Ріккобоні та П’єром Маріво триватиме аж до самого закінчення кар’єри очільника Італійської комедії у 1728 р. Дійові особи в п’єсах П’єра Маріво, які той писав для театру Луїджі Ріккобоні – це усталене коло персонажів. В зв’язку з тим, що рокайльна драматургія П’єра Маріво зосереджувалася навколо італійського культурного контексту, постає питання про автентичність рококо у французькій драмі. Цю проблему можна дослідити, порівнявши культурологічну специфіку написаних П. Маріво двох комедій, які мають однакову назву: “Surprise d’amour”, що можна перекласти як “Несподіванка любові”, і які мають аналогічну сюжетну зав’язку. Перша з них була написана для театру Італійської комедії в 1722 р., а другу поставили у театрі Французької комедії в кінці 1727 р. Сюжет першої комедії полягає в тому, що молодого аристократа Леліо зраджує кохана і він разом зі своїм лакеєм Арлекіном, чиє серце теж розбите через нещасливе кохання, замикається в сільському замку, вирішуючи зректися любові. У маєтку Леліо працює куховарка Жакліна, закохана у П’єра, слугу із сусіднього маєтку, в якому живе молода графиня-вдова, яка після смерті чоловіка теж вирішила зректися кохання. Завдяки візитам спільного друга графиня й Леліо заводять знайомство, і підтримують його, ділячись одне з одним своєю відразою до кохання. У графині, крім лакея П’єро, є ще й спритна служниця Коломбіна,

яка хоче закохати в себе Арлекіна. Графиня губить медальйон з портретом під час прогулянки, і Леліо знаходить його, й ховає його в себе на грудях, і графиня згодом бачить його під час зустрічі, і розуміє, що вони закохані один в одного. В кінці п'єси і слуги і пани, заскочені зненацька коханням, якого зреклися, щасливо одружуються зі своїми обранцями. В цієї п'єси є одна прикметна стилістична риса – Леліо, графиня, Арлекін і Коломбіна говорять літературною французькою мовою, а слуги з маєтку розмовляють незвичайною говіркою, яку Ф. Делофр визначає як сценічне патуа властиве для французької сцени XVII-XVIII ст., і яке в свою чергу походить від говірки селян Іль-де-Франсу [172, с. 1046]. Постає питання про те, чому лише двоє слуг із чотирьох говорять саме селянською говіркою. На нашу думку, цей стилістичний прийом містить натяк на ідеологію новітнього італійського театру. Так, за твердженням дослідників, однією з перших власних п'єс Луїджі Ріккобоні, які він поставив у своєму новоствореному театрі, була комедія "L'Italien francisé", або за іншою версією, "Italien marié à Paris". Її сюжет полягав у тому, що італійський актор закохався у француженку, одружився з нею, і переїхав жити до Парижа, намагаючись навчитися французьким акторським технікам [217]. Сам текст цього твору, на відміну від більшості інших творів Ріккобоні, написаний не у вигляді повноцінної п'єси, а являє собою радше прозовий сценарій, які писали його попередники. Однак нескладно простежити паралель між його сюжетом і особистістю самого Луїджі Ріккобоні, який був італійцем, який вивчив французьку мову і приїхав до Парижа будувати кар'єру актора і драматурга. Згідно сюжету п'єси "Несподіванка любові", літературною французькою говорять лише персонажі з італійськими іменами – Арлекін, Коломбіна, Леліо, та графиня, а слуги із традиційними французькими іменами розмовляють мовою простонароддя. Ми вважаємо, що цим автор робить натяк на те, що четверо із шести героїв цієї п'єси – італійці, які переїхали жити до Франції, взявши з Італії по одному слузі, і найнявши у Франції ще по одному. Відтак, навіть слуги в них говорять класичною французькою мовою саме тому, що вона для

Арлекіна й Коломбіни, на відміну від Жакліни й П'єра – нерідна. Таким чином П'єр Маріво міг створювати італійський контекст для цієї комедії. Варто зазначити, що його попередники – французькі драматурги, які були авторами текстів для першої Італійської комедії до 1697 р., писали деякі репліки своїх героїв італійською, і ті часто в текстах вистав самі говорили про себе, що вони італійці [172, с. 240]. При цьому твори всіх драматургів першої Італійської комедії – і французів, і італійців – у збірці Еварісто Герарді були видані білінгвою, тобто ліворуч друкувався італійський, а праворуч – французький текст. Згодом Луїджі Ріккобоні видасть кількатомну збірку п'єс другої Італійської комедії, яка теж матиме великий успіх, і перевидаватиметься паралельно з п'єсами першої Італійської комедії. У виданні Л. Ріккобоні всі п'єси, в тому числі і його власні, теж були надруковані білінгвою, але П'єр Маріво мав найбільшу популярність і творчу незалежність серед усіх французьких драматургів італійського театру, і його твори білінгвою ніколи не друкувалися, а деякі п'єси навіть видавалися окремими виданнями відразу після їх написання.

Проект другої п'єси "Несподіванка любові", за словами деяких дослідників, П. Маріво задумав ще в березні 1726 р., і збирався ставити її в Італійській комедії, але через якийсь конфлікт із керівництвом останньої п'єсу поставили в театрі Французької комедії. На відміну від першої комедії, дійових осіб тут всього шість – маркіза, шевальє, граф, слуги Лізетта і Любан, та вчений педант Гортензіус. Інтригу п'єси складає вигадане й інсценоване служницею суперництво між шевальє і графом за руку чарівної маркізи, яка нещодавно овдовіла, і тепер намагається знайти розраду в читанні античних класиків під керівництвом вчителя, який намагається переконати маркізу не виходити заміж знову. В підсумку цієї інтриги, вдало звернувши увагу згорьованої маркізи на давно закоханого в неї шевальє, Лізетта сама виходить заміж за Любана. На відміну від італійської версії "Несподіванки…", у французькій більшу роль грають такі якості героїв, як ображена гідність та марнославство, а інтриги служниці Лізетти скидаються

не так на вчинки покоївки-пройдисвітки, як на витівки самої долі [172]. На прикладі цих двох комедій з одним і тим самим сюжетом ми можемо спостерігати, як Маріво втілює дві різні стратегії літературного рококо – комічно-бурлескну італійську та психологічно-грайливу французьку.

Філіп Солерс наступним чином оцінює творчість Маріво: “Нічого кращого не можна сказати про Регентство, як те, що врешті повернули італійських акторів... Завжди існували недомовки про те, що принципова боротьба епохи розігрувалася між пуританами і лібертаріями, коли пуританство також виявляло себе у використанні порнографічної карикатури. З одного боку, трагедія, пафос, релігійність, великі сентименти, насилля, безум, хворобливість, тяжкість. З іншого – імпровізація, спонтанна рівність статей, миттєві бесіди, складні й точні зв’язки, глибина у легкості, відносність, задоволення. Французький театр куняв: монументальні пози, ваговита дикція, честолюбство акторів. Мариво говорить про них: “Їм краще всякчас перекручувати свою роль, якщо це лестить честолюбству, ніж привнести в цю роль витонченості” [17, с. 140].

Насправді зміст мариводажу не вичерпується просто літературно-стилістичною відмінністю. Дидактична і сатирична складова в комедіях Мариво зводиться до мінімуму, натомість порядок і логіка дій персонажів підпорядковані закону пристрасті і емоції, як у Жана Расіна. Зовнішня дія зведена практично до мінімуму, весь сюжет складають емоції героїв. Комедії в стилі “surpris d’amour” лишаються у П’єра Маріво до кінця 1720-х років, і від малих жанрів письменник переходить до написання прози, пишучи в 1731-1741 рр. роман “Життя Маріанни”, який згодом вважатиметься одним з перших романів французького рококо і матиме небачений успіх.

Мариводаж більшість науковців вважають за еталонний взірець французького смаку та історико-культурного колориту, але в ході детального вивчення творчості цього автора ми дедалі більше схиляємося до того, що роль італійських культурних впливів у творчості П’єра Маріво є настільки

значною, що термін “мариводаж” не є коректним, і пропонуємо замінити його визначенням “драматургія Маріво-Ріккобоні”.

Частина 2 НІМЕЧЧИНА

3.2.1 Становлення літературного рококо в Німеччині

В ході нашого дослідження ми вивчаємо стилістико-тематичні тенденції у романістиці Франції, Німеччини та Італії від 1660-х до 1720-х років, особливо зосереджуючись на тих авторах і творах, які є малодослідженими у Західній Європі і зовсім невідомими в Україні. Одним з таких невивчених у сучасній українській історії культури явищ є феномен неолатинського політичного роману XVII-XVIII ст., який мав значний вплив на формування німецької літератури рококо.

В процесі вивчення першоджерел нам вдалося ідентифікувати в романах досліджуваного реігону і періоду такий феномен як метаморфозу мемуарно-анекдотичного барокового роману у політичний роман, головні герої якого переживають любовні почуття, і чиї долі залежать від міжнародних дипломатичних рішень і внутрішньополітичних стосунків при тому чи іншому дворі. Вперше цю рису ми помітили у досліджуваного в попередньому підрозділі Куртіля де Сандра, який став у Франції одним із перших письменників, що послідовно працювали у жанрі історико-політичного роману.

Галломанія у німецькому суспільстві почалася задовго до того періоду, який більшість дослідників вважають епохою рококо, і вже у 80-ті роки XVII ст. ми спостерігаємо сплеск полемічних трактатів, в яких німецькі письменники коментують засилля французьких культурних впливів. Присвятив цій проблемі кілька текстів і один з перших німецьких просвітників, славетний філософ і юрист-реформатор, чия публіцистика

викликала колосальний резонанс у німецької молоді – Християн Томазій (1655-1728). Зокрема, серед цих робіт є трактат “Von der Nachahmungen der Franzosen” (“Про наслідування французів”) та невеликий курс лекцій, прочитаних німецькою мовою в Лейпцизькому університеті у 1690 р., який має назву “Discours welcher Gestalt man denen Frantzosen im gemeinen Leben und Wandel nachahmen solle”. Остання робота є маловідомою, вона не значиться в довідниках, і була знайдена нами в текстовій базі Deutsches Textarchiv, однак саме в ній ми виявили надзвичайно цінні спостереження німецького письменника про твори французьких письменників 1660-1680 рр., і щонайважливіше, його розгорнуті коментарі щодо створюваних ними ідеолого-естетичних концептів “galanterie” , “politesse” і “hônet homme”– засадничих категорій для придворного суспільства, яке згодом сформує запит на культуру рококо. Так, зокрема, Християн Томазій, як і письменники-французи, розмірковує над поняттями галантності та політесу і намагається дати їм визначення, розвиваючи міркування галантно-преціозної письменниці Мадлен де Скюдері: “Ad propos, was ist Galant und galanter Mensch?.. So scheint auch, als wenn die Franzosen selbst nicht einig waren, worinnen eigentlich die wahrhafftige Galanterie bestehe. Mademoiselle Scudery beschreibt dieselbige in einer absonderlichen conversation de l’Air galant, als wenn es eine verborgen Eigenschaft wäre, durch welche man gleichsam wieder Willen gezwungen wurde einem Menschen günstig und gewogen zu sein, bey welcher Beschaffenheit dann die Galanterie, und das je ne scay quoi, wo von obgemelter Pere Bouhours ein ganztes Gesprach verfertiget einerlei waren. Ich aber halte meines Bedunkens davor das Mons. Vaugelas und Mons. Costar die Eigenschaft der Galanterie ein wenig genauer un deutlicher beschreibe haben, das es etwas gemisches sey so aus dem je scay quoi, aus den guten Art etwas zuthun, aus der manier zu leben, so am Hoffe gebrauchlich ist aus Verstand, Gelehrsamkeit, einen guten judicio, Hofflichkeit und Freudigkeit zusammen gesetzet werde un deme aller zwang arfectation, und unansteidige Plumpheit zuwieder sey. Ja ich meine das ich nich irreu werde, wenn Ich sage, das bey denen

Frantzosen die Galanterie und la Politesse eines sey und dannenhero zu bessern Verstand der Galanterie alles das jenige wohl verdiene gelscn zu werden was rhumlich erwehnte Mademoiselle Scudery in einer Conversation von der Politesse anmutig und artig anfuhret. Denn das sie daselbst vermeinet darauff beruhe das man wohl und anstandig zu leben auch geschickt und zu rechter Zeit zu reden wisse das man seine Lebens-Art nach dem guten Gebrauch der vernunfftigen Welt richte das man niemands einige grob- und Unhofflichkeit erweise, das man denen Leuten niemals das jenige unter Auge sage, was man sich selbst nicht wolte gesagt haben das Mann in Gesellschaft der grosse Maul nicht allein habe und andere auf kein Wort bringen lasse das man bey der Frauenzimmer nicht gar ohne Rede als wenn mann die Sprache verlohren hatte sitze oder das Frauenzimmer nicht eines

Wort wurdig achte... ”[252, с. 11-12][89]. Звернімо увагу на лексичну конструкцію “je ne sais quoi” (“щось незбагненне”) – цей вислів вживався у французькій літературі ще за часів Ренесансу, але саме у згаданого Томазієм письменника-сучасника Домініка Буура цей концепт є ключовим у трактаті “Спосіб для правильного міркування в творах для ума” 1687 р., де це висловлювання перетворюється на повноправну категорію пізнання, яка, за словами Сузанни Гелюз, нарешті зайняла в ієрархії інструментів для філософування місце, вище за “чистий розум” Паскаля. [117, с. 9] Відтак, ми бачимо, що концепт “не знати чого” із філософського поняття перетворюється на один з концептів естетичного сприйняття.

---

[89] До речі, що таке галантність і галантна особа? Видається так, наче французи самі не можуть дійти згоди в тому, в чому ж полягає істинна галантність. Мадмуазель Скюдері описує її в своєму недзвичайному судженні про галантність, так, як наче це була якась вроджена якість, яка виражається в тому, що людина стає м’якою і поблажливою до інших, цю якість і складає галантність і “щось незбагненне”, про що згаданий отець Буур написав цілий трактат. Однак моя думка така, що панове Вожла і Костар цю якість – галантність – пояснюють трохи точніше і зрозуміліше, що це якась суміш із чогось незбагненного, із уміння добре щось робити, із уміння жити, як прийнято при дворі, те, що з’являється завдяки розумінню, науці, гарного судження, ввічливості і радісності, і, поєднуючись разом, суперечать всякій неналежній неоковирності. Я думаю, що не помилюся, коли скажу, що у французів галантність і політес – це одне і те ж, і тому, для кращого розуміння галантності все можна пояснити тим, про що так добре пояснила мадемуазель де Скюдері у своїй незвичайній промові про політес. Там вона сама говорить, що політес полягає в тому, щоб людина вміла жити добре і пристойно, а ще вміла сказати слово влучно і в правильний час, так щоб людина обирала власний спосіб життя, керуючись добрим звичаєм всього того світу, який живе за здоровим глуздом, і нікому не сказала грубості чи неввічливості, і щоб ця людина ніколи не говорила іншим людям у вічі того, чого б не хотіла почути про себе, щоб людина в товаристві не лише без упину хвалилася, не даючи іншим сказати й слова, і щоб у товаристві дам людина не сиділа, не промовивши й слова, так, ніби їй відбрало мову, чи поводила себе так, ніби жіноче товариство не заслужило й слова уваги.

Прикметним в цьому тексті є те, що він демонструє те, як швидко імпортувався новітній французький концептуальний апарат у німецьку белетристику. Отже, як ми бачимо, вже в другу половину 80-х – першу половину 90-х років XVII ст. з'являється уявлення про те, що світська людина вміє подобатися іншим завдяки невідомо чому – "чомусь незбагненному", і це визначення радикально відрізняється від тих запорук успішної придворної кар'єри, як їх визначали підручники з добрих манер доби бароко і ренесансу.

3.2.2 Німецький пригодницько-історичний роман рококо у творчості Ебергардта Вернера Гаппеля

Ще одним гамбурзьким письменником, чия творчість зробила великий внесок у конструювання нового романного стилю в Німеччині, є Ебергардт Вернер Гаппель, белетрист і журналіст-хронікер. Письменницький репертуар та літературно-стилістичні техніки цього автора, є на нашу думку, надзвичайно подібними до тих, які були характерні для Куртіля де Сандра. Враховуючи той факт, що обидва автори були сучасниками, вивчення та порівняння специфіки їхніх основних творів дозволить дослідити, як саме протікав процес генези ранньорокайльного роману в контексті культурних реалій Франції та Німеччини відповідно. Особливо цінним в контексті даної роботи є роман "Der insulanische Mandorell" (Острівний Мандорель) 1682 р., який є унікальним зразком поєднання кількох наративів: географічного роману, преціозно-галантної оповідки та авантюрно-філософської історії [120]. Короткий зміст роману ми перекажемо у викладі Патріка Бруга: суматранська принцеса Подолла під час полювання на вепра випадково перестріває дівчину-воїна, яка б'ється зі змієм, і допомагає їй його здолати. Воїн називає себе Граніпою, і, в свою чергу, допомагає Подоллі відбитися від нападу тигра. Подолла, як героїня авантюрного роману, тут-таки втрапляє в низку небезпечних пригод, і знайомиться з англійським дворянином-

вигнанцем Мандорелом, разом із яким вирушає у подорож з Індійського до Тихого океану, зупиняючись на різних островах цього регіону. Після багатьох небезпечних пригод головна героїня вступає в фінальне протистояння зі своїм антагоністом і основним негативним персонажем– королем Коксінгою, який раптово зізнається Подоллі, що закоханий у неї, і що саме він свого часу видавав себе за Граніпу та кількох інших героїв, яких вона зустрічала у своїх пригодах [61]. Абсолютно незвичайним є той факт, що прототипом короля Коксінги у романі послугував цілком реальний персонаж – китайський пірат-авантюрист Коксінга (1624-1662), який свого часу захопив під свій контроль території всієї Тайвані і Кемоя [266, с. 216]. В романі з'являється не лише сам пірат, а і його батько, командир піратського флоту Ніколас Ікван, (навернений у християнство китаєць), чий персонаж, за романом, був змушений вдатися до піратства через бідність [266, с. 216]. Подолла і Коксінга одружуються, а Мандорель продовжує свою подорож, відвідуючи обидві Америки та багато інших країн, в тому числі і європейських. Зрештою, Мандорелю вдається повернутися в Англію, на батьківщину, де його приймають при дворі Карла II. Дуже незвичайно прописаний образ самого Мандореля: в романі він спершу з'являється як чичероне, але дуже швидко виростає із ролі слуги, і автор раз по раз підкреслює його вищість від інших героїв роману – так, Мандорель постійно рятує навіть мужню і самодостатню Подоллу [61, с. 193]. Крім того, Мандорель постійно чомусь навчає своїх супутників у процесі мандрів – так, він розказує їм, як у Європі з'явилися романи, і устами свого героя Едвард Хаппель викладає основні положення трактату П'єра-Даніеля Юе [266, с. 220]. На відміну від Подолли і Коксінги, Мандорель ніколи не перевдягається в особу іншої статі, більш того, його ідентичність Е. Гаппель репрезентує як саме європейську, а не англійську. В романі є яскравий епізод, коли Коксінга називає його "зверхнім європейцем", а обурений Мандорель сприймає образу європейців як свою особисту, і вступає з Коксінгою в бій, перемігши останнього. Історію Коксінги оповідає сам Мандорель, і його

оповідка цілком відповідає даним дійсних історичних джерел, включно зі значущими епізодами історії Тайвані, оскільки Ебергардт Гаппель користувався справжнім звітом голандсього губернатора Тайваню, в якому той описував її облогу [266, с. 217]. Поки що малодосліджений, роман “Острівний Мандорель” Ебергардта Хаппеля є феноменальною культурною пам’яткою, яка відображає процес конструювання орієнтального наративу у німецькій літературі в останню четверть XVII ст. Звернімо увагу на назву роману: “Der insulanische Mandorell, ist eine geographische, historische und politische Beschreibung aller und jeden Insulen aus dem ganzen Erd-Boden/in einer anmütigen und wohle erfunden Liebes- und Heldengeschichte: worben auch sonsten allerhand schone Diskurse und Materien, insonderheit der Uhrsprung der sogenannten Romanen, gründlich und Deutschen Redens Art an und ausgeführet werden. Alles gennotmen aus den bewehrtesten so neuen als alten Scribenten”[90].

Абсолютно унікальною для німецької культури XVII ст. є те, як чітко розрізняє Ебергардт Хаппель між “азійське” і “європейське” і те, що він протиставляє ці категорії як два різні цивілізаційні концепти і, більш того, як два різні типи культурної свідомості. На перший погляд, роман за своїм ідеологічним змістом є радше просвітницьким, але ми досліджуємо його в парадигмі рококо, оскільки в ньому є кілька стилістичних пластів: ми можемо спостерігати поєднання галантно-авантюрного барокового роману, опису галантних пригод в орієнтальному культурному середовищі, та картини психологічного й інтелектуального розвитку головних героїв, що загалом було характерно вже для художньої літератури Просвітництва [239, с. 43].

[90] Острівний Мандорель – географічний, історичний та політичний опис усіх островів земних і кожного з них, у витончених та дотепних любовних і героїчних оповідках: із міркуванням у цих оповідках про інші шляхетні теми і матерії, а саме про походження так званих римлян ретельна розвідка, і про німецьке красномовство. Все списано із найшанованіших письменників, нових яко старих.

3.2.3 Німецький галантно-пригодницький роман у творчості Августа Бохсе (Таландера)

Августа Бохсе вважають найяскравішим представником першого покоління німецьких “галантних авторів”. Письменник народився в Галле, а в 1679 р. вступив до Лейпцизького університету. У 1685 р. Август Бохсе переїхав до Гамбурга, де давав уроки з написання листів, рекламуючи тим свої перші романи, і мав такий успіх в уроках літературного письма, що його запросили обійняти посаду секретаря при дворі саксонського курфюрства Йоганна Адольфа. Август Бохсе був украй продуктивним як романіст, але більшість філологів пояснюють цей факт тим, що псевдонімом “Таландер”, яким він підписував свої роботи, користувалося відразу кілька авторів.

В 1684 р. Август Бохсе вже опублікував свій перший роман німецькою мовою, додавши до нього підзаголовок “Любовна історія”[91]. Його романи мають величезний успіх, тому лише в 1696 р. у Німеччині під іменем Таландера виходить сім романів. Попит на французькі романи зростає такою мірою, що в 1687 р. видавець Гледітч починає випускати журнал “Щомісячний врожай плодів з французького Гелікона”[92], в якому мали друкуватися винятково переклади “різних цікавих і витончених французьких оповідок про державні і любовні справи, а також інші моралістичні/географічні оповідки, що варті прочитання”[93]. Назва журналу була посиланням на висловлювання вищезгаданого нами Християна Томазія: “Ми помітили, що в найдостойніших німецьких садах французькі фрукти вважаються найкращими” [265, с. 151]. В журналі Бохсе публікував перекладені на німецьку мову уривки з французьких романів, так що це видання можна вважати радше читацьким дайджестом. При цьому героїні обраних ним любовно-авантюрних романів неодмінно сприймали шлюб як

---

[91] Liebes-Geschichte.
[92] Des Französichen Helicons Monat=Früchte.
[93] allerhand curiöser und auserlesener Französichen Schriften Von Staats=Welt= und Liebes=Händeln wie auch andern Moralischen/Geographischen und dergleichen lesenswürdigen Materien.

важкий тягар. Наприклад, в одному з випусків журналу Таландер виклав короткий зміст роману П'єра де Леконвеля "Наслідки ревнощів, або графиня Шатобріан"[94] 1695 р., головна героїня якого потерпає від чоловіка-тирана, жорстокість якого покірність графині і її готовність йому догоджати так і не змогли його пом'якшити. А героїня роману "Едуард. Історія Англії", графиня Солсбері, страждаючи в нещасливому шлюбі, заводить собі коханця, і цей вчинок ніяк не шкодить її добрій репутації в світських колах, і в неї навіть закохується король Едвард III, але жінка не зраджує своєму коханому графові д'Артуа, тому король не лише відступається від своїх домагань, а й допомагає їй розірвати шлюб зі своїм чоловіком [265, с. 158]. В другій половині 1690-х років французькі романи, які розповсюджувалися по всьому континенту, почали перероблювати під місцеві смаки. Беттані Віггін в своєму дослідженні стверджує, що тип відчайдушної й сміливої французької культурної героїні зразка 1680-х років у подальші десятиліття змінюється, і романна героїня стає більш орієнтованою на сім'ю і міцніше прив'язана до неї [265, с. 167].

Август Бохсе сам розвиває цю тенденцію, пишучи в 1696 р. роман "Амазонки в монастирі"[95]. Дія роману відбувається при кастильському дворі під час війни з маврами. Чоловіки пішли воювати, а жінки беруться до зброї і вирішують їм допомогти, і в цьому для них не було нічого незвичного, оскільки вони змалечку брали участь у полюваннях, і вміли володіти списами і мечами. Їхнє рішення допомогти чоловікам підтримує командувач іспанських військ, який вважає, що у війні вони все ж не можуть зрівнятися з чоловіками, але спроможні вселити в них мужність, оскільки чоловіки посоромляться виставити себе боягузами перед жіноцтвом. Маврів при цьому Таландер зображає такими, що здебільшого навіть не схожі на людей, але при цьому їхні ватажки не позбавлені певних чеснот. Маврський принц

[94] Les effets de la jalouisie ou la Comtesse de Chateaubriand.
[95] Bohse A. Die Amazonninen aus dem Kloster: Liebes- und Helden-Geschichte.

Лізуарт навіть пропонує свою руку і серце головній героїні Герміоні, але вона з огидою відмовляється [49].

Август Бохсе також перекладав і повні видання французьких книжок – так, саме йому належить переклад “Телемака” Франсуа Фенелона і “Максмим” Франсуа де Ла Рошфуко, які він виконав у 1699-му і 1700-му роках, а в 1710-му Бохсе перекладає і передмову до славнозвісного французького видання “Казок тисячі і однієї ночі” Антуана Галлана. Отже, письменник був добре знайомим із літературним дискурсом французького рококо, імпортував його в німецьку літературу, але при цьому його власні прозові твори виявляють ознаки специфічного німецького культурного стилю – адже появу мотиву войовничої жінки в німецькому романі ми бачимо ще у Ебергардта Хаппеля в 1682 р.

3.2.4 Фантастично-авантюрна оповідка як жанр німецького літературного рококо в творах Крістіана Рейтера

Крістіан Рейтер є дуже цікавим письменником саксонського походження, який походив з селянської родини, розореної Тридцятирічною війною, і навчався на теологічному факультеті Ляйпцизького університету. В 1695 р. відбувся його літературний дебют – комічна п’єса “Чесна жінка з Плісіна” (“Honette Femme oder die ehrliche Frau zu Plißine”), на написання якого письменника надихнула сварка з власницею будинку, в якому він винаймав житло, і з якого вона вигнала його за несплату оренди. Образ господині письменник втілив у головній героїні п’єси – фрау Шлампампе – пихатої і обмеженої міщанки, яка мріє купити собі шляхетство і проникнути у вищі суспільні кола. На титульній сторінці п’єси письменник лишив примітку про те, що п’єса була перекладена з французької. Те саме він писатиме і на всіх своїх наступних творах. Втім, це не допоможе Крістіану Рейтеру приховати факт власного авторства. Намагаючись помститися господині за образу, Рейтер і його друзі влаштовували “котячі концерти” під

вікнами її будинку і неодноразово виконували п'єсу про чесну жінку на сцені університетського театру. Зрештою, господиня подала до суду позов за наклеп, і письменника засудили до кількамісячного ув'язнення, під час якого Крістіан Рейтер створив відомий згодом роман "Опис правдивих, курйозних та дуже небезпечних пригод, що спіткали Шельмуфського на суші та на морі"[96], в образі головного героя якого він зобразив сина цієї ж-таки домовласниці. Ще через рік, в 1696 р., він написав п'єсу "Хвороба і смерть чесної пані Шлампампе", а в 1697 р. завершив цикл творів про своїх недругів надгробною промовою з приводу її гаданої смерті. Твори набули великого успіху, і розлючена господиня продовжила свої переслідування, внаслідок яких письменника в 1699 р. остаточно виключають з університету і забороняють відвідувати Лейпціг. В 1700 р. письменник перебирається до Дрездена, де робить дуже непогану кар'єру секретаря у придворного камергера Зайффердітца, де пише ще одну комедію, "Граф Еренфрід", (букв. "почесний мир") прототипом головного персонажа служить один з придворних аристократів. Дослідники знаходять в документах згадку, що в 1703 р. ім'я Крістіана Рейтера фігурує в списку придворних поетів короля Фрідріха I, де і лишається придворним поетом до самої смерті.

В 1693 р. в Лейпцігу відкрився перший оперний театр, на лаштунках якого приїжджі французькі актори ставили п'єси з французького класицистського репертуару, і серед них фігурували й "Смішні преціозниці". Як ми бачимо, цикл п'єс про пані Шлампампе був створений як німецька варіація на тему мольєрівских "Смішних преціозниць", твору, який, в свою чергу, був створений в 1659 р. Німецький переклад Мольєра вийшов у Нюрнбергу в 1694 р. Враховуючи той факт, що між написанням цих творів минуло майже сорок років, але мотив висміювання преціозності лишається актуальним для саксонця в 1695 р., така хронологічна дистанція між появою культурного сюжету і його іноземною інтерпретацією додає ще один

[96] Schelmuffskys wahrhaftige, kuriöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande"/Le jouvenceau charmant seigneur Chelmuffsky

аргумент на користь автономного походження рокайльних сюжетів в німецькій літературі. Адже, як ми бачимо, факт документально підтверджених прямих французьких запозичень передбачає великий хронологічний розрив між останніми. Деякі літератори стверджують, що такому запозиченню варто завдячувати спільності такого культурного явища як засилля преціозності, при дворах Франції і Саксонії [133, с. 324]. Інші вважають, що ця комедія засуджує німецьку звичку імітувати все французьке, але таке твердження виглядає щонайменше безпідставним на фоні постійних посилань самого Крістіана Рейтера на французький культурний контекст. Ще одна популярна точка зору дослідників полягає в тому, що своїми творами письменник намагається виразити, що “для певних кіл французька культура асоціювалася з культурою придворною, то для бюргерської інтелігенції французька культура й звичаї – це насамперед культура народу, об’єднаного в націю, це передова цивілізація” [133, с. 327]. Дійсно, в 1687 р. Томазій видав трактат “Що нам варто перейняти у французів для нашого повсякденного життя?” Дане твердження ми вважаємо помилковим з наступних причин:

1) в 1685 р. Людовік XIV скасував дію Нантського едикту, який дозволяв свободу віросповідання для протестантів, що негайно викликало потік протестантських біженців, які осідали в Англії, Нідерландах, але понад усе – в Прусії, де для них було створено дуже сприятливе релігійне, економічне і податкове середовище. Це зовсім не узгоджується з концепцією захоплення німцями того, як французький король править своїм народом;

2) на 1690-ті роки припадає низка відчутних для Франції військових поразок, через які вона швидко втрачає свій зовнішньополітичний вплив;

3) як ми вже згадували вище, в 1680 р. Людовік XIV одружується з консервативною католичкою Франсуазою де Ментенон, і тому культурна політика при французькому дворі починає тяжіти до консерватизму.

Отже, французька культура станом на середину 1690-х років жодною мірою не могла асоціюватися з придворною культурою. На нашу думку,

мова йде радше про експансію французької дворянської культури, загалом не просто маргінальної, а навіть радше опозиційної стосовно культурі придворній.

Окремої уваги заслуговує роман “Шельмуфський”. На перший погляд, він продовжує традицію комічного пригодницько-крутійського роману іспанського і французького зразків. Пихатий молодий міщанин-невіглас, вочевидь вигадуючи, оповідає про свої чарівні пригоди, небезпечні й захопливі мандрівки, казкові багатства, яких йому вдалося добути, покровительство високорідних осіб, яке він здобув. Він претендує на статус родовитого дворянина, якого випробовує фатум перед тим, як віддати йому належні блага – сюжет, який використовує Поль Скаррон у своєму “Комічному романі” (1649-1657). Однак на відміну від скарронівського задуму, головний герой у Крістіана Рейтера не є освіченим дворянином, його видає груба мова неотесаного самозванця. Попри свій комічний контекст, роман “Шельмуфський” перебуває в межах дискурсу сатири на преціозний роман. Ці два жанри об’єднує низка спільних стилістичних рис – переривання оповіді вставними історіями, гіперболізованість подій, подекуди взаємовиключні характеристики головних героїв. В Німеччині існувала своя традиція комічного роману ще з Середньовіччя, проте з традицією комічного роману зовсім не узгоджується східний контекст, який Рейтер вживає в своєму романі. Присвячує свою оповідку він нікому іншому, як самому Великому Моголу, Правителю Індії, і описує своє перебування в його краях. Для 1696-го року і тим паче, Німеччини, використання в літературі мотиву мандрівки героя в далекі східні краї є феноменально раннім [142, с. 24]. В преціозному романі мандрівка головного героя в далекі екзотичні країни була загальним місцем, хоча ті країни, куди подорожує головний герой, ніколи не називалися точно. Але у романі Крістіана Рейтера вказуються не лише назви екзотичних країв, а серед них фігурує і цілком реальна Венеція, хоча і зображена в абсолютно фантазійному контексті: за версією оповідача, місто розташоване на височезній скелі, і оточують його піщані гори, а води в

самому місті дуже бракує. Як ми можемо зрозуміти, в своїх вигадках Шельмуфський дотримується принципу зворотності до правди, адже справжня Венеція розташована на воді. Подарунки, які Шельмуфський нібито одержує від своїх покровителів, фантастичні відстані, які йому вдається здолати за день – всі гіперболізовані моменти вказуються в точних цифрах. Цей прийом не може не нагадати манеру “Гаргантюа і Пантагрюеля” Франсуа Рабле, якого, вочевидь, цитує в даному творі Крістіан Рейтер.

Якщо Індія в контексті прозового твору кінця XVII ст. могла відігравати роль казкових земель, то Венеція, Швеція, Англія й Голландія, які згадує в своїй мандрівці Шельмуфський, були цілком реальними місцями. Ми бачимо, як з комічного гіперболізованого і галантно-орієнтального дискурсу, властивих для літератури XVII ст., в німецькому романі з’являється один з головних топосів рокайльної літератури – Венеція. Крістіанові Рейтеру певні дослідники приписували схильність до соціального протесту і сатиричного зображення дворянства і бюргерства, однак випускають з уваги той факт, що письменник працював в основному при монарших дворах. Та й ставлення автора до свого героя є нехарактерним для сатири Просвітництва: дослідники звертають увагу на наївність героя і на певну симпатію автора до фантазера, який сам не помічає своєї наївності. Наприклад, герой єдиної комедії, написаної після “Шельмуфського” – граф Еренфрід, який живе в жахливих злиднях, проте претендує на аристократичність, так само наївно обдурюючи себе. Загалом ми вважаємо, що специфічною рисою творчості Крістіана Рейтера є впровадження рокайльного контексту (сюжет мандрівки на Схід і венеціанських пригод) у німецьку прозу в кінці XVII ст. Вище ми загадували той факт, що в 1690-ті роки у Франції основним літературним жанром була чарівна казка, в якій на той період лише зароджувався такий елемент як іронія. В даному випадку на основі аналізу творчості Крістіана Рейтера ми можемо стверджувати, що в німецькому літературному середовищі кінця XVII ст. вже існували характерні для рококо мотиви, і що ці мотиви мали очевидно автономне стилістичне походження.

3.2.5 Любовний роман німецького рококо в творчості Крістіана Фрідріха Гунольда (Менантеса)

Крістіан Гунольд – син дрібних міщан, навчався в Йенському університеті, і з юного віку відрізнявся любов'ю до коштовних речей і вишуканими манерами. Ближче до 1700 р. письменник оселився у Гамбурзі. В 1706 р. він видав свій перший галантний роман "Die Verliebte und galante Welt" ("Закохані і галантний світ"), який зажив раптового успіху, яким завдячував своїй своєрідній, досить відмінній від класичної романної структури. А саме – на відміну від традиційного, довжелезного і фантастичного преціозного роману автор звернувся до маленьких, досить правдоподібних любовних історій. В 1702 р. виходить його книга "Адалія, гідна любові"[97], головна героїня якої є дочкою банкіра, якій вдається вийти заміж за герцога і стати аристократкою [134]. Подібний сюжет ми зустрінемо в П'єра Маріво у набагато пізнішому "Житті Маріанни" в 1735 р., а згодом цей сюжет розвине і Семюел Річардсон в своєму романі "Памела" у 1740 р. Власне, сюжет свого роману автор не вигадав, а узяв із життя. Так, в 1676 р. Георг Вільгельм, герцог Брауншвейг-Люнебурга, одружився з багатою протестантською міщанкою Елеонорою д'Ольброз, і про це скандальне весілля Жан де Прешак, письменник, який перебував на службі у герцога Орлеанського, написав невеликий любовний роман "Знаменита парижанка. Галантна і любовна історія". Крістіан фон Гунольд використав цей сюжет, доповнивши його, і таким чином з'явилася його повість про Адалію. Союз, який ще в 1676 р. вважався неприйнятним мезальянсом, у 1700 р. вже не викликав такого осуду, відтак батька головної героїні, який у французькій версії був шанованим купцем, Менантес зробив дворянином. Сюжет французького роману при цьому письменник лишає у вигляді бурлескної побічної лінії, а дії героїв він супроводжує розлогими моралістичними

[97] Die Liebenswürdige Adalien.

пасажами [134]. У французькій версії роману головним героєм виступає наївний у галантних справах німецький принц, до якого залицяється спритна паризька дівчина, донька банкіра, і зрештою закохує в себе принца і виходить за нього заміж. Фанцузький автор показує, до яких міжкультурних непорозумінь між героями може призводити незнання відмінностей галантної комунікації у французів і німців [105, с. 228]. Натомість у Крістіана фон Гунольда француженка Адалія, головна героїня твору, їде у гості до своєї служниці-німкені і знайомиться з простим німецьким життям на природі, і у описі її перебування там вже помітне зародження німецького сентименталізму. При цьому у Крістіана фон Гунольда головна героїня Адалія має ще й заручену сестру, Барсіну, в яку закохується розпусний французький придворний, і намагається зґвалтувати її. Персонаж такого зразка був зовсім невластивим для барокового преціозного роману, і, на думку Флоріана Гельцера, письменник перетворює таким чином любовні плітки на "ідеалізовний роман" [108, с. 238]. Зрештою, розпусника вбиває на дуелі наречений Барсіни, і обидві дівчини щасливо виходять заміж за своїх коханих чоловіків. Несамовите любовне бажання і муки француза протиставляються шляхетній стриманості і відданості німця. При цьому необхідно зауважити, що сам твір, попри певну скандальність його сюжету, був написаний у якості весільного подарунка для нареченої графа Аленфельд [134, с. 3].

В 1705 р. автор пише книгу "Любовна і героїчна історія європейських дворів" ("Der Europäishen Höfe Liebes und Heldensgeschichte"). Сюжетом для цієї книги послугувала скандальна історія графа Кьонігсмарка. В 1706 р. він пише "Сатиричний роман", публікація якого викликала скандал, оскільки центральною темою був мотив шлюбу без батьківської згоди. Крістіан Гунольд у 1708 р. також переклав і один з перших підручників нового етикету, "Höflichkeit der Heutigen Welt"[98], який замість загальних

[98] "Про галантність сучасного світу".

морально-християнських настанов містить цілком практичні поради щодо правильної поведінки у шляхетському салоні.

Попри те, що галантні романи Гунольда літературознавці вважають стилістично слабкими, своїм еротизмом і переступанням через соціальні межі вони демонструють відхід від мислення бароко. Романи Крістіана Гунольда мали колосальну популярність в Європі у XVIII ст., але сьогодні його твори є практично забутими [224, с. 33].

Частина 3 ІТАЛІЯ

3.3.1 Процес і обставини зародження рококо в італійській літературі

Рококо в Італії відрізняється низкою специфічних ознак, і однією з найголовніших є рання поява цього стилю в італійському живописі, декоративно-прикладному мистецтві, але пізня поява останнього в прозі. При цьому саме італійський театр “dell’arte” став у Франції сюжетною і декоративною основою для комедії Мариво, яку можна вважати стилістичним взірцем літератури рококо. Джерела майже одностайно називають найяскравішим вираженням італійського рококо творчість художника П’єтро Лонгі (1702-1785) та реформаторів італійського театру Карло Гольдоні (1707-1793) і Карло Гоцці (1720-1806). Однак контекст рококо в їхній творчості є суто венеціанським, до того ж, працювати в стилі рококо вони почали лише в кінці 40-х років XVIII ст.

Загалом історія італійського театру в першій половині XVIII ст. намагається освоїти поки що мольєрівський творчий спадок, так само, як це було в Німеччині. Одним з найвідоміших драматургів даного напрямку був Джироламо Джильї (1660-1722), сієнський поет, літературний критик, історик та філолог. Викладаючи словесність в Сієнському університеті, він спершу займався написанням оперних лібрето. В 1711 р. він написав свою

першу комедію “Дон Пілоне, або Удаваний святенник”, який був повною імітацією мольєрівського “Тартюфа”. Джильї зберіг в своїй комедії імена всіх дійових осіб, і навіть переніс місце дії до Франції, так само, як це робив у Німеччині Крістіан Рейтер, але цей стилістичний трюк було зроблено через побоювання переслідувань з боку потужної кліки флорентійського духівництва [66, с. 326]. Однак, дотримуючись мольєрівського зразка, драматург наділив свого головного героя якостями, характерними радше для авантюриста XVIII ст. – Дон Пілоне підробляє гроші, має двох дружин, викрадає черниць (одна з яких, переодягнена у чоловіка, удає з себе його лакея). Крім того, комедія написана не віршами, як у Мольєра, а прозою, до того ж, лексика головних героїв насичена місцевими діалектними словами. Особливістю цієї комедії є стилістичний прийом, властивий радше театрові дель арте, ніж французькому комедійному: наприкінці кожного акту автор вставляє інтермедію і виводить на сцену персонажів, в особі яких висміює будь-яке лицемірство [110]. Одними з висміюваних в інтермедії до цього твору є пара закоханих, які не бажають зізнатися одне одному в своїх почуттях, і удають з себе святенників. П’єса, попри свою стилістичну вторинність, мала шалений успіх, так що Джильї навіть написав в 1716 р. її продовження – “Сестриця Дона Пілоне”, головним героєм якої теж є святенник-брехун дон Пілоджо та його спільниця Еджіджія. Джильї написав пізніше низку інших комедій, але всі вони були безпосередніми імітаціями французьких зразків.

3.3.2 Академія Ассікурате як праобраз жіночого літературного салону в Італії

До XVII ст. в Італії жінкам не дозволяли бути членами літературних гуртків. Виняток зробили лише для славетної Елеонори Піскопії в 1669 р., прийнявши її до академії Ріковраті з тією умовою, що “від жінки в ній лише стать”, і зборів Академії вона, як черниця, не відвідувала [104, с. 97].

Натомість в Італії діяла Академія, створена суто для жінок – “Academia delle Assicurate” в Сієні, яка проіснувала від 1654 до 1714 року, заснована великою герцогинею Тосканською Вітторією делла Ровере. Прикметним є те, що члени цієї жіночої академії проводили зустрічі із членами чоловічої Академії “Accademia degli Intronati”, де презентували свої сонети і мадригали і проводили своєрідні літературні дебати [104, с. 119]. Після смерті герцогині в 1694 р. Академією опікувалася Віоланта Баварська, дружина губернатора Сієни, а згодом багато колишніх учасниць цього об’єднання приєдналися до академії Аркадія. Серед колишніх членів академії Ассікурате, які згодом приєднаються до членів грутка Аркадії, була і відома публіцистка Аретафіла Савіні де Россі, яка в 1729 р. написала свій славнозвісний трактат на захист жіночої освіти.

Загалом в джерелах майже немає згадок про ті твори, які створювалися членами даного гуртка, але нам вдалося відшукати екземпляр оперного лібрето 1682 р., авторство якого фахівці приписують композиторові Алессандро Страделла, яке має назву: “Amare e fingere, drama per musica. Fatto recitare dall’Academia delle sig. Dame Assicurate con l’occasione della venuta il Siena dell’illustrissima & Excellentissima Signora Principessa di Farnese”[99].

Отже, дами-учасниці гуртка мали презентувати театральну виставу зі співом та грою на музичних інструментах з нагоди візиту принцеси Марії Віргінії Боргезе у Сієну. Цікавим є сюжет самого лібрето: цей твір відрізняється виразною орієнтально-рокайльною стилістикою. Дійовими особами виступають принц і принцеса Персії, інфант Єгипту та королева Арабії, Деспіна, сестра принца Персії [23, с. 6]. Артабано, принц Персії, мандрує, видаючи себе за пастуха, і розшукуючи свою сестру, нібито викрадену в дитинстві арабами. Артабано зупиняється при дворі Челії, королеви Арабії, якій подобається жити як простій пастушці, проводячи дні в

[99] Кохання справжнє і кохання удаване, драма, покладена на музику. Представлена Академією Дам Ассікурате з нагоди прибуття найяснішої та найвельможнішої Синьйори Принцеси Фарнезе.

полюванні. Артабано закохується в одну із придворних пастушок, яка і виявляється його загубленою сестрою, але його сестра натомість закохана в інфанта Єгипту, і їх почуття взаємні. Коли Артабано дізнається, що дівчина, в яку він був закоханий – його сестра, він негайно визнає до неї лише братерську любов, і одружується з королевою Арабії Челією.

Як ми бачимо, сюжет цього лібрето має деякі риси, властиві преціозному роману – зокрема історія про двох закоханих, яких розлучили в дитинстві, дуже нагадує "Клелію" Мадлен де Скюдері. Натомість низка комічних колізій, в які потрапляють головні герої, схожа на майбутні сюжети п'єс Маріво. Прикметним є фінал твору – Челія полишає свої спроби жити як пастушка і приймає свою долю бути королевою. Ми можемо побачити, що в цьому італійському лібрето 1682 р. вже наявні такі стилістичні ознаки рококо як орієнтальна стилістика, сюжети з переодяганням героїв в представників протилежної статі, і мотив монарха-пастушка.

3.3.3 Роль поетичної групи "Аркадія" в зародженні італійського рококо

В першій половині XVIII ст. Італія була ареною протистояння барокових, рокайльних та класицистських тенденцій. Загальною рисою італійської літератури XVIII ст. була орієнтація на зображення почуттів. В 1690 р. у Римі група поетів, вчених і поціновувачів літератури, яку очолювали Джованні Маріо Крешимбені, Джан Вінченцо Гравіна та Лодовіко Антоніо Мураторі, створила літературну академію під назвою "Аркадія", і її мистецькою філософією була боротьба проти поетичної течії марінізму, яка зі своєю важкою поетичною структурою втілювала застарілі смаки бароко. Призначенням цієї Академії вважалося не проголошення про славу і честь авторів як це було у академій XVII ст., а радше поширення гарного смаку, і саме тому в цей гурток приймали навіть дилетантів і початківців [104, с. 101]. Гурток одержав свою назву за однойменним

італійським пасторальним романом Джакопо Санадзаро 1501 р., що свідчить про намагання його засновників апелювати до тяглості з ренесансною традицією.

Засновники групи “Аркадія” надихалися концепцією літературної республіки і у своїй творчості орієнтувалися саме на пасторальну поетичну традицію. Аркадія стала першою поетичною спільнотою, в яку разом з чоловіками приймали й жінок. Ми підкреслюємо той факт, що академія Аркадія прямо апелювала до традиції преціозних гуртків, представники яких захоплювалися читанням ренесансних любовних романів, і була організована за зразком французьких преціозних салонів сімнадцятого століття, але при цьому ідеологічно протистояла стилю марінізму – поетичній і мовній традиції, на яку ще зовсім недавно орієнтувалися справжні французькі преціозники.

Таким чином, важливою відмінністю італійської поезії XVIII ст. від поезії XVII ст. стала елегантна легкість стилю, скромна краса образів, на відміну від стилістичної “надмірності” поезії бароко. Однак при цьому поезія рококо зовсім не втрачає живості та виразності, і при цьому її зміст не можна редукувати до звичайної еротичної м’якості й ретельного аналізу любовних переживань, так як це було б притаманне для школи Петрарки [3, с. 1]. Італійській поезії XVIII ст. вдалося вийти за межі легкого потоку слів, які плавно ллються, демонструючи красу італійської мови і вміння поета дотримуватися метричних норм. Головна відмінність між цими стилями тепер полягає в тому, що італійську поезію у XVIII ст. вже утворювала не поетична форма, а власне почуття.

На початку XVIII ст. в Італії широкого розповсюдження набуває поезія, створена жінками. Серед відомих поетес рококо варто відзначити Фаустину Маратті Дзаппі, і її сонети, які відрізняються тонким ліризмом, і основною темою яких є ревнощі, але подається опис цих почуттів з таким тонким психологічним підтекстом, що перед читачем постає образ глибокої й чутливої натури, яка бажає знати правду про вірність свого коханого і

страшиться її. На прикладі вірша “Felici voi...”, який був написаний не пізніше 1723 р., можна виразно простежити те, як барокова за жанром і сюжетним походженням поезія набуває суто рокайльних стилістичних рис:

Felicivoi, che dal bel pié sovente
Calcati siete o dalla bella mano
Tocchi, o dal guardo del mio Sol lucente
Voi, che già spirto un tempo avreste umano,
Voi dite a lui qual pena il mio cor sente,
Il chorche vive, ahimé da lui lontano.[100]

Ця поезія створена в суто бароковому італійському жанрі lamento. Однак, на відміну від поезії XVII ст., слів, які містять корінь “lamento”, в ній немає, проте лишився рефрен “ahimé” (“ох, горе мені”). Зміст вірша і його композиція дозволяють нам віднести його до пам’яток музичного жанру lamento. Поетичний ритм збивається, завдяки анжамбеману в другому рядку складається враження, ніби поезія переходить у прозу з емоційним поривом. (що є типовим стилістичним прийомом поезії XVIII ст., яка прагнула до природності прозаїчного мовлення) [3, с. 2]. В останньому рядку тонічно наголошується слово “lontano” – що означає “далекий”. Як ми можемо побачити, в даній поезії з’являється мотив недосяжності чогось омріяного і бажаного – а це є, як ми вже зазначали, основною і класичною рисою рококо. Варто також нагадати і те, що риторика бажаного-далекого є типовою вже для зрілої літературної традиції рококо, зокрема, романів Кребійона-сина. [32, с. 347]. Однак даний вірш можна вважати перехідним між стилістикою бароко і рококо, оскільки емоції, на які стилістично та ідеологічно спирається рококо, не можуть бути надміру пристрасними. Замість театральності барокової мови і поведінки рококо помалу вносить емоції природного

[100] Щасливі ви, ті кмені, що на вас
Ступить прекрасна нога, чи чарівна рука
Вас торкнеться, чи обпестить вас погляд того,
Хто для мене – як сяюче сонце,
Ви, що мали колись людську душу – скажіть йому,
Як же пече моє серце, живучи – о горе мені!
Так недосяжно далеко від нього

характеру і правдивого вигляду. Однак це аж ніяк не є ранньою версією літературного реалізму, оскільки, попри реалістичний погляд на речі, надто болісні чи неприглядні аспекти життя в дискурсі рококо оминаються як щось, що не варте надмірної рефлексії.

Поезію групи Аркадія вирізняє чіткий психологізм, ясність форм, зображення чуттєвих мініатюр, яскравих сценок у вигляді діалогів, а також для них наявні ключові естетичні елементи рокайлю – зображення амурчиків, німф і пастухів з пастушками. Звернімо увагу на ідентичність цієї стилістики з комедіями П'єра Маріво, які останній писав під впливом традицій італійського театру. Однак в джерелах нам не вдалося знайти даних про те, що поети "Аркадії" читали і хвалили нову французьку літературу, що є аргументом на користь можливості незалежного формування естетики, властивої для рококо, в італійських поетів нової хвилі.

Членом аркадської академії був і чоловік Фаустини Маратті Дзаппі – Джамбатіста Дзаппі. Його поезія, за словами критиків, вже долає цей перехідний період, який спирається в основному на поетичні традиції, і ця поезія є жвавішою і яскравішою, вона грає веселощами і радістю [3, с. 3]. Разом з тим, у ній переважає в основному анакреонтична любовна лірика і пасторальні мотиви (які виявляються, здебільшого, у легкості і витонченості його поезій). Його поезія в цілому тяжіє до умиротвореного, мелодраматичного руху з опорою на відтворення галантних любовних почуттів у стилі гедоністичних ідилій. Д. Дзаппі пише в легкому й галантному стилі, але його поезія несе зовсім інший заклик – це не краса заради самої краси, намальована з метою здивувати й розважити слухача, як це було у його попередників. Джамбаттіста Дзаппі робить акценти на природність тону, на м'якість і мелодійність самого вірша, створюючи цим по-справжньому ідилічну поезію. Творчість такого зразка вдається йому набагато краще, ніж іншим представникам Аркадії. Дзаппі представляє мініатюру, сценку, послідовність рухів і жестів, чітко вимальовує почуття й образи. Ідилічність створеної картини доповнюють каскади слів у

зменшувально-пестливій формі та прагнення до редукування реальності до камерних мініатюр. А фоном для таких образів стає легкість мелодики вірша. Проте цей чіткий контраст, за який академія так довго боролася, проіснував зовсім недовго. На середину XVIII ст. відмежування від поетів попереднього століття стало менш гострим. Не зважаючи на певну звуженість своєї естетичної програми, Аркадія відіграла величезну роль в італійському літературному житті – в багатьох містах Італії відкрилися її філіали. До того ж, група "Аркадія" активно залучала до своїх лав лібретистів. На зміну поетам Аркадії приходять пізніші рокайльні поети Карло Фругоні, Паоло Роллі та П'єтро Метастазіо. В свої поетичні твори вони вкладають більше енергії й свободи, і в їхній творчості чуттєвість знову відвойовує собі право на існування.

3.3.4 Становлення рококо в італійській драматургії другої половини XVII – першої половини XVIII століття

Найспецифічнішим драматургом італійського театру до часів Карло Гольдоні, (творчість останнього через хронологічні рамки даного дослідження та низку вторинних стилістичних ознак ми не включаємо до нашого дослідження) був Джованні-Батіста Фаджуолі (1660-1742). Творчість Джованні-Батіста Фаджуолі деякі італійські фахівці вважають зразком творчої еволюції італійського письменника від аркадської поезії до комедій зрілого рококо. Він жив у Флоренції, багато подорожував по Європі, і навіть був секретарем у папського нунція в Польщі. Першу зі своїх дев'ятнадцяти комедій він створив у 1706 р., вона мала назву "Обмани на благо". Всі свої твори драматург так само створив у контексті переосмисленої комедії дель арте, спростивши її композицію, та зробивши її сюжет більш правдоподібним. Однак його п'єси, попри відсутність запозичень із французького сюжету, стилістично надто нагадують п'єси іспанського класичного театру XVII ст., хоча більшість з його творів і написані прозою.

При цьому, за версією Г. Бояджиєва, Фаджуолі у своїй творчості ідеологічно орієнтувався все ж на Мольєра. В постановках комедій Фаджуолі актори поводилися зі сценарієм вільно, в тій же таки манері, в якій вони робили постановки комедій дель арте, і Фаджуолі навіть довелося в 1734 р. випустити авторське видання своїх комедій для того, аби раз і назавжди зафіксувати канони постановки, що свідчить про те, що ані бароковий, ані класицистський канон в італійському театрі поза контекстом лібретистів Аркадської академії в культурному обігу не перебував. До того ж, як ми бачимо, у флорентійській драматургії обробки венеційського культурного контексту в рокайльній формі теж не відбувалося – з Венеції запозичувалися винятково застиглі стилістичні форми театру дель арте, і запозичений французький та старовинний венеційський канон не змішувалися між собою, що, як ми дослідили вище, є необхідною рисою для формування повноцінного літературного стилю рококо, що відбудеться в Італії вже згодом, в середині XVIII ст. у творчості Карло Гольдоні та Карло Гоцці [251, с. 27].

Згідно наших спостережень, всі італійські рокайльні твори до середини XVIII ст. літературною італійською мовою писали переважно автори-експати в порядку культурного імпорту для інших європейських країн. Якщо ми спробуємо дослідити романістику чи драматургію цього стилю в самій Італії, то виявимо, що всі автори, які створювали неортодоксальні для італійської барокової літератури твори, були письменниками радше локальних, місцевих літератур. Одним з таких письменників був Карло Марія Маджі, професор і ректор університету Павії, який ще й обіймав посаду секретаря Міланського сенату і був членом Академії Аркадія. В ранні роки свого життя він писав релігійні та дидактичні твори латинською й італійською мовами, але в кінці 1680-х пішов в опозицію до пуристів флорентійського зразка і почав писати вірші й п’єси міланською мовою. Поки що не існує перекладів творів Карло Марія Маджі з міланської на італійську мову, однак, за словами фахівців, які коментують репертуар його комедій, написаних в 1690-ті роки, такі його

п’єси, як “Поради Менегіно” (1697), “Барон Брабанца” (1696), “Філософ-самозванець” (1698) містять рокайльні сюжетні мотиви. Творчість Карло Марія Маджі відкриває в італійській літературі такий напрямок, як використання локальної літературної традиції, яка не взаємодіє з контекстом загальноіталійської літературної традиції, і, відтак, уникає топосів останньої [214].

Ближче до середини XVIII ст. концепція кохання і зображення жіночої вроди в італійській літературі змінюються. На відміну від бароко, краса вже не ідеалізується, а натомість підкреслюється її природність і навіть недоліки. П. Бреді навіть вбачає у цьому “характерне для рококо зниження цінності жіночої краси і кохання” [59, с. 12]. Поети нового покоління, які проголосили чуттєвість основою своєї поезії, ніби віднаходять певну рівновагу, поєднуючи бароковий буремний стиль і раціоналізаторську тенденцію. Загалом синтез цих двох поетичних традицій навіть породив новий жанр – так звану “drama per musica”. Автором цього нового жанру став італійський поет і лібретист П’єтро Метастазіо (1698-1782), який зажив собі слави неперевершеного майстра зображення чужих пристрастей. На думку самого Метастазіо, поет зобов’язаний бути трагічним, і пишучи свій твір, він має забувати про власні почуття, але описувати почуття інших, намагаючись проникнути в їхні серця. Труднощі зображення мінливості почуттів є, як вважає Метастазіо, основою трагізму у просвітників-раціоналістів або у поетів-аркадців, коли останні ставили перед собою мету відтворити античну трагедію, але це мало виглядати зовсім по-іншому в опері, коли мова йде про єдність мелодії і експресії. П’єтро Метастазіо сам озвучує основні ідейні та стилістичні відмінності між аркадським рокайльним і просвітницьким умовно реалістичним світоглядом, відмовляючись від аркадського зображення складних і “неоднозначних почуттів”. Проте, знову-таки, завдання Метастазіо – дістатися до серця слухача, а не насолоджуватися красивим звучанням цих буремних слів, що і відрізняє його від інших італійських поетів XVII ст. В зрілий період своєї творчості поет прагне до

гармонізації навіть у композиційній і семантичній побудові арій і речитативів, що вже є рисою, властивою суто просвітницькому класицизму [188, 190]. П'єтро Метастазіо був знайомий з творчістю французьких письменників, але для нього вони були представлені метрами-класицистами, тоді як свідчення про факт його знайомства з новою французькою рокайльною літературою відсутні так само, як і у поетів-аркадців.

Луїза Бергаллі-Гоцці (1703-1779) народилася у Венеції в родині убогого художника, і в дитинстві брала уроки живопису у художниці рококо Розальби Кар'єри, з якою згодом усе життя підтримувала листування, обмінюючись ідеями про літературу і живопис [198, с. 148]. Також її упродовж всього творчого життя підтримував знаменитий лібретист і теоретик оперного мистецтва Апостоло Дзено. За деякими даними, Луїза Бергаллі стала першою письменницею в Європі, яка писала лібрето для мелодрам: так, у 1730 р. вона написала лібрето під назвою "Еленія", яке поклав на музику Томазо Альбіноні. У 1726 р. Луїза Бергаллі створює величезну антологію жіночої поезії "Componimenti poetici delle più illustriri matrici d'ogni secolo" ("Вірші найславетніших жінок-поетес кожного століття") – проект, небачений до того у європейській літературі, оскільки збірка охоплювала період від тринадцятого століття до творів, написаних сучасницями Луїзи Бергаллі – і серед них авторка згадувала і вірші Джованни Каррери, сестри славетної художниці, а також вказувала і свої твори [198, с. 99].

В 1730 р. письменниця написала найкращу свою п'єсу – "Le avventure del poeta" (Пригоди поета), яка є першим зразком італійської комедії психологічного типу. Комедія написана венеційським діалектом італійської мови, сюжет твору полягає в тому, що молодий поет Гораціо, який походить з убогої родини, намагається знайти собі покровителів, які б платили йому за його вірші. У Гораціо ще є батько Рідольфо і сестра Камілла, яка заробляє на життя шиттям, відмовившись стати поетесою. Про поетів вона навіть каже наступне: "O che sia pure maladetta quest'arte de'Poeti che bevon sempre al fonte

di Elicona, e non magiano mai”[101][42, с. 16]. У своїй п’єсі Луїза Бергаллі іронічно зображає діяльність академії “Аркадія”, членом якої сама ж і була, описуючи це товариство як збіговисько бундючних писак, які лише хвалять один одного. Гораціо більше хотілося б отримати патронаж у шляхетній родині, відтак, він понад усе шукає уваги аристократа графа Валеріо. Однак, граф Валеріо, замість того, щоб платити Гораціо за його поезії, лише хвалить його і пророкує йому, що той завдяки своєму таланту неодмінно стане одним з поетів Аркадії: “Io volavo strasorte, la vostra gloria ed ora vello dico, vi ho fatto scivere negli Arcadi!”[102] та дарує непрактичні подарунки на зразок портретів [42, с. 20]. Зрештою, розлючений Гораціо відповідає: “Sia male detto agli Arcadi, alla Gloria, e a l’Signor Conte. O povero mio scudo!”[103] [42, с. 26]. “Se parlerette o scriverette con poco rispetto degli Arcadi, subito sarete cancellato dal Catalogo Loro. Danno lo scudo indietro?”[104] Графові Валеріо протистоїть інший герой – багатий міщанин Просперо, який дійсно оплачує вірші Гораціо. Діалог Просперо і Валеріо уособлює конфлікт між італійським дворянством та освіченими міщанами, які знаються на мистецтві. Так, граф обурюється тому, що Просперо платить поетові за сонет: “Come? E voi soffrire queste cose, Oratio? E le soffrite voi, Signor Ridolfo, e signora Camilla? Ripigliatevi indietro il vostro ducato, uom de bene; ed imparate a conoscere cosa sia trattar co’ Poeti di tal forza, el non ci mancherebbe altro, che gli Arcadi sapesser questa”[105] [42, с. 48]. Зрештою, Гораціо полишає свій намір стати поетом, і стає професійним письменником при дворі Лорени, і промовляє для Валеріо розлогу мораль, в якій закликає платити поетам, а не змушувати тих утішатися аркадськими почестями. В цій комедії ми можемо спостерігати першу спробу відмови від традиційного італійського жанру “del arte” і орієнтацію авторки на

[101] Прокляття справжнє є той рід поетів, що завжди п’ють з фонтанів Гелікона, а їсти там ніколи не добудуть.
[102] Я хочу, щоб ваша слава загриміла за моїм словом, я запишу вас в академію аркадців!
[103] Прокляття тим аркадцям, і тій славі, і тому мосціпану графу. Ох, мій бідолашний скудо!
[104] Якщо говоритимете чи писатимете недосить поштиво про аркадянців, то виженуть вас вони зі своєї когорти. Віддати назад вам ваш скудо?
[105] Як? І ви це терпите, Ораціо? І ви це мусите терпіти, синьйоре Рідольфо і синьйоро Камілло? Сховайте вашого дуката, добрий чоловіче, і затямте, що не годиться так поводитися із поетами такої сили, бо на таке обрязяться аркадці!

французький психологічний комізм, але у цьому творі ми бачимо не висміювання певних соціальних ситуацій, як це робили французькі драматурги, а радше гостре викриття певних суспільних пороків, яке ми зустрічаємо в Анн Модюї де Фатувіля та Луїджі Ріккобоні в їхніх комедіях в італійському стилі. Відтак, ми стверджуємо, що італійським драматургам при переході від комедії дель арте до комедії французького зразка було властиво зберігати такий стилістичний прийом, як показова жорсткість кінцівки – так, Ораціо змушений відмовитися від своєї мрії бути поетом, і він вказує на це, коли читає мораль усім аристократам, які ще поділяють позицію графа Валеріо.

З 1730-х років письменниця перекладає п'єси Теренція, Расіна, та Мольєра, призупиняючи свою поетичну діяльність через шлюб із Гаспаро Гоцці та низку пологів. В 1747 р. Луїза Бергаллі висуває проект театральної реформи, який мав на меті змінити італійську комедію, відмовившись від масок, але їхня з чоловіком спроба відкрити власний театр вийшла невдалою через фінансову скруту, і цей проект через рік реалізує вже Карло Гоцці, брат її чоловіка.

Висновки до Розділу III

Література раннього рококо у Франції, Німеччині й Італії мала різні стилістичні риси. Для французької рокайльної літератури було властивим апелювання до інтертекстуальності – так, Жан Лафонтен, звертаючись до міфів Апулея, перериває його наратив коментарями друзів-слухачів, а Шарль Перро, створюючи дитячу казку, лишає в ній ті натяки, які перетворюють її на гривуазну історію. Розповсюдженим було і опрацювання письменниками одного й того ж наративу – так, казку про Попелюшку пише спершу Марі де Віляндон, а потім цей же сюжет опрацьовує Шарль Перро. Натомість німецька література рококо представлена переважно прозовими романами, які відрізняються більшою спорідненістю з класичними

наративами німецького літературного бароко. Однак від барокових романів їх починає відрізняти зміна сюжету – так, у Ебергардта Гапеля і Августа Бохсе жінки беруть до рук зброю і здатні виконувати офіцерські обов'язки, і повноцінними героями їхніх творів стають уродженці неєвропейських країн – китаєць Коксінга та мавр Лізуарт. У Крістіана Рейтера герой, крім казкових країн, типових для барокового роману, відвідує цілком реальну Венецію, що позначає розрив із бароково-фантастичною топікою роману мандрів, а у Крістіана фон Гунольда непристойні барокові оповідки про невірних дружин і нерівний шлюб перетворюються на психологічні повісті, в яких автор ставить питання про те, що кохання не завжди пов'язане зі шлюбом і батьківським благословінням. Італійська ранньорокайльна література відрізняється тією характерною ознакою, що в ній до 1762 р. відсутня традиція рокайльного роману, попри той факт, що бароковий та ренесансний роман в італійській літературі були присутні у значній кількості. Натомість розрив із бароковою літературною традицією відбувається в італійській літературі в 1690-ті роки, коли була заснована поетична академія "Аркадія", співпадаючи в часі з появою перших рокайльних віршових проб у німецькій літературі та появою французької чарівної казки в 1690-х роках. Натомість рококо в італійській прозі з'являється вже в оперних лібрето з 1680-х років і розвивається, досягаючи своєї кульмінації у лібрето П'єтро Метастазіо. При цьому в італійській драматургії, попри той величезний вплив, який справили п'єси театру Італійської комедії на формування французького літературного рококо, комедії у венеційському стилі були відсутні, і перша рокайльна п'єса була створена аж в 1730 р. Венеційський контекст у італійську рокайльну драматургію буде впроваджено лише у кінці 1740-х років Карло Гоцці, і він буде не автентичним, а експортованим із Франції. Однак, попри той факт, що літературне рококо у Франції, Німеччині та Італії вперше з'явилося в різних жанрах, час його появи у всіх трьох країнах співпадає – це 1690-ті роки.

ВИСНОВКИ

В ході даного дослідження нам вдалося спростувати теорію про те, що рококо є суто французьким феноменом за своїм походженням. Як вдалося з'ясувати, художня стилістика рококо склалася в результаті синтезу традицій Венеціанської художньої школи та значно трансформованих стилістичних рис французького художнього бароко. Вивчення художніх та літературних пам'яток показує, що передумови до зародження стилю рококо з'являються в 60-тих роках XVII століття, і вони виразно простежуються не лише у французьких, але і в німецьких літературних пам'ятках. Така хронологічна атрибуція повністю спростовує твердження про рококо як художній стиль французького Регентства та більшість відповідних такій концепції датувань, які відносять зародження даного стилю до 1715-го року та фіксують факт його всеєвропейського розповсюдження не раніше, ніж у 40-х роках XVIII ст. в Німеччині та в 50-х роках XVIII ст. в Італії.

Крім того, аналіз художніх та літературних пам'яток рококо показав, що цей стиль не був великим придворним стилем, а навпаки, відрізнявся маргінальністю і був орієнтований на смаки опозиційних аристократів. Вдалося встановити, що естетика рококо є опозиційною преціозному стилю, що дозволяє зробити висновок про неможливість відгалуження рококо безпосередньо від стилю бароко. Також нам вдалося встановити важливий факт про інтеркультурність сюжетного контексту Венеції як топосу в культурі рококо, і довести, що цей топос був штучно сконструйованим, оскільки венеційські культурні реалії в 1680-х – 1690-х роках не відповідали тому, як їх зображували в художніх творах.

З настанням у кінці 40-х років XVIII ст. епохи Просвітництва, рококо в літературі не відмирає як стиль, а натомість починає роздроблюватися на різні жанрові напрямки та еволюціонувати у сентименталізм, сатиричну новелу з орієнтальним колоритом, просвітницький трактат, роман виховання,

і навіть в порнографічну новелу, і тому подібні піджанри. Художній стиль рококо натомість набуде застиглих форм і увійде в загальномистецький естетичний обіг як “галантний” і “еротичний” стиль, і його форми найдовше проіснують в декоративно-прикладних мистецтвах, архітектурі та оформленні порцеляни.

Нам вдалося розвінчати популярне переконання про те, що в основі стилю рококо лежить ідеологія емоційної холодності й байдужості, оскільки наше дослідження показує, що саме в епоху рококо відбувається великий перелом, перехід до розрізнення понять приватного і публічного простору і дозвілля, домашній простір починає ділитися на суто приватний, в який допускають лише довірених осіб і парадний, в якому тепер приймають офіційних відвідувачів, з’являється характерний для Нового часу стилістичний розподіл на особисту мемуарну літературу, “легку” літературу для розваги, та літературу “справжню” і серйозну. В рококо розвивається культура висловлення особистих почуттів, з’являється уявлення про період дитинства як самостійну цінність. Досліджуваний нами період входить у багато культурних та історичних контекстів. 1690-ті – 1730-ті роки – епоха Класичної Європи, її відносять до пізнього бароко, до раннього Просвітництва, але перш за все, вона без сумніву є центральним об’єктом тієї невизначеної епохи, яку називають культурою Європи Нового часу. Перш за все, дана робота не претендує на цілісне і повне відображення епохи, яку ми визначили як хронологічні рамки даного дослідження. В ході даної роботи нерозглянутими лишилися архітектура і скульптурне мистецтво – як такі, що потребують дослідження у загальноєвропейському контексті, однак, і скульптура, і архітектура рокайлю показують безсумнівну культурну тяглість із естетикою бароко. Відтак, гіпотези дослідників про еволюцію стилю рококо із барокових художніх форм цілком, на нашу думку, можна вважати релевантною. Але прикметною є така риса рокайльної архітектури, як її швидке розповсюдження поза межами Франції. На нашу думку, окремого

дослідження на предмет франко-німецьких культурних зв'язків потребує феномен фридериціанського рококо та дослідження італійського рокайлю.

В ході дослідження матеріалів для даної роботи ми дійшли висновку про космополітичність аксіології рокайлю. Розквіт тих ідей і того світосприйняття, яке ми визначаємо як "класичний рокайль", відбувається в період 1720-х років, і літературні пам'ятки цього часу відображують формування культури емоцій, і людину, яка живе винятково своїм власним внутрішнім світом. З 1730-х років ці тенденції вже не є чимось новим – письменники і живопис розвивають просвітницьку тему, але в цей період і твори в стилі рококо, і твори в просвітницькому стилі створюють поки що одні й ті ж автори. Вже в 1740-х роках закінчується, на нашу думку, фаза утвердження психологічної автономності новоєвропейського індивіда, а натомість на перший план виходить вже суспільство цих індивідів. Рококо не зникає, а трансформується в застиглий художній стиль, просто ідеологічно первинною стає художня філософія Просвітництва, художнім вираженням якої стає класицизм – імітація поки ще імперської римської античності. Просвітництво і рококо теж активно взаємодіятимуть, але повертаючись до проблемного питання, яке ми винесли ще у вступі – чи було рококо антагоністом Просвітництва – ми дійшли власної версії відповіді. Рококо, на нашу думку, щонайменше до 1730-х років, цілком можна вважати прото-Просвітництвом, бо їхня соціологічна ідеологія цілком співпадає, і тому, на нашу думку, має рацію П'єр Шоню, називаючи 1680-ті – 1700-ті роки першою, а 1700-ті – 1730-ті роки – другою фазою Просвітництва. Якщо ж розглядати саме ідеї літератури зрілого рококо, починаючи з 1740-х років, то виявляється, що теми особистої ідентифікації, вивчення мінливості людської свідомості, становлення людської особистості поступово переходять в сюжетний набір зовсім іншого, вже просвітницького стилю, або ж мігрують в літератури інших країн – скажімо, "Мандрівка Трістрама Шенді" у Лоренса Стерна, "Мемуари" Джакомо Казанови. У Франції рокайль перетворюється на літературу розваги або мистецьких вправ. Поклик до особистого

розкріпачення, і сексуального в тому числі, є радше не рокайльним, а просвітницьким, саме тому ми вважаємо, що цей цінний і цікавий матеріал перебуває поза контекстом даного дослідження, і потребує окремої, самостійної розвідки.

Зрілий рокайль після 1740-х років не стає менш цінним у мистецькому плані, навпаки, він удосконалюється і збагачується досвідом попередників, просто він перестає бути ідейно свіжим, широко користуючись традиціями і напрацюваннями попередників. З 1740-х років рококо орієнтується на традицію, стилістичні та ідеологічні канони якої вже склалася, але цей стиль вже припиняє розвиватися. Література стилю рококо є найменш дослідженим аспектом цього культурного феномену, який зародився у Франції і спершу включав у себе маргінальні художні процеси останньої чверті XVII ст., а згодом став панівною естетичною доктриною у французькій культурі впродовж перших сорока років XVIII ст. Пластичні художні форми стилю рококо швидко поширилися по різних країнах Європи, але літературні новації, властиві рококо, в ході свого поширення зазнавали адаптації до світоглядних і стилістичних норм тих країн, чиї письменники намагалися створити свою власну літературу рококо.

Результати даного дослідження підтверджують той факт, що концепція “довгого рококо” як періоду, що тривав мало не до Французької революції 1789-го року, не витримує перевірки фактами. Насправді ж епоху рококо можна вважати завершеною в 1749 р., коли розпочинається проект з видавництва Енциклопедії. Що стосується Німеччини та Італії, то нам вдалося дійти висновку, що формування в цих країнах живописної та декоративно-прикладної складової культури рококо було якщо й не повною мірою незалежним, то відрізнялося як мінімум значною автономністю цього процесу, однак повноцінна література в стилі рококо сформувалася саме у Франції. Тим не менш, з 1660-х років, і в німецькій, і в італійській літературі незалежно від французьких впливів з’являється одна й та ж тенденція – схильність до більшого реалізму в літературі, відмова від барокового

преціозного стилю, тенденція до імітації вже не трагічних, а комічних французьких драматургічних зразків, що дозволяє нам зробити висновок, що ідеологія рококо є не просто сукупністю стилістичних канонів, які в кінці XVII століття утворили собою новий мистецький стиль, пізніше запозичений сусідніми найближчими країнами, а виражає собою перехід ментальності європейського індивіда від свідомості, властивій культурі бароко, до тієї свідомості, яка належить винятково Новому часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахмутский В. Я. На рубеже двух веков. *Спор о древних и новых* / сост., вступ. статья В. Я. Бахмутского. Москва : Искусство, 1985. С. 7-40.
2. Брунов Н. И. Дворцы Франции XVII и XVIII веков: монография. Москва : Издательство всесоюзной академии архитектуры, 1938. 84 с.
3. Галатенко Ю. Н. «Размышления о хорошем вкусе» в итальянской эстетике начала XVIII века (Дж. В. Гравина, П. Джанноне, Л. А. Муратори). *XVIII век: литература как философия, философия как литература – XVIII siècle: la littérature comme philosophie et la philosophie comme littérature: научный сборник* / под ред. Н. Т. Пахсарьян. Москва : Экон-Информ, 2010. С. 1-10.
4. Гараш К. Венецианское Сеттеченто: монография. Будапешт : Корвина, 1968. 55 с.
5. Гинзбург Л. Примечания. *Немецкая поэзия XVII века* / сост. Л. Я. Гинзбург. Москва : Художественная литература, 1976. С. 191-198.
6. Даниэль С. М. Рококо: от Ватто до Фрагонара: монография. Санкт-Петербург : Издательская группа «Азбука-Классика», 2010. 336 с.
7. Данченко М. Л. Витоки німецької літературної казки рококо в першій половині XVIII століття. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2016. Т. 179, С. 64-67.
8. Данченко М. Л. Інтертекстуальність в культурі рококо: пародія, пастіш та сиквел у французькій літературі XVIII століття. Культура і сучасність: альманах. 2021. № 1. С. 75-79.
9. Данченко М. Л. Культурна специфіка франко-італійської драми раннього рококо. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Warsaw : RS Global Sp.z. O. O. Vol. 5(26), June 2020. P. 26-32.

10. Данченко М. Л. Роль романистики Пьетро Кьяри в становлении итальянского литературного рококо. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Warsaw : RS Global Sp.z.O.O. Vol. 2(30), June 2021. P. 118-122.

11. Данченко М. Л. Угорське рококо як феномен європейської культури Нового часу. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. Київ : Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2015. Т. 166, С. 22-24.

12. Данченко М. Л. Франкомовна драматургія Італійської комедії (1660-1697) як культурологічний феномен раннього рококо. *Питання культурології. Збірник наукових праць*. Київ : видавничий центр КНУКіМ, 2021. Вип. 37, С. 45-52.

13. Данченко М. Л. Французька проза раннього рококо: тема острова в новій галантній традиції. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. Київ : Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2020. Т. 3 (2020), С. 84-89.

14. Данченко М. Л. The aspect of rococo in the history of relativity of time and truth. Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. Київ : Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2014. Т. 153, С. 9-12.

15. Данченко М. Л. Fougeret de Montbron: Rococo, Libertinism, Enlightenment. МАГІСТЕРІУМ. Культурологія. Київ : Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2015. Вип. 59, С. 34-38.

16. Дуков Е. В. Общественные балы и концертная культура XVIII века. *Концерт в истории западноевропейской культуры: монография*. Москва : Классика-XXI, 2003. С. 171-184.

17. Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о Поэзии и Живописи / пер. с франц. Л. Я. Рейнградт. Москва : Искусство, 1975. 767 с.

18. Михайлов А. Д. «Острый галльский смысл...». *Французский фривольный роман* / пер. с франц. А. Д. Михайлова. Москва : Эксмо, 2008. С. 7-20.

19. Михайлов А. Д. Роман Кребийона-сына и литературные проблемы рококо. *Кребийон-сын. Заблуждения сердца и ума, или Мемуары господина де Мелькура*. / пер. с франц. А. Д. Михайлова. Москва : Наука, 1974. С. 287-331.

20. Морозов А. А. Немецкая волшебно-сатирическая сказка. *Немецкие волшебно-сатирические сказки* / под ред. А. А. Морозова. Ленинград : Наука, 1972. С. 155-201.

21. Пахсарьян Н. Т. Французская «легкая поэзия»: эстетические функции и жанровые варианты. *XVIII век: Судьбы поэзии в эпоху прозы:сборник научных работ* / под ред. Н. Т. Пахсарьян. Москва : Экон, 2001. С. 41-51.

22. Пахсарьян Н. Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-х-1760-х годов: монография. Днепропетровск : Пороги, 1996. 216 с.

23. Рейнградт Л. Я. Вступительная статья. *Дюбо Жан-Батист. Критические размышления о Поэзии и Живописи* / под ред. Л. Я. Рейнгардт. Москва : Искусство, 1975. С. 16-27.

24. Скакун А. А. Проблема теоретического разграничения жанров басни и «сказки» в трудах европейских критиков и исследователей XVIII века. *Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили:материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения»* / под ред. А. А. Скакуна. Серия “Symposium”. Вып. 26. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 35-43.

25. Смирнов А. А., Рыкова Н. Я. Лафонтен и его повесть «Любовь Психеи и Купидона». *Жан де Лафонтен. Любовь Психеи и Купидона* / пер. с франц. Н. Я. Рыковой. Москва-Ленинград : Наука, 1964. С. 123-134.

26. Солерс Ф. Війна смаку: моногрфія / пер. з франц. А. Рєпи. Київ : К. І. С., 2011. 472 с.

27. Спор о древних и новых / сост. В. Я. Бахмутский. Москва : Искусство, 1985. 472 с.

28. Чекалов К. А. Мари-Мадлен де Лафайет и ее творчество. *Лафайет Мари-Мадлен де. Сочинения* / под ред. Н. В. Забабурова, Л. И. Сифурова, К. А. Чекалова. Москва : Ладомир, 2007. С. 427-455.

29. Шоню П. Цивилизация классической Европы: монография / пер. с франц. В. Бабинцева. Екатеринбург : У-Фактория, 2005. 608 с.

30. Шоню П. Цивилизация Просвещения: монография / пер. с франц. И. Иткина, М. Гистер. Екатеринбург : У-Фактория, 2008. 688 с.

31. Якимович А. К. Об истоках и природе искусства Ватто. *Западноевропейская художественная культура XVIII века* / ред. В. Н. Прокофьев. Москва : Наука, 1980. С. 41-78.

32. Amare e fingere: drama per musica fatto recitare dall'Accademia delle sig. Assicurate, con l'occasione della venuta in Siena dell'illustrissima signora principesa di Farnese, et alla medesima dedicato. Siena: Stamparia de l'Publico. 1675. 82 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=kTug-HnS230C&dq=amare+e+fingere&hl=uk&source=gbs_navlinks_s (Last accessed 22.07.2020).

33. Anger A. Deutsche Rokoko-Dichtung. Ein Forschungsbericht: Monographie. Stutgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2017. 88 s. URL : https://books.google.com.ua/books?id=97xDDwAAQBAJ&lpg=PP2&dq=Anger%20A.%20Deutsche%20Rokoko-Dichtung.%20Ein%20Forschungsbericht&hl=uk&pg=PP2#v=onepage&q=Anger%20A.%20Deutsche%20Rokoko-Dichtung.%20Ein%20Forschungsbericht&f=false (letzter Zugriff: 14.10.2019).

34. Anger A. Literarisches Rokoko: Monographie. Stutgart: Springer-Verlag, 2017. 110 s. URL : https://books.google.com.ua/books?id=u7xDDwAAQBAJ&lpg=PP1&dq=Anger%20A.%20Literarisches%20Rokoko&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q=Anger%20A.%20Literarisches%20Rokoko&f=false (letzter Zugriff: 13.11.2019).

35. Baetjer K., Shelley M. Pastel portraits: images of 18-th century Europe : album. New York : The metropolitan Museum of Art. 56 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=sDa8MKAce2sC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 07.06.2020).

36. Baghdiantz McCabe I. Orientalism in Early Modern France. Eurasian Trade, Exoticism and the Ancien Régime: monograph. Oxford : Berg Publishing, 2008. 416 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=3MmvAwAAQBAJ&lpg=PP1&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q&f=false (Last accessed 13.11.2019).

37. Bailey G. A. The spiritual rococo: décor and divinity from the salons of Paris to the missions of Patagonia: monograph. New York : Routledge, 2017. 416 p.
URL :https://books.google.com.ua/books?id=7iMxDwAAQBAJ&lpg=PT489&ots=kli9U7KSfI&dq=Bailey%20G.%20A.%20The%20Spiritual%20Rococo%3A%20D%C3%A9cor%20and%20Divinity%20from%20the%20Salons%20of%20Paris%20to%20the%20Missions%20of%20Patagonia&hl=uk&pg=PT489#v=onepage&q=Bailey%20G.%20A.%20The%20Spiritual%20Rococo:%20D%C3%A9cor%20and%20Divinity%20from%20the%20Salons%20of%20Paris%20to%20the%20Missions%20of%20Patagonia&f=false (Last accessed 13.11.2019).

38. Baeldeus P. Wahrhaftige ausführliche Beschreibung der berühmten Ost-Indischen Kusten Malabar und Coromandel, derselben angränßenden Königreiche und Landschaften als auch Der Raiserreichs Zeylon benebenst Abgotterey derOst-Indischen Helden : Werken. Amsterdam,Johannes Janssonius van Waasberck, en van Sommeren, 1672. 241 s. URL : https://books.google.com.ua/books?id=csxWAAAAcAAJ&pg=PT20&lpg=PT20&dq=zingalesen+bedeutung&source=bl&ots=l6oP4FGnvy&sig=ACfU3U1d0OBiy-2af35VMzds_4uE2cCrQg&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwjmpbSS57HlAhXqxIsKHXVMDQ0Q6AEwC3oECAkQBA#v=onepage&q=zingalesen%20bedeutung&f=fals (letzter Zugriff: 23.10.2019).

39. Barraco B. Lo stile Rococò e il Barochetto italiano. Ricerca online. Site web: https://questionidiarredamento.it/lo-stile-rococo-e-il-barocchetto-italiano/ (L'ultimo acesso: 23.10.2019).

40. Barthel K. Gattung und Geschlecht. Weiblichkeitsnarrative im galnten Roman um 1700: Monographie. Berlin : Walter de Grutyer GmbH& Co KG, 2016. 468 s. URL : https://books.google.com.ua/books?id=Zy9BDAAAQBAJ&lpg=PT270&ots=EZ-RonAM-h&dq=Barthel%20K.%20Gattung%20und%20Geschlecht.%20Weiblichkeit%20Narrative%20im%20galanten%20Roman%20um%201700&hl=uk&pg=PT3#v=onepage&q=Barthel%20K.%20Gattung%20und%20Geschlecht.%20Weiblichkeit%20Narrative%20im%20galanten%20Roman%20um%201700&f=false (letzter Zugriff: 13.11.2019).

41. Basile B. Rassegna di studi sul Barocco e il Barocco letterario Italiano (1965-1972). *Lettere Italiane*. 1972. Vol. 24, № 3. P. 346-368. URL : http://www.jstor.org/stable/26252113 (L'ultimo acesso: 03.06.2018).

42. Bauer H. Rocaille: zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs. *Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte*. 2011. Band 4. S. 1-87. URL : https://books.google.com.ua/books?id=ImHENHbDOBsC&lpg=PA6&dq=Bauer%20H.%20Rocaille%3A%20zur%20Herkunft%20und%20zum%20Wesen%20eines%20Ornament-Motivs&hl=uk&pg=PA6#v=onepage&q=Bauer%20H.%20Rocaille:%20zur%20Herkunft%20und%20zum%20Wesen%20eines%20Ornament-Motivs&f=false(letzter Zugriff: 13.11.2019).

43. Bayard É. Art de reconnaître les styles. Les styles Régence et Louis XV : monographie. Paris : Librairie Garnier Frères, 1919. 288 p. URL : https://archive.org/details/lartdereconn00baya/page/n10 (Consulté pour la dernière fois le 15.11.2019).

44. Bazin G. Baroque and Rococo: monograph/translated from French by Jonathan Griffin. New York : Oxford University Press, 1964. 288 p.

45. Bean J., Stampfle F. Drawings from New York Collections. The 18th century in Italy. New York, Metropolitan Museum of Art, 1971. 443 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=_lrUsbopzVQC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (Last accessed 13.11.2019).

46. Beasley F. E. Salons, history and the Creation of 17th-century France: mastering memory : monograph. Routledge, 2017. 358 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=ycw3DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 02.12.2019).

47. Beasley F. E. Versailles meets the Taj Mahal: François Bernier, Marguèrite de la Sablière and enlightening conversations in seventeenth-century France : monograph. Toronto : University of Toronto Press, 2018. 349 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=3IBSDwAAQBAJ&pg=PA3&hl=uk&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false (Consulté pour la dernière fois le: 02.12.2019).

48. Bédard J.-F. Decorative games: ornament, rhetoric and noble culture in the work of Gilles-Marie Oppenord (1672-1742) : monograph. Newark : University of Delaware Press, 286 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=zs8zjmOtTMQC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 03.12.2019).

49. Beetz M. Anakreontik und Rokoko im Bezugsfeld der Aufklärung – eine Forschungsbilanz. Anakräontische Aufklärung : Beiträge. Berlin : Walter de Gruyter, 2011. P. 1-19. URL : https://books.google.com.ua/books?id=NY1d7qM8Q3UC&lpg=PP1&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 13.11.2019).

50. Beetz M. Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im Altdeutschen Sprachraum : Monographie. Germanistische

Abhandlungen 67. Stutgart : Springer-Verlag GmbH Deutschland, 1990. 361 S. URL : https://books.google.com.ua/books?id=ry63DQAAQBAJ&lpg=PP4&ots=cD9O5tkqHv&dq=Germanistische%20Abhandlungen%2067.%20Stuttgart%3A%20SpringerVerlag%20GmbH%20Deutschland%2C%201990&hl=uk&pg=PP4#v=onepage&q=Germanistische%20Abhandlungen%2067.%20Stuttgart:%20Springer-Verlag%20GmbH%20Deutschland,%201990&f=false (letzter Zugriff: 14.11.2019).

51. Bergalli L. Le avventure del poeta : commedia. Venezia : Apresso Cristophoro Zane, 1730. 78 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=rvS-mgEACAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (L'ultimo acesso: 04.12.2019).

52. Berthold C. Fiktion und Vieldeutigkeit: zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert : Monographie. Tübingen, Niemeyer, 1993. 357 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=DNyPUUyo0-QC&lpg=PP1&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 16.11.2019).

53. Biermann G. Deutsches Barock und Rokoko: herausgegeben im Anschluss an die Jahrhundert-Austellung deutscher Kunst 1650-1800: Monographie. Leipzig : E. E. Schwabach. 548 p. URL : https://archive.org/details/deutschesbarocku01bier/page/n8/mode/2up (letzter Zugriff: 21.04.2020).

54. Binni W. Scritti settecenteschi (1956-1963) : opere complete. Firenze : Il ponte editore, 2016. 422 p. URL : https://www.fondowalterbinni.it/biblioteca/Scritti%20settecenteschi%201956-1963%20due.pdf (L'ultimo acesso: 15.11.2019).

55. Binni W. Il rococò nella letteratura settecentesca. *Manierismo, barocco è rococò: concetti è termini*. 1962. № 52. URL : https://www.ilponterivista.com/ocwb/data/09-Scritti%20settecenteschi%201956-

1963/05-Il%20rococ%C3%B2%20nella%20letteratura%20settecentesca/05-01.html (L'ultimo acesso: 20.03.2020).

56. Blackall E. A. Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache 1700-1775 : monograph/aus Englisch übergetragt von H. Schürmann. Stuttgart, Springer-Verlag, 1966. URL: https://books.google.com.ua/books?id=Ar5DDwAAQBAJ&lpg=PP1&hl=uk&pg=PP4#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 16.11.2019).

57. Blondel J.–F. L'homme du monde éclairé par les arts : traité. Paris : Monory, 1774. 303 p. Tome I. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74822w/f324.image (Consulté pour la dernière fois le 25 décembre 2019).

58. Bohse A. Die Amazonninen aus dem Kloster : Liebes- und Helden-Geschichte. URL : https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/GWDINZB2WKAPOVX4KSU6C53RYYXOGRW3 Köln: Johann Lüdwig Gleditsch, 1698. 319 S. (letzter Zugriff: 21.08.2020).

59. Boindin N. Lettres historiques à Mr D*** sur la Nouvelle Comédie Italienne. Dans lesquelles il est parlé de son Etablissement, du Caractère, des Acteurs qui la composent, des Pièces qu'ils ont representées jusqu'à present, & des Avantures qui y sont arrivées. *Première lettre*: 3 tomes en 1 volume. Paris, Pierre Prault, 1717. P. 3-44. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1087343/f47.image (Consulté pour la dernière fois le 26.11.2019).

60. Boindin N. Lettres historiques à Mr D*** sur la Nouvelle Comédie Italienne. Dans lesquelles il est parlé de son Etablissement, du Caractère, des Acteurs qui la composent, des Pièces qu'ils ont representées jusqu'à present, & des Avantures qui y sont arrivées. *Seconde lettre*: 3 tomes en 1 volume. Paris, Pierre Prault, 1717. P. 4-55. URL :https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108735g/f50.image.r=nicolas%20boindin (Consulté pour la dernière fois le 01.12.2019).

61. Boindin N. Lettres historiques à Mr D*** sur la Nouvelle Comédie Italienne. Dans lesquelles il est parlé de son Etablissement, du Caractère, des Acteurs qui la composent, des Pièces qu'ils ont representées jusqu'à present, & des Avantures qui y sont arrivées. *Première lettre*: 3 tomes en 1 volume. Paris, Pierre Prault, 1718. P. 3-56. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108736v.r=nicolas%20boindin?rk=42918;4(Consulté pour la dernière fois le 03.12.2019).

62. Boivin J. Rocaille ornamental agency and the dissolution of self in the rococo environment. *Open Arts Journal*. 2019. Issue 7. P. 91-104. DOI : http://dx.doi.org/10.5456/issn.2050-3679/2019s07 (Last accessed 02.12.2019).

63. Boquet G. La Comédie Italienne sous la Régence: Arlequin poli par Paris (1716-1725). *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*. 1977. Vol. 24, № 2. P. 189-214. URL : www.jstor.org/stable/20528392(Consulté pour la dernière fois le 14.11.2019).

64. Borowitz H. O. Three guitars: reflections of Italian Comedy in Watteau, Daumier, and Picasso. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. 1984. Vol. 71, № 4. P. 116-129. URL : www.jstor.org/stable/25159858 (Last accessed 16.11.2019).

65. Bossaglia R. Aggiornamenti sul Settecento Lombardo. *Arte Lombarda*. 1991. № 98/99 (3-4). P. 68-71. URL : www.jstor.org/stable/43132266 (L'ultimo acesso: 14.11.2019).

66. Brady P. Period style in the light of structuralism, semiotics and catastrophe theory. *Twenty years of French literary criticism: FLS, Vingt ans après: a memorial volume for Philip A. Wadsworth*/ed. by P. A. Wadsworth, F. G. Henry. Birmingham : SUMMA PUBLICATIONS, 1994. P. 241-250. URL : https://books.google.com.ua/books?id=2DLOqKtqy3sC&lpg=PP1&dq=Twenty%20years%20of%20French%20literary%20criticism%3A%20FLS%2C%20Vingt%20ans%20apr%C3%A8s%3A%20a%20memorial%20volume%20for%20Philip%20A.%20Wadsworth&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q=Twenty%20years%20of%20French%20literary%20criticism:%20FLS,%20Vingt%20ans%20apr%C3%A8s:%20

a%20memorial%20volume%20for%20Philip%20A.%20Wadsworth&f=false (Last accessed 14.11.2019).

67. Brady P. The Present state of studies on period style. *L'Esprit Créateur*. 1993. Vol. 33, № 3. P. 3–8. URL : www.jstor.org/stable/26286392 (Last accessed 16.11.2019).

68. Brady P. Towards a theory of the Rococo. *The Comparatist*. 1985. Vol. 9. P. 4-17. URL: http://www.jstor.org/stable/44366719 (Last accessed 03.06.2018).

69. Breitkopf B. C. Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit: Werk. Leipzig : Wintermond, 1759. 936 S. URL: https://books.google.com.ua/books?id=2H9KAAAAcAAJ&hl=uk&pg=PA3#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 14.11.2019).

70. Brugh P. Gunpowder, masculinity, and warfare in German texts, 1400-1700: monograph. New York : Boydell & Brewer, 2019. 272 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=P4C3DwAAQBAJ&lpg=PR2&dq=Brugh%20P.%20Gunpowder%2C%20masculinity%2C%20and%20warfare%20in%20German%20texts%2C%201400-1700&hl=uk&pg=PR2#v=onepage&q=Brugh%20P.%20Gunpowder,%20masculinity,%20and%20warfare%20in%20German%20texts,%201400-1700&f=false (Last accessed 14.11.2019).

71. Broc N. Voyageurs français en France. *Dix-huitième siècle : revue annuelle publiée par la Société française d'étude du XVIIIe siècle*. Reims: Presses universitaires de France. 1990. № 22. P. 39-49. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32760v?rk=85837;2 (Consulté pour la dernière fois le 17.11.2019).

72. Bung S. Spiele un Ziele: französische Salonkulturen des 17. Jahrhunderts zwischen Elitendistinktion und belles lettres: Monographie. Tübingen : Narr, 2013. 419 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=W6q71euM4RMC&printsec=frontcover&h

l=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 14.11.2019).

73. Bühler J. Das Barockzeitalter: Monographie. Berlin : Walter De Grutyer GmbH& Co KG, 1950. 506 S. URL: https://books.google.com.ua/books?id=jBV5DwAAQBAJ&lpg=PT527&dq=B%C3%BChler%20J.%20Das%20Barockzeitalter&hl=uk&pg=PT527#v=onepage&q=B%C3%BChler%20J.%20Das%20Barockzeitalter&f=false (letzter Zugriff: 14.11.2019).

74. Campanacci I. M. Il Rococò letterario. Studi E Prospettive (1960-1986). *Lettere Italiane*. 1986. Vol. 38, № 4. P. 542-577. URL : www.jstor.org/stable/26263928 (L'ultimo acesso: 12.11.2019).

75. Carpani R. Drammaturgia del comico: i libretti per musica di Carlo Maria Magi nei "theatri di Lombardia": monograph. Milano : Vita e Pensiero, 1998. 315 p. URL:https://books.google.com.ua/books?id=HAc0IHKFTtQC&lpg=PA124&dq=Carpani%20R.%20Drammaturgia%20del%20comico%3A%20i%20libretti%20per%20musica%20di%20Carlo%20Maria%20Magi%20nei%20%E2%80%9Ctheatri%20di%20Lombardia%E2%80%9D%2F&hl=uk&pg=PA124#v=onepage&q=Carpani%20R.%20Drammaturgia%20del%20comico:%20i%20libretti%20per%20musica%20di%20Carlo%20Maria%20Magi%20nei%20%E2%80%9Ctheatri%20di%20Lombardia%E2%80%9D/&f=false (L'ultimo acesso: 15.11.2019).

76. Caylus A. C. P. La vie de Antoine Watteau : monographie imprimée. Paris : E. Dante, Librairie de la Société des gens de lettre, 1887. 86 p. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6576296s.r=caylus%20watteau?rk=321890;0 (Consulté pour la dernière fois le 17.11.2019).

77. Cederna C. M. La fermeture de la Comédie-Italienne de Paris (1697) : vrai ou faux scandale? Fabula. La recherche en ligne : site web. URL : https://www.fabula.org/colloques/document5820.php (Consulté pour la dernière fois le 17.11.2019).

78. Cessac C. La duchesse de Main ou la reine Didon: la mythologie mise à l'épreuve. *Dix-septième siècle*. 2016. No 272. P. 487-500. DOI : https://doi.org/10.3917/dss.163.0487 (Consulté pour la dernière fois le 17.11.2019).

79. Cherpack C. The literary periodization of eighteenth-century France. *PMLA*. 1969. Vol. 84, № 2. P. 321-327. DOI : https://doi.org/10.2307/1261289 (Last accessed 16.11.2019).

80. Chua K. Seldmayr's Rococo. *Rococo Echo: Art, Theory and Historiography from Cochin to Coppola*. Oxford : Voltaire Foundation, 2014. P. 255-271. URL : https://www.academia.edu/9650714/Sedlmayrs_Rococo (Last accessed 13.11.2019).

81. Chupeau J. Sur l'équivoque enjouée au grand siècle: l'exemple du petit chaperon rouge de Charles Perrault. *XVIIe siècle: revue publiée par la société d'étude du XVIIe siècle*. 1986. №. 150, № 2 Janvier/Mars, 38 année, No. 1. P. 35-41. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9735212s/f3.image (Consulté pour la dernière fois le 17.11.2019).

82. Ciechanowiecki A. Bozzetto by Lorenzo Vaccaro. *The Burlington Magazine*. 1979. Vol. 121, № 913. P. 250-253. URL : www.jstor.org/stable/879562 (Last accessed 17.11.2019).

83. Cismaru A. Marivaux & Molière: a comparison: monograph. Texas : Texas Tech University, 1977. 139 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=kLkxCHAoXqsC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 03.12.2019).

84. Coburger U. Von Ausschweifungen und Hirngespinsten. Das Ornament und das Ornamentale im Werk Egid Quirin Asams (1692-1750): Monographie. Göttingen : V&R Unipress, 2011. 373 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=YXDHTyrEJmwC&lpg=PA367&ots=RKSxmkrhbg&dq=Coburger%20U.%20Von%20Ausschweifungen%20und%20Hirngespinsten.%20Das%20Ornament%20und%20das%20Ornamentale%20im%20Werk

%
%20Quirin%20Asams&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q=Coburger%20U.%20Von%20Ausschweifungen%20und%20Hirngespinsten.%20Das%20Ornament%20und%20das%20Ornamentale%20im%20Werk%20Egid%20Quirin%20Asams&f=false (letzter Zugriff: 14.11.2019).

85. Conrieri D. Novelle italiane. Il Seicento. Il Settecento: monograph. Milano : Lampi di stampa, 1999. 672 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=wcnUAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=conrieri+novelle+italiane&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwitrrSC9ufpAhVP2aYKHUKsA3cQ6AEIJzAA#v=onepage&q=conrieri%20novelle%20italiane&f=false (L'ultimo acesso: 04.06.2020).

86. Cordie A. M. Christian Reuters „Graf Ehrenfried" als Zeitdiagnose der Jahrhundertsende um 1700. *Zeitschrift für Germanistik*. 2000. Vol. 10, № 1. S. 42-60. URL : www.jstor.org/stable/23976267 (letzter Zugriff: 17.11.2019).

87. Costa G. L'Arcadia: movimento letterario o utopia? *Annali d'Italianistica*. 1990. Vol. 8. P. 420-430. URL: www.jstor.org/stable/24004272 (L'ultimo acesso: 17.11.2019).

88. Courville X. de. Jeu italien contre jeu français. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 1963. № 15. P. 189-199. DOI: https://doi.org/10.3406/caief.1963.2254 (Consulté pour la dernière fois le 17.11.2019).

89. Danechvar N. Cosmogonie politique de la Perse. *Dix-huitième siècle : revue annuelle publiée par la Société française d'étude du XVIIIe siècle*. Reims : Presses universitaires de France. 1990. № 22. P. 51-60. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32760v?rk=85837;2 (Consulté pour la dernière fois le 17.11.2019).

90. Das neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit/herausgegeben von Joch. Christ. Gottsched. Leipzig : Bernard Christoph Breitkopf, 1754. 908 S. URL :
https://books.google.com.ua/books?id=FTxRAAAAcAAJ&pg=PA601&lpg=PA60

1&dq=Das+Neueste+aus+der+anmuthigen+Gelehrsamkeit+anna+marya+hayd&source=bl&ots=CG30WW27aV&sig=ACfU3U3uxVYc6J7YbKyhsqqlXR-Pe9uToA&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwiQ96SP-e_pAhVRxMQBHe4uApkQ6AEwAHoECAoQAQ#v=onepage&q=Das%20Neueste%20aus%20der%20anmuthigen%20Gelehrsamkeit%20anna%20marya%20hayd&f=false (letzter Zugriff: 07.06.2020).

91. De Jean J. Tender geographies: women and the origin of the novel in France : monograph. New York : Columbia University Press, 1993. 999 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=rVVZBdL8KyYC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 02.12.2019).

92. Dell'Omo M. Pittori Lombardi in Valsesia nella prima metà del Settecento. *Arte Lombarda*. 1997. No. 120 (2). P. 72-82. URL : www.jstor.org/stable/43106297 (L'ultimo acesso: 17.11.2019).

93. Deloffre F. Aspects inconnus de l'ancien théâtre italien. *Cahiers del'Association internationale des études françaises*. 1963. № 15. P. 177-188. DOI: https://doi.org/10.3406/caief.1963.2253(Consulté pour la dernière fois le 17.11.2019).

94. Deloffre F. Une préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage : monographie. Genève : Slatkine Reprints, 1993. 490 p. URL : https://books.google.fr/books?id=5NzK6rVnwXYC&lpg=PP7&hl=ru&pg=PP8#v=onepage&q&f=false (Consulté pour la dernière fois le 17.11.2019).

95. De Luca E. Comédie Italienne versus Comédie Française: La dispute du tragique et du comique au milieu du XVIII siècle: confèrence. *Scène Focus 3*. 2014. P. 1-16. URL : http://www.ircl.cnrs.fr/productions%20electroniques/arret_scene/3_2014/asf3_2014_deluca.pdf (Consulté pour la dernière fois le 02.06.2020).

96. De Luca E., Comparini L. Le théâtre Italien di Evaristo Gherardi. *Anne Mauduit de Fatouville. La précaution inutile.* Venezia : lineadacqua edizioni,

2014. P. 9-31. URL : http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf (Consulté pour la dernière fois le 17.11.2019).

97. Desboulmiers J.A. J. Histoire anecdotique et raisonné du théâtre italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769 : monographie imprimée. Paris : Lacombe, 1769. Tome I. 530 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=ay80AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consulté pour la dernière fois le 02.12.2019).

98. Deutsch K. Jéan Marot. Un graveur d'architecture à l'époque de Louis XIV : monographie. Boston : Walter de Gruyter GmBH, 2015. 579 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=Ov4-CwAAQBAJ&lpg=PT916&dq=Deutsch%20K.%20J%C3%A9an%20Marot.%20Un%20graveur%20d%E2%80%99architecture%20%C3%A0%20l%E2%80%99%C3%A9poque%20de%20Louis%20XIV&hl=uk&pg=PT916#v=onepage&q=Deutsch%20K.%20J%C3%A9an%20Marot.%20Un%20graveur%20d%E2%80%99architecture%20%C3%A0%20l%E2%80%99%C3%A9poque%20de%20Louis%20XIV&f=false (Consulté pour la dernière fois le 17.11.2019).

99. Dieckmann H. Claude Gillot, interprète de la Commedia dell'Arte. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 1963. No. 15. P. 201-224. DOI : https://doi.org/10.3406/caief.1963.2255 (Consulté pour la dernière fois le 13.11.2019).

100. Dixon S. M. Between the real and the ideal. The Academia degli Arcadi and its garden in eighteenth-century Rome : monograph. Newark : University of Delaware Press, 2006. 156 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=p3m-l_gGNqwC&lpg=PP1&dq=susan%20dixon&hl=uk&pg=PA4#v=onepage&q=susan%20dixon&f=false (Last accessed 02.12.2019).

101. Driedger M. D. Obedient heretics: Mennonite identities in Lutheran Hamburg and Altona during the confessional age : monograph. London and New

York : Routlegde. Taylor & Francis group. 2017. 224 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=NTErDwAAQBAJ&hl=uk&source=gbs_navlinks_s (Last accessed 02.12.2019).

102. Duchartre P. L. The Italian Comedy: monograph. New York : Dower Publications, Inc., 2012. 368 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=OvfBAgAAQBAJ&lpg=PA26&dq=Duchartre%20P.%20L.%20The%20Italian%20Comedy&hl=uk&pg=PA26#v=onepage&q=Duchartre%20P.%20L.%20The%20Italian%20Comedy&f=false (Last accessed 14.11.2019).

103. Duggan A. E. Salonnières, furies and fairies: the politics of gender and cultural change in absolutist France: monograph. Delaware: University of Delaware Press, 2005. 288 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=YhY3m1kxC9cC&lpg=PA245&ots=flEARIIF2F&dq=Duggan%20A.%20E.%20Salonni%C3%A8res%2C%20furies%20and%20fairies%3A%20the%20politics%20of%20gender%20and%20cultural%20change%20in%20absolutist%20France&hl=uk&pg=PA245#v=onepage&q&f=false (Last accessed 14.11.2019).

104. Dyck Johann Gottfried. Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Kunste : Encyclopedia. Band 2. Stuck 1. Leipzig: Johann Gottfried Deyck, 1762. 488 S. URL: https://books.google.com.ua/books?id=p41KAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 09.12.2019).

105. Dyer W. A. The French decorative styles: I. Louis XIV (1643-1715). *The Art World*. 1917. Vol. 3, № 3. P. 240-242. URL : https://archive.org/details/jstor-25588252/page/n3 (Last accessed 14.11.2019).

106. Dyer W. A. The French decorative styles: II. Louis XV. *The Art World*. 1918. Vol. 3, № 4. P. 343-345. URL : https://archive.org/details/jstor-25588305 (Last accessed 12.11.2019).

107. Emming J. Reviewed work: Novel translations: The European Novel and the German Book, 1680-1730 by Bethany Wiggin. *Monatshefte*. 2012. Vol. 104, № 3. P. 423-425. URL: https://www.jstor.org/stable/23361812 (Last accessed 12.11.2019).

108. Ermatinger E. Barock und Rokoko in der Deutschen Dichtung: Monographie. Wiesbaden : Springer-Verlag, 1926. 192 S. URL : https://books.google.com.ua/books?id=wPREBAAAQBAJ&lpg=PA187&ots=MfOyp6ujrj&dq=Ermatinger%20E.%20Barock%20und%20Rokoko%20in%20der%20Deutschen%20Dichtung&hl=uk&pg=PA187#v=onepage&q=Ermatinger%20E.%20Barock%20und%20Rokoko%20in%20der%20Deutschen%20Dichtung&f=false (letzter Zugriff: 12.11.2019).

109. Faber F. Conversations-Lexicon für bildende Kunst: Lexicon. Leipzig: Rombergische Buchhandlung, 1845. URL: https://books.google.com.ua/books?id=RswFAAAAQAAJ&pg=RA2-PA594&dq=balthasar+denner&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwivjLjXiOLtAhVww4sKHZZqD744ChDoATAAegQIBhAC#v=onepage&q=balthasar%20denner&f=false (letzter Zugriff: 12.11.2019).

110. Faison S. L. Jr. Review: Baroque and Rococo: architecture and decoration by Anthony Blunt. *Journal of the Society of Architectural Historians*. 1980. Vol. 39, № 1. P. 71-73. DOI: https://doi.org/10.2307/989501 (Last accessed 17.11.2019).

111. Fatouville A. Maudit de. Arlequin, empereur dans la Lune: comédie. Troyes : Pierre Garnier, 1725. 103 p. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1513196t?rk=42918;4 (Consulté pour la dernière fois le 13.11.2019).

112. Fernandez R. Molière ou l’essence du génie comique : monographie. Paris : Bernard Grasset, 1979. 253 p.

113. Findlen P., Roworth W. W., Sama C. M. Italy’s eighteen century: gender and culture in the age of the Grand Tour: monograph. Standford : Standford University Press, 2009. 490 p. URL :

https://books.google.com.ua/books?id=mwa5sc2qZ-UC&lpg=PP1&dq=italy%E2%80%99s%20eighteenth%20century%20gender%20and%20culture%20in%20the%20age%20of%20the%20grand%20tour&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q=italy%E2%80%99s%20eighteenth%20century%20gender%20and%20culture%20in%20the%20age%20of%20the%20grand%20tour&f=false (Last accessed 14.11.2019).

114. Fulda D., Steigerwald J. Um 1700: die Formierung der europäischen Aufklärung: zwischen Öffnung und neuerlicher Schleissung. URL : https://books.google.com.ua/books?id=Hu3CDAAAQBAJ&lpg=PP1&dq=Um%201700%3A%20die%20Formierung%20der%20europ%C3%A4ischen%20Aufkl%C3%A4rung%3A%20zwischen%20%C3%96ffnung%20und%20neuerlicher%20Schleissung&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q=Um%201700:%20die%20Formierung%20der%20europ%C3%A4ischen%20Aufkl%C3%A4rung:%20zwischen%20%C3%96ffnung%20und%20neuerlicher%20Schleissung&f=false (letzter Zugriff: 21.04.2020).

115. Fumaroli M. Une amitié paradoxale : Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719). *Revue de l'Art*. 1996. № 114. P. 34-47. DOI : https://doi.org/10.3406/rvart.1996.348292 (Consulté pour la dernière fois le 16.11.2019).

116. Gebhardt A. Das Phänomomen des Rokoko. Poesie-Musik-Malerei-Raumausstattung-Kleinplastik-Architektur: Monographie. Marburg : Tectum Verlag, 1995. 118 S. URL: https://books.google.com.ua/books?id=nYMYiwir5GAC&lpg=PA57&hl=uk&pg=PA57#v=onepage&q&f=false(letzter Zugriff: 14.11.2019).

117. Geltzer F. Konversation, Galanterie und Abentuer: Romaneskes Erzählen zwischen Thomasius und Wieland: Monographie. Berlin : Walter de Gruyter, 2011. URL : https://books.google.com.ua/books?id=5zZ-C-J7aIoC&lpg=PP1&hl=uk&pg=PR4#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 16.11.2019).

118. Gersaint E.- M., Catalogue raisonné de coquilles et autres curiosités naturelles : monographie imprimée. Paris : Flahault, Palais, Gallerie des Prisonnieres, 1736. 293 p. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1051306c.r=catalogue%20raisonn%C3%A9%20de%20coquilles%20et%20autres%20curiosit%C3%A9s%20naturelles?rk=21459;2 (Consulté pour la dernière fois le 12.11.2019).

119. Gigli G. Amore fra' gl'impossibili: drama per musica di Amaranto Sciaditico, pastore arcade. Roma: Giacomo Komarek Boemo all'Angelo Custode, 1693. 93 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=DaTFJWUfw0C&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (L'ultimo acesso: 09.12.2019).

120. Gilbert B. B. Some neglected aspects of the Rococo: Berkeley, Vico and Rococo style: thesis of Master of Arts in History. Portland State University. Portland, 2014. 298 p. URL : https://philpapers.org/archive/GILSNA-4 (Last accessed 18.11.2019).

121. Goldstein C. Vaux and Versailles. The appropriations, erasures and accidents that made modern France: monograph. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2008. 270 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=qFgUyjdZszwC&lpg=PA65&dq=Goldstein%20C.%20Vaux%20and%20Versailles.%20The%20Appropriations%2C%20Erasures%20and%20Accidents%20That%20Made%20Modern%20France&hl=uk&pg=PA65#v=onepage&q=Goldstein%20C.%20Vaux%20and%20Versailles.%20The%20Appropriations,%20Erasures%20and%20Accidents%20That%20Made%20Modern%20France&f=false (Last accessed 14.11.2019).

122. Goodman E. "Les jeux innocents": French rococo birding and fishing scenes. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 1995. Vol. 23, № 4. P. 251-267. DOI: https://doi.org/10.2307/3780798(Last accessed 14.11.2019).

123. Gordon A.R. A rare engraving of an Italian Rococo parade apartment of 1736: Andrea Bolzoni's print of the interior of the Palazzo Cervelli in Ferrara.

Getty Research Journal. 2012. No. 4. P. 57-74. URL : www.jstor.org/stable/41413132 (Last accessed 14.11.2019).

124. Goré J.-L. Le Télemaque, périple odysséen ou voyage initiatique ? *Cahiers l'Association internationale des études françaises*. 1963. № 15. P. 59-78. DOI: https://doi.org/10.3406/caief.1963.2243 (Consulté pour la dernière fois le 17.11.2019).

125. Guelfi F. F. Affreschi di Francesco Porro: contributo alla storia del quadraturismo lombardo del primo Settecento. *Arte Lombarda*. 1969. Vol. 14, № 1. P. 99-110. URL: www.jstor.org/stable/43104858 (L'ultimo acesso: 18.11.2019).

126. Guellouz S. Le P. Bouhours et le *je ne sais quoi*. *Littératures*. 1971. № 18. P. 3-14. DOI: https://doi.org/10.3406/litts.1971.1034 (Consulté pour la dernière fois le 18.11.2019).

127. Haecht L. Van. Philipe Minguet, Esthétique du rococo: compte-rendu. *Revué philosophique de Louvain*. 1969. Tome 67, № 96. P. 674-676. URL : www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1969_num_67_96_5524_t1_0674_0000_2 (Consulté pour la dernière fois le 14.11.2019).

128. Haller H. W. The other Italy: the literary canon in dialect: monograph. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1999. 377 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=_F4C4AXtLFIC&lpg=PP1&dq=Haller%20H.%20W.%20The%20Other%20Italy%3A%20The%20Literary%20Canon%20in%20Dialect&hl=uk&pg=PR3#v=onepage&q=Haller%20H.%20W.%20The%20Other%20Italy:%20The%20Literary%20Canon%20in%20Dialect&f=false (Last accessed 14.11.2019).

129. Happel E. Der insulanische Mandorell: ist eine geografische, historische und politische Beschreibung aller und jeden Insulen auff dem ganzten Erd-Boden, vorgestellt in einer anmütigen und wohlerfundenen Liebesßune Heldengeschichte: Roman. Hamburg unf Frankfurt: Zackarias Hertel und Mattias Wenranchs, 1682. 772 p. URL :

https://books.google.com.ua/books?id=1iBaAAAAcAAJ&dq=happel+der+insulanische+mandorell&hl=uk&source=gbs_navlinks_s (letzter Zugriff: 06.12.2019).

130. Hatzfeld H. Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung. Vortrag von 7. Juli 1961. München,Verlag der Bayerichen Academie der Wissenschaften, 1961. 22 s. URL: https://www.zobodat.at/pdf/Sitz-Ber-Akad-Muenchen-phil-hist-Kl_1961_0001-0022.pdf (letzter Zugriff: 16.11.2019).

131. Hatzfeld H. Die literarische Rokokoatmosphäre. *Zeitschrift für die französiche Sprache und Literatur*. 1972. Vol. 82, № 2. P. 97-115. URL : www.jstor.org/stable/40616385 (letzter Zugriff: 18.11.2019).

132. Hatzfeld H., Aclozer A. Italia, Spagna e Francia nello sviluppo della letteratura barocca. *Lettere Italiane*. 1957. Vol. 9, № 1. P. 1-29. URL : http://www.jstor.org/stable/26246050 (L'ultimo acesso: 03.06.2018).

133. Hatzfeld H. Problems of the Baroque in 1975. *Thesaurus. Bulletin del Instituto Caro y Cuervo*. 1975. T. XXX, № 2. P. 209-224. URL : https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/30/TH_30_002_001_1.pdf (Last accessed 04.12.2019).

134. Hatzfeld H. Rokoko als Literarischer Epochenstil in Frankreich. *Studies in Philology*. 1938. Vol. 35, № 4. P. 532-565. URL : http://www.jstor.org/stable/4172418 (letzter Zugriff: 03.06.2018).

135. Hatzfeld H. The Rococo: erotism, wit and elegance in European literature: monograph. New-York : Pegasus, 1972. 270 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=C5MfwImor7YC&lpg=PR1&hl=uk&pg=PR3#v=onepage&q&f=false (Last accessed 15.11.2019).

136. Hautecoeur L. Luigi Riccoboni dit Lélio [compte-rendu]. Xavier de Courville, Un Apôtre de l'art du théâtre au XVIIe siècle. *Journal des Savants.* 1958. T. 3. P. 97-102. URL : https://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1958_num_3_1_2567 (Consulté pour la dernière fois le 25.10.2019).

137. Hazard P. La crise de la conscience Européenne (1680-1715) : monographie. Paris : Le Livre de poche, 1994. 444 p. URL :

https://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/PH0204/hazard_crise.pdf. (Consulté pour la dernière fois le 12.11.2019).

138. Hillebrand B. Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit: monograph. Stuttgart-Weima r: Verlag J. B. Metzler, 2016. 542 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=gDe3DQAAQBAJ&lpg=PA90&dq=Singer%20H.%20Der%20deutsche%20roman%20zwischen%20rokoko%20und%20barock&hl=uk&pg=PA4#v=onepage&q=Singer%20H.%20Der%20deutsche%20roman%20zwischen%20rokoko%20und%20barock&f=false (letzter Zugriff: 16..11.2019).

139. Hitchcock H.-R. The brothers Asam and the beginnings of Bavarian rococo church architecture. Part 1. Through the early 1720s. *Journal of the Society of architectural historians.* 1965. Vol. 24. No 3. P. 187-228. URL : https://www.yumpu.com/en/document/read/6057428/the-brothers-asam-and-the-beginnings-of-bavarian-rococo-church- (Last accessed 21.04.2020).

140. Hitchcock H.-R. The brothers Asam and the beginnings of Bavarian rococo church architecture. Part 2. From the early 1720s to the mid-1730s. *Journal of the Society of architectural historians.* 1966. Vol. 25. No 1. P. 3-49. URL : https://jsah.ucpress.edu/content/25/1/3.article-info (Last accessed 21.04.2020).

141. Houssais L. Les Goncourt et le japonisme. *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt.* 2004. № 11. P. 59-78. URL : https://www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_2004_num_1_11_929 (Consulté pour la dernière fois le 04.06.2020).

142. Hoyt G. R. Der höfisch-historische satirische galante landstörtzerische Staats-Helden-Liebes-Barock-Roman or the babel of genre in the 17th century German Novel. *Colloquia Germanica*. 1980. Vol. 13, № 4. P. 321-333. URL : www.jstor.org/stable/23982346 (letzter Zugriff: 18.11.2019).

143. Hunold C. F. Die liebens-würdige Adalie: Liebesroman. Stutgart, J. B. Metzlersche Verlasbuchhandlung, 1702. 474 s. URL : https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/de/nc/detail.html?tx_dlf%5Bid%5D=2447&tx_dlf%5Bpage%5D=3&cHash=f006eda70d80f46570036808d5ed353c (letzter Zugriff: 27.08.2020).

144. Hyde M. Making up the Rococo: François Boucher and his critics: monograph. Los Angeles, Getty Research Institute, 2006. 255 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=Jy9W-treMrgC&lpg=PR6&ots=qlQQScvyNz&dq=Hyde%20M.%20Making%20up%20the%20Rococo%3A%20Fran%C3%A7ois%20Boucher%20and%20his%20critics&hl=uk&pg=PR6#v=onepage&q=Hyde%20M.%20Making%20up%20the%20Rococo:%20Fran%C3%A7ois%20Boucher%20and%20his%20critics&f=false (Last accessed 13.11.2019).

145. Johns C. M. S. "An ornament of Italy and the premier female painter of Europe" Rosalba Carriera and the Roman Academy. *Women, art and the politics of identity in eighteenth-century Europe* / ed. by Hyde M., Millam D. Routledge, 2017. URL : https://books.google.com.ua/books?id=ijVBDgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 03.12.2019).

146. Jones W. J. Sprachhelden und Sprachverderber: Dokumente zur Erforschung des Fremdwortpurismus im Deutschen (1478-1750): Monographie. Berlin - New York: Walter de Gruyter, 1995. 687 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=1F38RM0RdAC&hl=uk&source=gbs_navlinks_s (letzter Zugriff: 09.12.2019).

147. Kennedy T. V. Women's deliberation: the heroine in Early modern French women's theater (1650-1750): monograph. Routledge, 2018. 202 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=dR9WDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 02.12.2019).

148. Kimball F. The creation of the rococo: monograph. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1943. 380 p. URL: https://archive.org/details/creationofrococo00kimb (Last accessed 04.12.2019).

149. Kimball F. The creation of the Rococo. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1941. Vol. 4, № 3/4. P. 119-123. URL: www.jstor.org/stable/750409 (Last accessed 14.11.2019).

150. Kimmich D. Auf der Suche nach dem ganzen Menschen: Die künstlichen Paradise epikureischen Glücks im Rokoko. Anakräontische Aufklärung: Beiträge. Berlin, Walter de Gruyter, 2011. P. 77-91. URL : https://books.google.com.ua/books?id=NY1d7qM8Q3UC&lpg=PP1&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 13.11.2019).

151. Kimpel D. Der Roman der Aufklärung (1670-1774): Monographie. Stutgart: Springer-Verlag, Sammlung Metzler 68, 2017. 161 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=mOTMDgAAQBAJ&lpg=PP1&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q&f=false(letzter Zugriff: 16.11.2019).

152. Klees H. Das Spiel in der Comédie Italienne (1662-1729). Strukturen und Funktionen im Wandel: Monographie.Vürzburg: Königshausen & Neumann, 2011. 325 S. URL: https://books.google.com.ua/books?id=BIjKAwAAQBAJ&lpg=PA61&hl=uk&pg=PA58#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 12.11.2019).

153. Kugler F. Handbook of painting: the German, Flemish, and Dutch schools, based on the handbook of Kugler. Monograph. London : John Muray, Albemarle street, 1879. 588 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=s-vVAAAAMAAJ&pg=PA563&dq=franz+kugler+balthasar+denner&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwjpm77o_uHtAhWsBhAIHf8dDMEQ6AEwAHoECAMQAg#v=onepage&q=franz%20kugler%20balthasar%20denner&f=false (Last accessed 04.12.2019).

154. Kurth L. E. Formen der Romankritik im achtzehnten Jahrhundert. *MLN*. 1968. Vol. 83, № 5. P. 655-693. DOI : https://doi.org/10.2307/2908391(letzter Zugriff: 14.11.2019).

155. Kurz O. Barocco : storia di una parola. *Lettere Italiane*. 1960. Vol. 12, № 4. P. 414-444. URL: www.jstor.org/stable/26248052 (L'ultimo acesso: 14.11.2019).

156. Laden M.-P. Self-imitation in the eighteenth-century novel: monograph. Princeton: Princeton University Press, 1987. URL: https://books.google.com.ua/books?id=J_X_AwAAQBAJ&lpg=PA8&ots=YPG2gRXyOf&dq=Laufer%20R.%20Style%20rococo%2C%20style%20des%20%E2%80%9CLumi%C3%A8res%E2%80%9D&hl=uk&pg=PA3#v=onepage&q=Laufer%20R.%20Style%20rococo,%20style%20des%20%E2%80%9CLumi%C3%A8res%E2%80%9D&f=falset (Last accessed 15.11.2019).

157. Lanzi L. A. The history of painting in Italy: the schools of Naples, Venice, Lombardy, Mantua, Modena, Cremona and Milan: monograph. London: George Bell & Sons, 1878. 550 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=Z-gMAQAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 15.12.2020).

158. L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle / Gaehtgens T. W., Michel C., Rabreau D., Schneider M. Paris : éditions de la Maison de sciences de l'homme, 2001. 543 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=0oYSh_qIyP4C&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false(Consulté pour la dernière fois le 03.12.2019).

159. L'Aube de la Modernité 1680-1760/ed. by P.-E. Knabe, R. Mortier, F. Moureau. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2002. 554 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=IXA9AAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consulté pour la dernière fois le 30.11.2019).

160. La Fontaine J. Les Amours de Psyché et de Cupidon [et Adonis, poème]: monographie imprimée. Louvre: Didot L'Ainé. 1797. 500 p. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056872n/f24.item.r=La%20Fontaine%20les%20amours%20de%20psych%C3%A9%20et%20de%20cupidon# (Consulté pour la dernière fois le 30.11.2019).

161. Laufer R. Style rococo, style des “Lumières” : monographie imprimée. Paris : José Corti, 1963. 154 p. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3386559q.texteImage (Consulté pour la dernière fois le 15.11.2019).

162. Lebègue R. Premières infiltrations de la Commedia dell’Arte dans le théâtre français. *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*. 1963. No. 15. P. 165-176. DOI: https://doi.org/10.3406/caief.1963.2252 (Consulté pour la dernière fois le 15.11.2019).

163. Le Blanc J.B. Lettres d’un François : essais. Haye: Jéan Neulme, 1745. T. II. 360 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=btkFAAAAQAAJ&pg=PA353&lpg=PA353&dq=j%C3%A9an+le+blanc+Lettres+d%27un+Fran%C3%A7ois+tome+2&source=bl&ots=FA2HHA3rPo&sig=ACfU3U37x51FACuZ_f9bvFTjmGOUqHiPeA&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwjZvt_3npXmAhUKxosKHe9SAXoQ6AEwBnoECAkQAQ#v=onepage&q=j%C3%A9an%20le%20blanc%20Lettres%20d'un%20Fran%C3%A7ois%20tome%202&f=false(Consulté pour la dernière fois le 01.12.2019).

164. Le Breton A. Un romancier oublié : Gatien Courtils de Sandras. *Revue des deux mondes (1829-1971)*. 1897. Vol. 139. № 4. P. 805-830. URL : www.jstor.org/stable/44761486 (Consulté pour la dernière fois le 01.12.2019).

165. Le Papillotage, ouvrage comique et moral : monographie imprimée. Rotterdam : E. V. D. V., 1767. 118 p. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64359294.r=papilotage?rk=21459;2 (Consulté pour la dernière fois le 14.11.2019).

166. Lesne-Jaffro M. E. Les lieux de l’autobiographie dans les mémoires de la seconde moitié du XVIIe siècle. *Cahiers de l’Association internationale des études françaises.* 1997. № 49. P. 203-221. DOI: https://doi.org/10.3406/caief.1997.1282 (Consulté pour la dernière fois le 17.11.2019).

167. Le théâtre italien de Gherardi, ou le recueil général de toutes les comédies et scenes françoises jouées par les comédiens italiens du roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa majesté : recueil des pièces. Amsterdam, Adrian Braakman, 1701. Tome 1. 515 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=RsSJ5ddBjtEC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consulté pour la dernière fois le 02.12.2019).

168. Le théâtre italien de Gherardi, ou le recueil général de toutes les comédies et scenes françoises jouées par les comédiens italiens du roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa majesté : recueil des pièces. Amsterdam, Adrian Braakman, 1701. Tome 2. 570 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=QvikRORvwQC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consulté pour la dernière fois le 02.12.2019).

169. Lewis A. Sensibility, reading and illustration: spectacles and signs in Graffigny, Marivaux and Rousseaux: monograph. Routledge : Legenda, 2017. 200 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=PiNBDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 09.12.2019).

170. Locquin J. La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785 : Étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII siècle. Paris : H. Laurens, 1912. 345 p.

171. Loda A. Giuseppe Tortelli. Un protagonista del Barochetto bresciano tra Brescia e la Bassa: monograph. Brescia: Roberto Predalli, 2014. 96 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=RFKWBQAAQBAJ&lpg=PA17&ots=M1oJx8Q1xs&dq=119.%09Loda%20A.%20Giuseppe%20Tortelli.%20Un%20protagonista%20del%20Barocchetto%20bresciano%20tra%20Bbrescia%20e%20la%20Bassa&hl=uk&pg=PA17#v=onepage&q=119.%09Loda%20A.%20Giuseppe%20Tort

elli.%20Un%20protagonista%20del%20Barocchetto%20bresciano%20tra%20Bbrescia%20e%20la%20Bassa&f=false (L'ultimo accesso: 15.11.2019).

172. Löffler F. Der Zwinger zu Dresden: monographie. Dresden: Staatliche Kunstmuseum Dresden, 1986. 67 s. URL : https://books.google.com.ua/books?id=d8FNAAAAYAAJ&q=Fritz+L%C3%B6ffler&dq=Fritz+L%C3%B6ffler&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwicmIP1ve_pAhXMlIsKHbtWAGcQ6AEIPzAD (letzter Zugriff: 07.06.2020).

173. Luca de E. Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762): Tesa di Laurea: a.a. 2006-2007. Firenze, universita degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia. Firenze, 2007. 447 p. URL : https://www.thefrenchmag.com/attachment/315712/ (L'ultimo accesso: 09.12.2019).

174. Luserke-Jaqui M. Anakreontik und Rokoko – Thesen zur Forschung oder Lesarten der Anakreo Rokokontik. Anakräontische Aufklärung: Beiträge. Berlin, Walter de Gruyter, 2011. P. 19-32. URL: https://books.google.com.ua/books?id=NY1d7qM8Q3UC&lpg=PP1&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 13.11.2019).

175. Luserke M., Marx R., Wild R. Literatur und Kultur des Rococo: Monographie. Göttingen: Vadenhoeck&Ruprecht, 2001. 328 s. URL : https://books.google.com.ua/books?id=gwjCDAKwtboC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 13.11.2019).

176. Lübke W. Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko: Monographie. Göttingen: Books on Demand, 2012. 464 S. URL : https://books.google.com.ua/books?id=RsPKL2XzuogC&lpg=PA65&dq=L%C3%BCbke%20W.%20Die%20Kunst%20der%20Barockzeit%20und%20des%20Rokoko&hl=uk&pg=PA65#v=onepage&q=L%C3%BCbke%20W.%20Die%20Kunst%20der%20Barockzeit%20und%20des%20Rokoko&f=false (letzter Zugriff: 21.04.2020).

177. Lüdtke H. Zur Wort- und Begrifsgeschichte von fr. «Baroque». *Romanische Forschungen*. 1965. Vol. 77, № ¾. S. 353-358. URL : https://www.jstor.org/stable/27937182?seq=1#page_scan_tab_contents (letzter Zugriff: 13.11.2019).

178. Magnusson C. “Le rococo, est-il décoratif? ”*Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 2017. B. 81, № 4. P. 528-543. URL : https://www.academia.edu/35569824/_Le_rococo_est-il_d%C3%A9coratif_in_Penser_le_rococo_special_issue_of_the_Zeitschrift_f%C3%BCr_Kunstgeschichte_81_Heft_4_2017_p._528-543 (Consulté pour la dernière fois le 13.11.2019).

179. Magnusson C. Le rococo, une construction historiographique: introduction. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 2017. B. 80, № 4. P. 467-473. URL : https://www.academia.edu/35569807/_Le_rococo_une_construction_historiographique_introduction_in_Penser_le_rococo_special_issue_of_the_Zeitschrift_f%C3%BCr_Kunstgeschichte_81_Heft_4_2017_p._467-473 (Consulté pour la dernière fois le 13.11.2019).

180. Mann J. W. Baroque into Rococo: seventeenth and eighteenth century Italian paintings. *Bulletin.* (*St. Louis Art Museum*). 1997. Vol. 22, № 2. P. 1-63. URL : http://www.jstor.org/stable/40716181 (Last accessed 03.06.2018).

181. Marivaux P. C. de. Théatre complet. Tome 1. Paris : Garnier Frères, 1968. 1095 p.

182. Martin M.-P. Rococo: du jargon à la catégorie de style. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 2017. Band 80. P. 474-487. URL : https://www.academia.edu/35898874/_Rococo_du_jargon_%C3%A0_la_cat%C3%A9gorie_de_style_Zeitschrift_f%C3%BCr_Kunsgeschichte_2017 (Consulté pour la dernière fois le 02.06.2020).

183. Martus S., Nebrig A. Anthropologien der Lyrik im 18. Jahrhundert. *Zeitschrift für Germanistik*. 2013. Vol. 23, № 1. P. 7-18. URL : www.jstor.org/stable/23978530 (letzter Zugriff: 14.11.2019).

184. McClellan A. Watteau's dealer: Gersaint and the marketing of art in eighteenth-century Paris. *The Art Bulletin*. 1996. Vol. 78, № 3. P. 439-453. DOI : https://doi.org/10.2307/3046194 (Last accessed 14.11.2019).

185. Meid V. Der deutsche Barock-roman: monographie. Stuttgart: Springer-Verlag GmbH, 1974. 107 s. URL : https://books.google.com.ua/books?id=pBi1DQAAQBAJ&hl=uk&source=gbs_navlinks_s (letzter Zugriff: 12.02.2020).

186. Menhennet A. Between Baroque and Rococo: the "galant style" of Christian Hölmann. *The Modern Language Review*. 1971. Vol. 66, No. 2. P. 343-352. URL : www.jstororg/stable/3722892 (Last accessed 15.11.2019).

187. Mézières Le Camus N. de. The Genius of Architecture: or, the analogy of that art with our sensations: translated by D. Britt. Santa Monica: Getty Publications, 1992. 238 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=ILVDAgAAQBAJ&pg=PA9&dq=145.%09M%C3%A9zi%C3%A8res+Le+Camus+N.+de.+The+Genius+of+Architecture:+or,+the+analogy+of+that+art+with+our+sensations&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwjY4sDxgZLmAhXJk4sKHYZRCRoQ6AEIKTAA#v=onepage&q=145.%09M%C3%A9zi%C3%A8res%20Le%20Camus%20N.%20de.%20The%20Genius%20of%20Architecture%3A%20or%2C%20the%20analogy%20of%20that%20art%20with%20our%20sensations&f=false (Last accessed 30.11.2019).

188. Michel C. Le “célèbre Watteau” : monographie. Genève: Droz, 2008. 288 p. URL:https://books.google.com.ua/books?id=nm3WpbfjmlgC&pg=PA27&hl=uk&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false (Consulté pour la dernière fois le 04.12.2019).

189. Milam J. D. Historical dictionary of Rococo art: dictionary. Plimouth, Scarecrow Press, 2011. 334 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=zo1SsvqRcasC&lpg=PP1&dq=Milam%20J.%20D.%20Historical%20dictionary%20of%20Rococo%20art&hl=uk&pg=PP1#v

=onepage&q=Milam%20J.%20D.%20Historical%20dictionary%20of%20Rococo%20art&f=false (Last accessed14.11.2019).

190. Minor V. H. The death of the Baroque and the rhetoric of good taste: monograph. New York : Cambridge University Press, 2006. 196 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=sbszNRzqCq8C&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 03.12.2019).

191. Modern France: a companion to French studies / ed. by A. Tilley. Cambridge: University Press, 1922. 850 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=7c45AAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 30.11.2019).

192. Moland L. Molière et la comédie Italienne: ouvrage illustré de 20 vignettes représentant les principaux types du théâtre italien : monographie imprimée. Paris : Librairie Académique Didier et C[1e], Libraires-Editeurs, 1867. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5478860d/f5.item.r=le%20th%C3%A9atre%20italien%20arlechino (Consulté pour la dernière fois le 18.11.2019).

193. Morariu M. Watteau: monograph. Bucarest : Meredian Publishing House, 1985. 32 p.

194. Moureau F., Aurélie J. CAPRICES ROCAILLE: La France italienne entre classicisme et Lumières**.** *Revue des Deux Mondes*. 2011. JUILLET-AOÛT. P. 140-148. URL: www.jstor.org/stable/44193141 (Consulté pour la dernière fois le 15.11.2019).

195. Moureau F. L'Italie d'Antoine Watteau, ou le rêve de l'artiste. *Dix-huitième siècle*. 1988. No. 20. P. 449-458. DOI: https://doi.org/10.3406/dhs.1988.2885 (Consulté pour la dernière fois le 14.11.2019).

196. Müller R. A. Der Fürstehof in der Frühen Neuzeit: Monographie. München: R. Oldenburg Verlag, 2004. 147 p. URL:

https://books.google.com.ua/books?id=GWjoBQAAQBAJ&lpg=PP1&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q&f=false(letzter Zugriff: 14.11.2019).

197. Necchi R. Metastasio e le rovine. *Città e rovine letterarie nel XVIII secolo italiano* / ed. by S. Fabrizio-Costa.Bern : Peter Lang, 2007. P. 183-193. URL : https://books.google.com.ua/books?id=HuxhiI9QFg0C&lpg=PP1&dq=Citt%C3%A0%20e%20rovine%20letterarie%20nel%20XVIII%20secolo%20italiano&hl=uk&pg=PR3#v=onepage&q=Citt%C3%A0%20e%20rovine%20letterarie%20nel%20XVIII%20secolo%20italiano&f=false (L'ultimo accesso: 01.12.2019).

198. Nell S. D. "Looks can be deceiving: the Tropmpe-l'oeil poetics of French Rococo style". *L'Esprit Créateur*. 1993. Vol. 33, No. 3. P. 43-56. URL: www.jstor.org/stable/26286397. (Last accessed 15.11.2019).

199. Nell-Boelsche S. D. French Rococo poetry and metrical convention: a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree doctor of philosophy: May, 1989. Houston, Rice University. Houston, 1989. 477 p. URL : https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/16271/9012843.PDF?sequence=1&isAllowed=y (Last accessed 01.12.2019).

200. Nérciat A. Contes nouveaux : contes. Liège : Poulet-Malassis, 1777. 136 p. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5719943m/f19.item.r=n%C3%A9rciat%20contes%20nouveaux# (Consulté pour la dernière fois le 13.11.2019).

201. Newmann N. In the name of Rococo. *Anthropology and Aesthetics*. 2001. No. 40. P. 129-134. URL : www.jstor.org/stable/20167542 (Last accessed 15.11.2019).

202. Norman L. F. The shock of the Ancient: literature and history in early modern France: monograph. Chicago : University of Chicago Press, 2011. URL : https://books.google.com.ua/books?id=yVS9OFRSvvYC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 01.12.2019).

203. Nouveau théâtre italien, contenant le Prince géneraux ou le triomphe de l'amour, La femme fidèle ou les apparences trompeuses, Arlequin gentilhomme par hazard mises au théâtre par Monsieur Dominique Biancolelli. Paris: Jacques Edouard, 1712. 285 p. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57346336.r=nouveau%20th%C3%A9%C3%A2tre%20italien?rk=21459;2 (Consulté pour la dernière fois le 04.12.2019).

204. Pagani F. La nouvelle Italie : un cas singulier de bilinguisme dans le théâtre français du XVIIIe siècle. *Elephant&Castle: rivista onlin edell'Universita degli studi di Bergamo*: site web. URL : http://193.204.255.75/elephant_castle/web/uploads/saggi/pagani.pdf (L'ultimo accesso: 01.12.2019).

205. Panza P. Antichità è Restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte: monografia. Milano: Franco Angelli s.r.m., 1990. 327 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=oLggtmNswdIC&lpg=PA142&ots=d6NGIgWD76&dq=142.%09Panza%20P.%20Antichit%C3%A0%20%C3%A8%20Restauro%20nell%E2%80%99Italia%20del%20Settecento.%20Dal%20ripristino%20alla%20conservazione%20delle%20opere%20d%E2%80%99arte&hl=uk&pg=PA142#v=onepage&q=142.%09Panza%20P.%20Antichit%C3%A0%20%C3%A8%20Restauro%20nell%E2%80%99Italia%20del%20Settecento.%20Dal%20ripristino%20alla%20conservazione%20delle%20opere%20d%E2%80%99arte&f=false (L'ultimo acesso: 13.11.2019).

206. Pasqualetto G. Per une bibliograpfia del teatro pastorale in Italia: rielaborazione raggionata della Drammaturgia di Leone Allacci: monograph. 2017. 84 p. URL : http://www.giulianopasqualetto.it/files_uploads/testi/boschi_amorosi/allacci_biblio.pdf (L'ultimo accesso: 09.12.2019).

207. Paz C. M., Geerdink N. Economic imperatives for women's writing in early modern Europe: collection of articles. Women Writers in History, Vol. 2. Boston: Brill, 2018. 272 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=m-

t5DwAAQBAJ&lpg=PP1&hl=uk&pg=PP4#v=onepage&q&f=false (Last accessed 13.11.2019).

208. Pellegrin B. D'un temps d'incertitude. Europe, XVIIe-XVIIIe siècles : monographie. Paris: Editions Suliver, 2008. 319 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=O_91yShyabMC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consulté pour la dernière fois le 03.12.2019).

209. Perrault C. Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralités : recueil des contes. Paris: Claude Barbin, 1697. 273 p. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10545223.r=perrault%20contes%20du%20temps%20pass%C3%A9?rk=42918;4 (Consulté pour la dernière fois le 16.11.2019).

210. Perrault C. Le siècle de Louis le Grand: poème. Paris : Jéan Baptiste Coignard, 1687. 27 p. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108214v.image (Consulté pour la dernière fois le 06.12.2019).

211. Peters J. N. Mapping discord: allegorical cartography in Early Modern French writing: monograph. Newark : University of Delaware Press, 2004, 286 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=mnMY5csGt6AC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 02.12.2019).

212. Poe G. The eighteenth-century French rococo: some terminological, methodological, and theoretical considerations. *L'Esprit Créateur*. 1993. Vol. 33, No. 3. P. 57-67. URL : http://www.jstor.org/stable/26286398 (Last accessed 03.06.2018).

213. Poisson G. Aspects de la cour de Sceaux au début du XVIII siècle. *Cahiers Saint-Simon.* 1996. Vol. 24, P. 67-75. URL : https://www.persee.fr/doc/simon_0409-8846_1996_num_24_1_1239 (Consulté pour la dernière fois le 02.06.2020).

214. Powell N. The age of rococo in the Residenz, Munich. *The Burlington Magazine*. 1958. Vol. 100, No. 665. P. 280-283. URL :

https://www.jstor.org/stable/872547?seq=1#page_scan_tab_contents (Last accessed 12.11.2019).

215. Préaud T. Sèvres, la Chine et les "chinoiseries" au XVIIIe siècle. *The Journal of the Walters Art Gallery*. 1989. Vol. 47. P. 39-52. URL : https://www.jstor.org/stable/20169050?seq=1#page_scan_tab_contents (Consulté pour la dernière fois le 13.11.2019).

216. Premier livre de Forme Rocquaille et Cartel. Inventé par Mondon le fils et gravé par A. Aveline : estampe. Paris : 1736. 7 est. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53180907h/f1.item (Consulté pour la dernière fois le 25.12.2019).

217. Prévost B. Plasticité Rococo. Habiter l'ornement. *Academia.edu*: веб-сайт. URL:https://www.academia.edu/6648807/Plasticit%C3%A9_rococo._Habiter_lornement (Consulté pour la dernière fois le 22.10.2019).

218. Quester Y.-M. Frivoler Import: Die Rezeption freizüggiger französischer Romane in Deutschland (1730-1800). Mit einer kommentierten Übersetzungsbibliographie: Monographie. Tübingen : Walter de Gruyter, 2006. 319 p. URL:https://books.google.com.ua/books?id=Rmz7KWFYb_cC&lpg=PP1&dq=Frivoler%20Import%3A%20Die%20Rezeption%20freiz%C3%BCgiger%20franz%C3%B6sischer%20Romane%20in%20Deutschland%20(1730-1800)&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q=Frivoler%20Import:%20Die%20Rezeption%20freiz%C3%BCgiger%20franz%C3%B6sischer%20Romane%20in%20Deutschland%20(1730-1800)&f=false(letzter Zugriff 13.11.2019).

219. Rabinovitch O. The Perraults: a family of letters in early modern France: monograph. Ithaka: Cornell University Press, 2018. 237 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=XTdtDwAAQBAJ&lpg=PA185&dq=156.%09Rabinovitch%20O.%20The%20Perraults%3A%20A%20Family%20of%20Letters%20in%20Early%20Modern%20France&hl=uk&pg=PA185#v=onepage&q=1

56.%09Rabinovitch%20O.%20The%20Perraults:%20A%20Family%20of%20Letters%20in%20Early%20Modern%20France&f=false (Last accessed 15.11.2019).

220. Racknitz J. F. Skizze einer Geschichte der Künste besonders der Malerei in Sachsen: monographie. Dresden : Walthersch Hofbuchhandlung, 1811. 108 s. URL : https://books.google.com.ua/books?id=avdKAAAAcAAJ&pg=PA68&dq=sachsen+fresco&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwihhv2T9O_pAhUJxqYKHYmLCy4Q6AEILjAB#v=onepage&q=sachsen%20fresco&f=false (letzter Zugriff 07.06.2020).

221. Racknitz J. F. zu. Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Bezeihung auf die innere Auszierung der Zimmer und auf die Baukunst: Monographie. Leipzig : Georg Joachim Göschen, 1796. 227 s. https://books.google.com.ua/books?id=aF1cWEHNG9AC&dq=franz%C3%B6sischer+grotesker+geschmack&hl=uk&source=gbs_navlinks_s (letzter Zugriff 13.11.2019).

222. Radisich P. Pastiche, fashion, and galanterie in in Chardin's Genre subjects: monograph. Lanham : University of Delaware Press, 2013. 230 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=ULdXAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 29.01.2020).

223. Ravasi G. Carlo Maria Maggi e la Milano di fine'600 nelle "Comedie" e nelle "Rime": monograph. Milano : Baio Editore, 1999. 386 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=zjBv_Hb1HyIC&lpg=PA378&dq=Ravasi%20G.%20Carlo%20Maria%20Maggi%20e%20la%20Milano%20di%20fine%E2%80%99600%20nelle%20%E2%80%9CComedie%E2%80%9D%20e%20nelle%20%E2%80%9CRime%E2%80%9D&hl=uk&pg=PA378#v=onepage&q=Ravasi%20G.%20Carlo%20Maria%20Maggi%20e%20la%20Milano%20di%20fine%E2%80%99600%20nelle%20%E2%80%9CComedie%E2%80%9D%20e%20nelle%20%E2%80%9CRime%E2%80%9D&f=false (L'ultimo accesso: 14.11.2019).

224. Ravel J. Trois images de l'expulsion des comédiens Italiens en 1697. *Littératures classiques*. 2013. No. 82. P. 51-60. URL :

https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2013-3-page-51.htm# (Consulté pour la dernière fois le 31.01.2020).

225. Renssealer van M. G. Rococo. *The Art Journal (1875-1887).* 1879. Vol. 5. P. 293-298. URL : https://www.jstor.org/stable/20569415 (Last accessed 31.05.2018).

226. Riccoboni L. L'Italien marié à Paris : une pièce de 5 actes. Paris : Briasson, 1729. 95 p. URL : http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=edoc/ed000146&pvpointer=0&pvID=edoc_ed000146_riccoboni_marie&distype=optional&mxsl=tei-transcript.xsl&mptr=riccoboni-marie-mets-inc.xml (letzter Zugriff: 12.11.2019).

227. Richter K. Die Legitimierung der Sexualität in Gedichten des Rococo. *Anakreontische Aufklärung* / ed. by Manfred Beetz, Hans-Joachim Kertscher. Tübingen: Walter de Gruyter, 2005. P. 63-76. URL : https://books.google.com.ua/books?id=NY1d7qM8Q3UC&lpg=PA11&dq=Anakreontische%20Aufkl%C3%A4rung%2C%20ed.%20By%20Manfred%20Beetz%2C%20HansJoachim%20Kertscher.&hl=uk&pg=PA11#v=onepage&q=Anakreontische%20Aufkl%C3%A4rung,%20ed.%20By%20Manfred%20Beetz,%20HansJoachim%20Kertscher.&f=false(letzter Zugriff: 16.11.2019).

228. Riehl W. H. Der Kampf des Rococo mit dem Zopf: Culturstudien. 1863. URL : https://gutenberg.spiegel.de/buch/culturstudien-1213/7 (letzter Zugriff: 12.11.2019).

229. Ripa C. Baroque and Rococo pictorial imagery: The 1758-1760 Hertel Edition of Ripa's Iconology with 200 engraved illustrations / ed. by E. A. Maser. New York, Dower Publications Inc., 1991. 200 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=ueO5ubMGCw8C&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 01.12.2019).

230. Rodenburg C. Enchanté. Les contes du chévalier de Mailly : mémoire de master. Université de Leyde. Leyde, 2018. 57 p.

231. Roetgen S. “Höfliche Freyheit und “bluhende Freyheit. Reiffenstein, Winckelmann und die deutsche Ornametkritik um 1750. *Aufklärung und Hofkultur in Dresden*/ed. by Roland Kurz und Johannes Süßmann. Göttingen, 2013. P. 234-250. URL : http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3012/1/Roettgen_Hoefliche_Freyheit_und_bluehende_Freyheit_2013.pdf (letzter Zugriff: 16.11.2019).

232. Röhling U. Johann Holzer. *Neue Deutsche Biographie*. Band 9. Berlin : Duncker&Humboldt, 1972. 572 S. URL : https://daten.digitale-sammlungen.de/0001/bsb00016326/images/index.html?seite=586 (letzter Zugriff: 16.11.2019).

233. Rose D. Conduite und Text. Paradigmen eines galanten Literaturmodells im Werk von Christian Friedrich Hunold (Menantes) : Monographie. Berlin/Boston : Walter de Gruyter, 2012. 537 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=5QN7FIXhfP0C&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 21.04.2020).

234. Roux F. Nouveau dictionnaire françois et allemand, allemand et françois, contenant tous les mots usités des deux langues, de même que leurs significations propres et impropres, leur usage dans les sciences, les arts, le style familier, populaire, bourlesque, poetique; etc. les proverbes, gallicismes et germanismes, le tout distingué soigneusement, par des lettres particulières, et mis au jour François Roux, sécrétaire de s. a. s. monseigneur le duc de Saxe Weimar, et lecteur public de la langue françoise dans l’université de Jene : Wörterbuch. Halle : Maison de Orpheins, 1763. 1438 p. URL : https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/roux1763/0437. (letzter Zugriff: 12.11.2019).

235. Rupprecht B. Quadratura des Barock. Lombardei und Süddeutschland: Ein Vergleich. *Arte Lombarda*. 1991. No. 98/99 (3-4), P. 72-88. URL : www.jstor.org/stable/43132267 (letzter Zugriff: 14.11.2019).

236. Russo E. Styles of Enlightenment: taste, politics and authorship in eighteenth-century France: monograph. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2007. 246 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=HMT1kx9IXOQC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 03.12.2019).

237. Russo E. Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni. *Les Dossiers du Grihl*: cite web. URL : https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/5223?lang=en (L'ultimo accesso: 14.11.2019).

238. Sandra C. de. Le grand Alcandre frustré ou les derniers efforts de l'Amour et de la Vertu. Histoire galante: roman. Cologne: Pierre Marteau, 1696. 215 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=nK85AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consulté pour la dernière fois le 06.12.2019).

239. Sarmant T. "Childhood all around": architecture and the fine arts at the end of the reign of Louis XIV. *The Third Reign of Louis XIV, c. 1682-1715*. New York: Routledge, 2017. P. 194-211. URL: https://www.researchgate.net/publication/326467257_'Childhood_all_around'_Architecture_and_the_fine_arts_at_the_end_of_the_reign_of_louis_XIV (Last accessed 16.11.2019).

240. Scalbert I. The Rococo revolution. *AA Files*. 1999. No. 39. P. 10-20. URL: https://www.jstor.org/stable/29544153 (Last accessed 13.11.2019).

241. Schönberger A., Soehner H. The Rococo age: art and civilization of the 18th century : monograph. New York : Thames and Hudson, 1963. 393 p. URL : https://archive.org/stream/rococoageartcivi00sch/rococoageartcivi00sch_djvu.txt (Last accessed 13.11.2019).

242. Schütte U. Ordnung und Verzierung: Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhundert: Monographie. Wiesbaden: Friedrich Vieweg & Sohn, 2013. 233 s. URL : https://books.google.com.ua/books?id=w6zzBgAAQBAJ&lpg=PA18&ots=lKzr2UFYSh&dq=Sch%C3%BCtte%20U.%20Ordnung%20und%20Verzierung%3A%20Untersuchungen%20zur%20deutschsprachigen%20Architekturtheorie%20des%2018.%20Jahrhundert&hl=uk&pg=PA18#v=onepage&q=Sch%C3%BCtte%20U.%20Ordnung%20und%20Verzierung:%20Untersuchungen%20zur%20deutschsprachigen%20Architekturtheorie%20des%2018.%20Jahrhundert&f=false (letzter Zugriff: 13.11.2019).

243. Scudéry M. La proménade de Versailles: dédiée au Roi: monographie imprimée. Paris: Claude Barbin, 1669. 678 p. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109255w (Consulté pour la dernière fois: le 23.10.2019).

244. Seerveld C. Telltale statues in Watteau's Painting. *Eighteenth-Century Studies*. 1980. Vol. 14, № 2. P. 151-180. URL : www.jstor.org/stable/2738332 (Last accessed 16.11.2019).

245. Seerveld C. Towards a cartographic methodology for art historiography. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1980. Vol. 39, № 2. P. 143-154. URL : https://www.allofliferedeemed.co.uk/Seerveld/SeerveldJAestheticsArtCriticism39.pdf (Last accessed 01.12.2019).

246. Selfridge-Field E. The calendar of Venetian opera. A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760 : monograph. Standford: Standfort University Press, 2007. 778 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=0sKiAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last access: 09.12.2019).

247. Sensier A. Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en I720 et 1721: journal. Paris : J. Techener, 1865. 572 p. URL :

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102049h.image (Consulté pour la dernière fois le 06.12.2019).

248. Simons O. Marteaus Europa oder Der Roman, bevor er Literatur wurde: eine Untersuchung des deutschen und englischen Buchangebots der Jahre 1710 bis 1720 : Monographie. Amsterdam-Atlanta: Rodopi B. V., 2001. 765 S. URL : https://books.google.com.ua/books?id=NTVqYXGBmfUC&lpg=PA1&hl=uk&pg=PA1#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 21.04.2020).

249. Singer H. Der galante Roman. Stutgart: Springer-Verlag, Sammlung Metzler 10, 2017. 62 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=OacmDgAAQBAJ&lpg=PA21&dq=Singer%20H.%20Der%20galante%20Roman&hl=uk&pg=PA3#v=onepage&q=Singer%20H.%20Der%20galante%20Roman&f=false (letzter Zugriff: 16.11.2019).

250. Spaziani M. Alla Foire e dintorni: saggi di drammaturgia forraine. *Quaderni di cultura Francese*. 1989. Tome 24. Roma : Edizioni di Historia e Leteratura. 180 p. URL :https://books.google.com.ua/books?id=95LZlbEQ3MC&lpg=PP1&hl=uk&pg=PA181#v=onepage&q&f=false (L'ultimo accesso: 16.11.2019).

251. Spaziani M. Gli Italiani alla "foire". Quatrro studi con due appendici. *Quaderni di cultura Francese*. 1982. Tome 20. Roma : Edizioni di Historia e Leteratura. 330 p. URL:https://books.google.com.ua/books?id=5a4oyA89IEMC&lpg=PA216&ots=1K0Bj_wW6Q&dq=178.%09Spaziani%20M.%20Gli%20Italiani%20alla%20%E2%80%9Cfoire%E2%80%9D.%20Quatrro%20studi%20con%20due%20appendici.&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q=178.%09Spaziani%20M.%20Gli%20Italiani%20alla%20%E2%80%9Cfoire%E2%80%9D.%20Quatrro%20studi%20con%20due%20appendici.&f=false (L'ultimo accesso: 16.11.2019).

252. Stafford B. M. The eighteenth-century: towards an interdisciplinary model. *The Art Bulletin*. 1988. Vol. 70, № 1. P. 6-24. DOI : https://doi.org/10.2307/3051151 (Last accessed 16.11.2019).

253. Stedman A. Rococo fiction in France, 1600-1715: seditious frivolity: monograph. Plymouth : Bucknell University Press, 2013. 258 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=btRYR7D_37gC&lpg=PP1&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q&f=false (Last accessed 15.11.2019).

254. Steigerwald J. Les arts et l'amour galant. A propos de la Promenade de Versailles de Madeleine de Scudéry. *Littératures classiques*. 2009. Vol. 69, № 2. P. 51-63. URL : https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2009-2-page-51.htm (Consulté pour la dernière fois le 12.11.2019).

255. Stürmer M. An economy of delight: court artisans of the eighteenth century. *The Business History Review*. 1979. Vol. 53, № 4. P. 496-528. DOI : https://doi.org/10.2307/3114736. (Last accessed 15.11.2019).

256. Sweetser M.-O. La Modernité de La Fontaine. *Refiguring La Fontaine: Tercentenary Essays* / ed. by A. L. Birberick. Charlottesville: Rookwood Press, 1996. P. 1-21. URL : https://books.google.com.ua/books?id=Mov1aU35Na0C&pg=PR16&lpg=PR16&dq=refiguring+la+fontaine:+tercentenary+essays&source=bl&ots=BGLE1G6Qfm&sig=ACfU3U0ePnNLEqpkdzpIqBFHjgZt6bFrTA&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwiJrcGzkuflAhXjmIsKHXFbA1QQ6AEwCXoECAoQAQ#v=onepage&q=refiguring%20la%20fontaine%3A%20tercentenary%20essays&f=false (Consulté pour la dernière fois le 13.11.2019).

257. Taino P. G. Il picardo di Christian Reuter. 1976. *Aevum*. Anno 50, Fasc. 5/6. P. 549-564. URL: www.jstor.org/stable/25821572 (L'ultimo accesso: 16.11.2019).

258. Tallemand P. Voyages de l'isle d'Amour/*Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*. Tome 26. Amsterdam, Paris : Hotel Serpente, 1788. P. 233-273. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k818095.r=paules%20tallemand?rk=21459;2 (Consulté pour la dernière fois le 16.11.2019).

259. Tatlock L. The process of recognition in satire and realism: the prefaces of seventeenth-century novels as guide to author-intention. *Colloquia*

Germanica. 1985. Vol. 18, № 3. P. 238-247. URL: www.jstor.org/stable/23981253 (Last accessed 16.11.2019).

260. Tessari R. Teatro è spettacolo nel Settecento: monograph. Bari-Roma: Gius Laterza&Figli Spa, 1995. 254 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=WE9tDwAAQBAJ&lpg=PT126&dq=Tessari%20R.%20Teatro%20%C3%A8%20spettacolo%20nel%20Settecento&hl=uk&pg=PT126#v=onepage&q=Tessari%20R.%20Teatro%20%C3%A8%20spettacolo%20nel%20Settecento&f=false (L'ultimo accesso: 16.11.2019).

261. Thomasius C. Discours welcher Gestalt man denen Frantzosen im gemeinen Leben und Wandel nachahmen solte: Vortrag. Leipzig, Moris George Weidemann, 1696. URL : http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/thomasius_discours_1690?p=3 (letzter Zugriff: 06.12.2019).

262. Tomlinson R. La fête galante: Watteau et Marivaux : monographie. Gèneve-Paris: Librairie Droz, 1981. 196 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=YO0G9DNt_gEC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consulté pour la dernière fois le 02.06.2020).

263. Tsien J. The bad taste of others: judging literary value in Eighteen-century France: monograph. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2012. 280 p. URL:https://books.google.com.ua/books?id=IUH_TljKKRkC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 01.12.2019).

264. Undank J. Between the eye and the word: eighteenth-century readers and viewers. *Boundary 2*. 1982. Vol. 10, № 3. P. 319-341. URL : www.jstor.org/stable/302800 (Last accessed 16.11.2019).

265. Villandon M.-J. Œuvres meslées : contenant L'innocente tromperie, L'avare puny, Les enchantemens de l'eloquence, Les avantures de Finette : nouvelles et autres ouvrages en verse et en prose (avec Le Triomphe de Madame

Des-Houlieres, tel qu'il a été composépar Mlle L'H***): monographie imprimée. Paris : Jean Guignard, 1695. 420 p. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62376r.r=Villandon?rk=107296;4 (Consulté pour la dernière fois le 16.11.2019).

266. Villion M. François Moureau – Le Goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture. (v. 1680-1750). *Cahiers de Méditerranée*. 2012. Vol. 85. URL : http://journals.openedition.org/cdlm/6794 (Consulté pour la dernière fois le 01.12.2019).

267. Voit P. Les inspirations françaises de l'art baroque en Hongrie. Le Baroque en Hongrie. 1976. *Baroque : revue internationale*. № 8. URL : https://journals.openedition.org/baroque/491 (Consulté pour la dernière fois le 16.11.2019).

268. Waetzold W. Repertorium für Kunstwissenschaft: Monographie. Leipzig: Verlag von Walter de Gruyter&CO, 1925. 306 S. URL : https://books.google.com.ua/books?id=C4ZdDwAAQBAJ&lpg=PA203&ots=2juj3Ihurk&dq=Waetzold%20W.%20Repertorium%20f%C3%BCr%20Kunstwissenschaft&hl=uk&pg=PA203#v=onepage&q=Waetzold%20W.%20Repertorium%20f%C3%BCr%20Kunstwissenschaft&f=false (letzter Zugriff: 12.11.2019).

269. Ward A. Pagodas in play. China in eighteenth-century Italian opera stage: monograph. Lewisburg : Bucknell University Press, 2010. 232 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=hhmwo6wQzG4C&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 04.06.2020).

270. Warshaw J. Précioisité after the 17th Century. *Modern Language Notes*. 1917. Vol. 32, № 3. P. 129-140. URL : http://www.jstor.org/stable/2915585 (Last accessed 10.11.2019).

271. Weisgerber J. Les masques fragiles, esthétique et formes de la littérature rococo: monographie. Lausanne : L'AGE D'HOMME, 1991. 268 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=O2cWd0mTglEC&lpg=PA265&ots=QPz6

gQLWWz&dq=194.%09Weisgerber%20J.%20Les%20masques%20fragiles%2C%20esth%C3%A9tique%20et%20formes%20de%20la%20litt%C3%A9rature%20rococo&hl=uk&pg=PA4#v=onepage&q=194.%09Weisgerber%20J.%20Les%20masques%20fragiles,%20esth%C3%A9tique%20et%20formes%20de%20la%20litt%C3%A9rature%20rococo&f=false (Consulté pour la dernière fois: le 14.11.2019).

272. Welch E. R. A taste for the foreign: worldly knowledge and literary pleasure in early Modern French fiction: monograph. Plymouth : Lexington Books, 2011. 248 p. URL:https://books.google.com.ua/books?id=fXDkEmSkgS0C&lpg=PA64&ots=UEGBexGe6&dq=Welch%20E.%20R.%20A%20taste%20for%20the%20foreign%3A%20worldly%20knowledge%20and%20literary%20pleasure%20in%20early%20Modern%20French%20fiction&hl=uk&pg=PA62#v=onepage&q=Welch%20E.%20R.%20A%20taste%20for%20the%20foreign:%20worldly%20knowledge%20and%20literary%20pleasure%20in%20early%20Modern%20French%20fiction&f=false (Last accessed 16.11.2019).

273. Wellek R. The concept of Baroque in literary scholarship. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1946. Vol. 5. №. 2, P. 77-109. DOI : https://doi.org/10.2307/425797 (Last accessed 16.11.2019).

274. Wiggin B. Novel translations: the European novel and the German book. 1680-1730 : monograph. URL : https://books.google.com.ua/books?id=x_utDwAAQBAJ&pg=PA198&dq=Wiggin+B.+Novel+translations:+the+European+novel+and+the+German+book?+1680-1730&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwjtuPTPsOPpAhWR1aYKHabHBkQQ6AEISjAD#v=onepage&q=Wiggin%20B.%20Novel%20translations%3A%20the%20European%20novel%20and%20the%20German%20book%3F%201680-1730&f=false (Last accessed 02.06.2020)

275. Williams G. S. Mediating culture in the seventeenth-century German novel. Eberhard Werner Happel, 1647-1690: monograph. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013. 247 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=FSRAAwAAQBAJ&lpg=PP1&dq=Eberhar

d%20Werner%20Happel%2C%201647-1690&hl=uk&pg=PP1#v=onepage&q=Eberhard%20Werner%20Happel,%201647-1690&f=false (Last accessed 13.11.2019).

276. Witte A. German Baroque and “Sonderrorkoko”: canonizing and “nationalizing” the arts in Germany during the long nineteenth century: review of Ute Engel Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte (ca. 1830-1930). Paderborn: Wilhelm Fink, 2018. 798 p. URL : https://www.academia.edu/39345610/German_Baroque_and_Sonderrokoko_canonising_and_nationalising_the_arts_in_Germany_during_the_long_nineteenth_century_Review_of (Last accessed 13.11.2019).

277. Wölfflin H. Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien: Monographie. Berlin: Bruckmann, 1888. 188 p. URL: https://warburg.sas.ac.uk/pdf/cnp65b2239390.pdf (letzter Zugriff: 16.11.2019).

278. Woodbridge B. M. “Le Grand Alcandre Frustré” and “La Princesse de Clèves”. *The Modern Language Review*. 1916. Vol. 11, № 14. P. 409-415. URL : www.jstor.org/stable/3712770 (Last accessed 16.11.2019).

279. Wurzbach C. Holzer, Johann Evangelist: *Biographisches Lexicon des Kaiserthums Osterreich.* Theil 9. Wien : Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1863. P. 248-250. URL : http://www.literature.at/viewer.alo?objid=11812&page=258&scale=3.33&viewmode=fullscreen (letzter Zugriff: 16.11.2019).

280. Wurzbach W. Geschichte des Französichen Romans von den Anfängen bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts: Monographie. Band 1. Heidelberg: Carl Winter‘s Universitätsbuchhandlung, 1912. 432 p. URL: https://archive.org/details/geschichtedesfra01wurz/page/n8 (letzter Zugriff: 13.11.2019).

281. Yonan M. The uncomfortable Frenchness of the German Rococo. *Rococo Echo: Art, Theory and Historiography from Cochin to Coppola*. Oxford: Voltaire Foundation, 2014. P. 33-51. URL :

https://www.academia.edu/9781861/The_Uncomfortable_Frenchness_of_the_German_Rococo (Last accessed 13.11.2019).

282. Ziskin R. Sheltering art: collecting and social identity in early eighteenth-century Paris: monograph. New York : Penn State press, 2012. 354 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=mME3Y0nZaOcC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Last accessed 03.12.2019).

283. Zdanowicz C. D. A 17th-century French conversation text. *The French Review*. 1952. Vol. 25, № 4. P. 270-277. URL : www.jstor.org/stable/383217 (Last accessed 16.11.2019).

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ СТАТЕЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Данченко М. Л. The aspect of rococo in the history of relativity of time and truth. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2014. Т. 153, С. 9-12.

2. Данченко М. Л. Fougeret de Montbron: Rococo, Libertinism, Enlightenment. *МАГІСТЕРІУМ. Культурологія*. Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2015. Вип. 59, С. 34-38.

3. Данченко М. Л. Витоки німецької літературної казки рококо в першій половині XVIII століття. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2016. Т. 179, С. 64-67.

4. Данченко М. Л. Угорське рококо як феномен європейської культури Нового часу. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2015. Т. 166, С. 22-24.

5. Данченко М. Л. Французька проза раннього рококо: тема острова в новій галантній традиції. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. Київ : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2020. Т. 3 (2020), С. 84-89.

6. Данченко М. Л. Франкомовна драматургія Італійської комедії (1660-1697) як культурологічний феномен раннього рококо. *Питання культурології. Збірник наукових праць*. Київ : видавничий центр КНУКіМ, 2021. Вип. 37, С. 45-52.

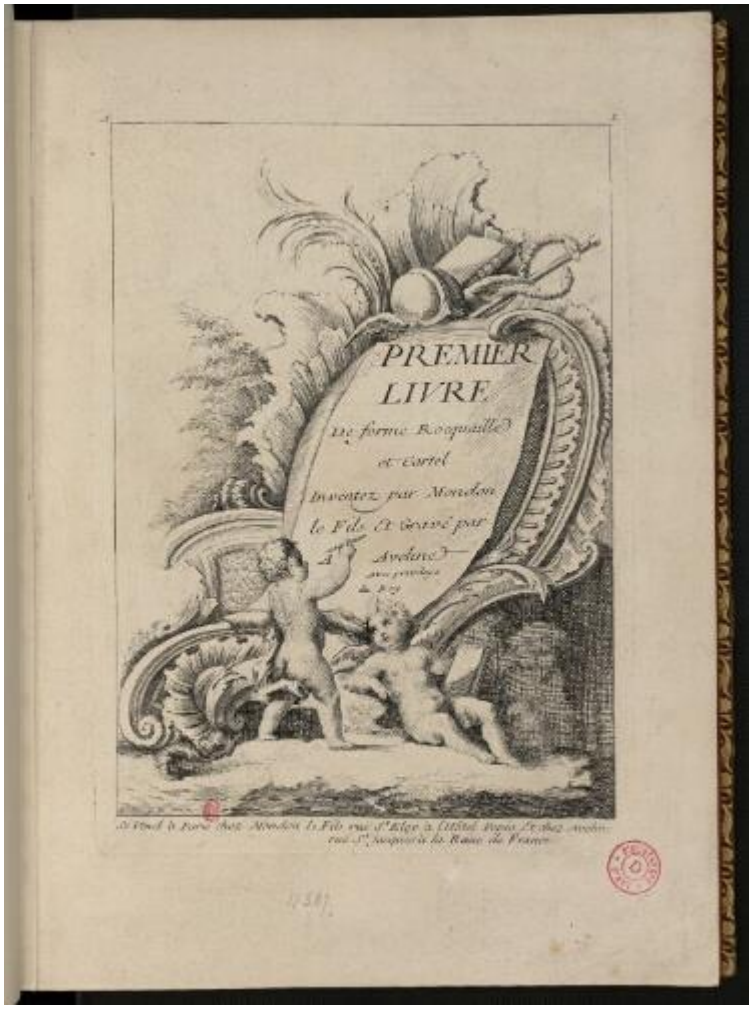
7. Данченко М. Л. Інтертекстуальність в культурі рококо: пародія, пастіш та сиквел у французькій літературі XVIII століття. Культура і сучасність: альманах. 2021. № 1. С. 75-79.

Статті у зарубіжних наукових періодичних виданнях

1. Данченко М. Л. Культурна специфіка франко-італійської драми раннього рококо. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Warsaw : RS Global Sp.z. O. O. Vol. 5(26), June 2020. P. 26-32.

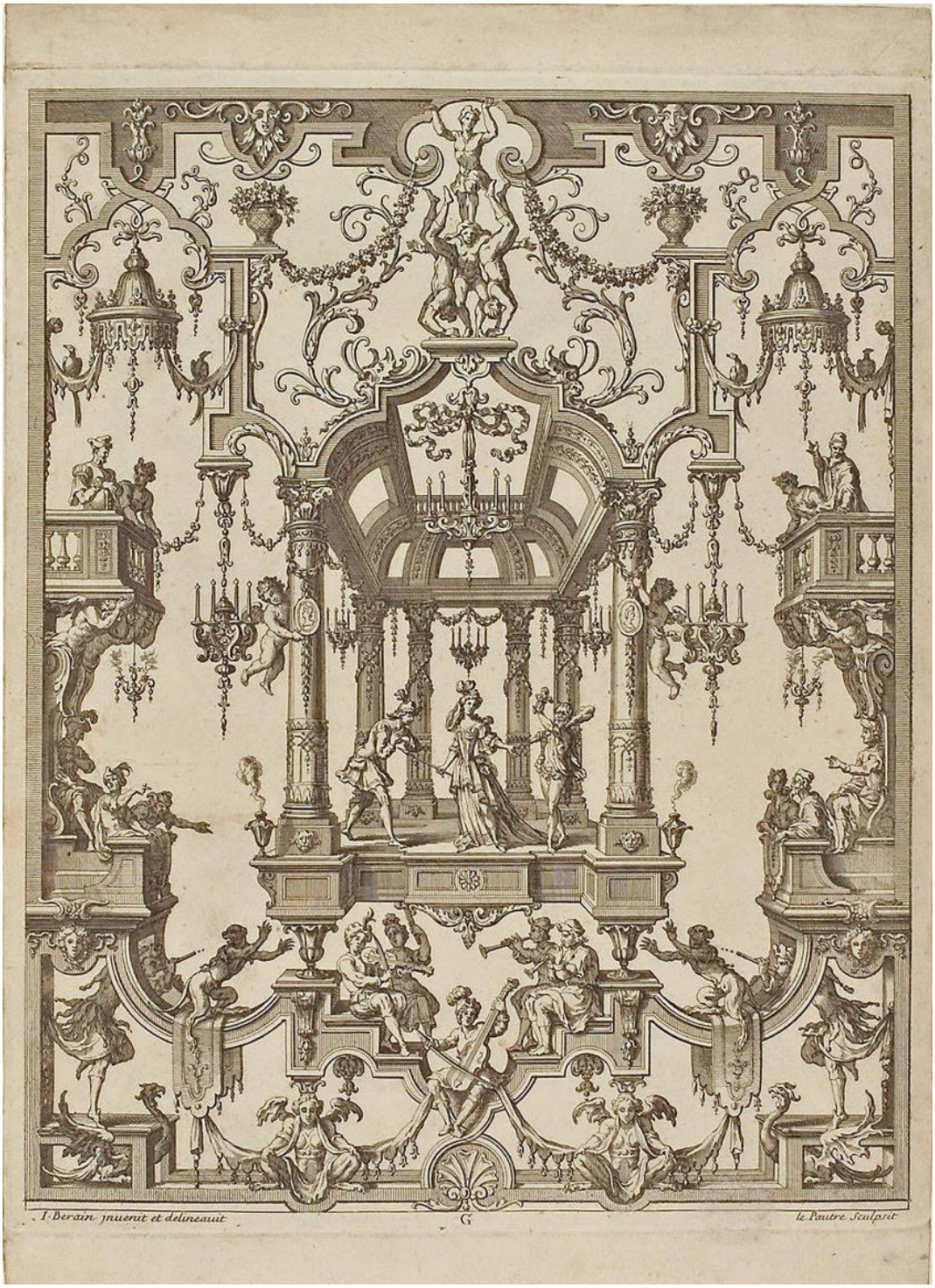
2. Данченко М. Л. Роль романистики Пьетро Кьяри в становлении итальянского литературного рококо. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Warsaw : RS Global Sp.z.O.O. Vol. 2(30), June 2021. P. 118-122.

Додаток Б



Б. Рис. 1. Франсуа Мондон-син «Перша книга рокайлів і картушів», 1736 р.

Додаток В



В. Рис. 1. Жан Берен Передрокайльна гравюра в стилі гротеск, ост. третина XVII ст.

В. Рис. 2. Жан Берен Передрокайльна гравюра в стилі гротеск, ост. третина XVII ст.

Додаток Д

Д. Рис. 1. Антуан Ватто «Арлекін, імператор на Місяці», 1707 р.

Д. Рис. 2. Клод Жилло – сцена з комедії «Арлекін, імператор на місяці», приблизно 1707 р.

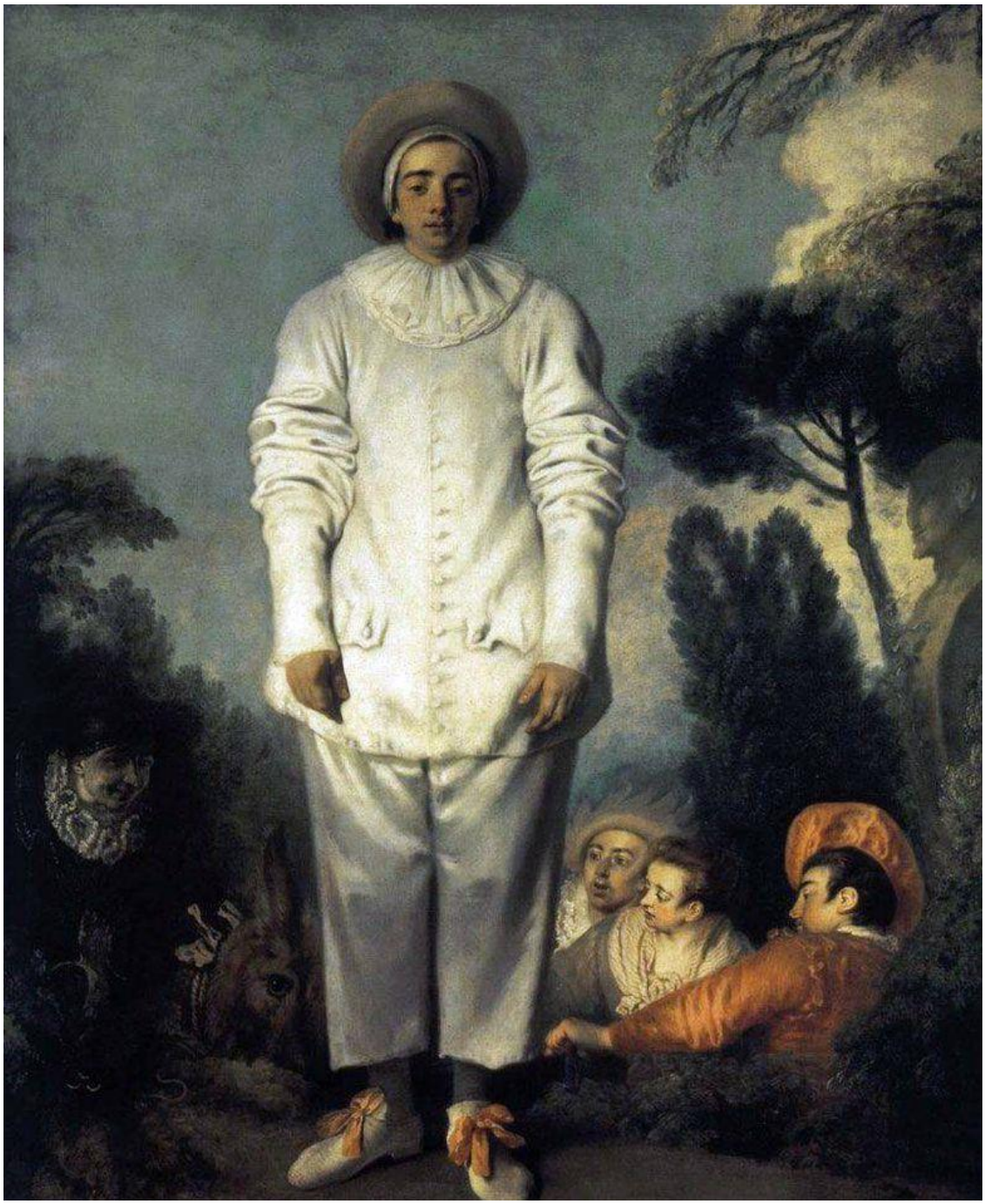
Д. Рис. 3 Клод Жилло – сцена з комедії «Арлекін, імператор на місяці», приблизно 1707 р.

Д. Рис. 4. Антуан Ватто «Паломництво на острів Цітера», 1717 р.

Д. Рис. 5. Клод Жилло «Висадка на острів Цітера», початок 1700-х років

Д. Рис. 6. Антуан Ватто «Висадка на острів Цітера», 1706 р.

Д. Рис. 7. Антуан Ватто «Свято в парку» 1712-1713 рр.



Д. Рис. 8. Антуан Ватто «П'єро», 1718-1719 рр.

Д. Рис. 9. Антуан Ватто «Бентежлива пропозиція», 1715-1716 рр.

Д. Рис. 10. Антуан Ватто «Актори Італійської комедії», 1720 р.

Д. Рис. 11. Антуан Ватто «Вивіска Жерсена», 1720 р.

Додаток Е

Е. Рис. 1 Франсуа Кювійє, фрески павільйону Амалієнбург, 1734-1739 рр.

Е. Рис. 2. Егідій Квіріній та Косьма Даміан Азами,

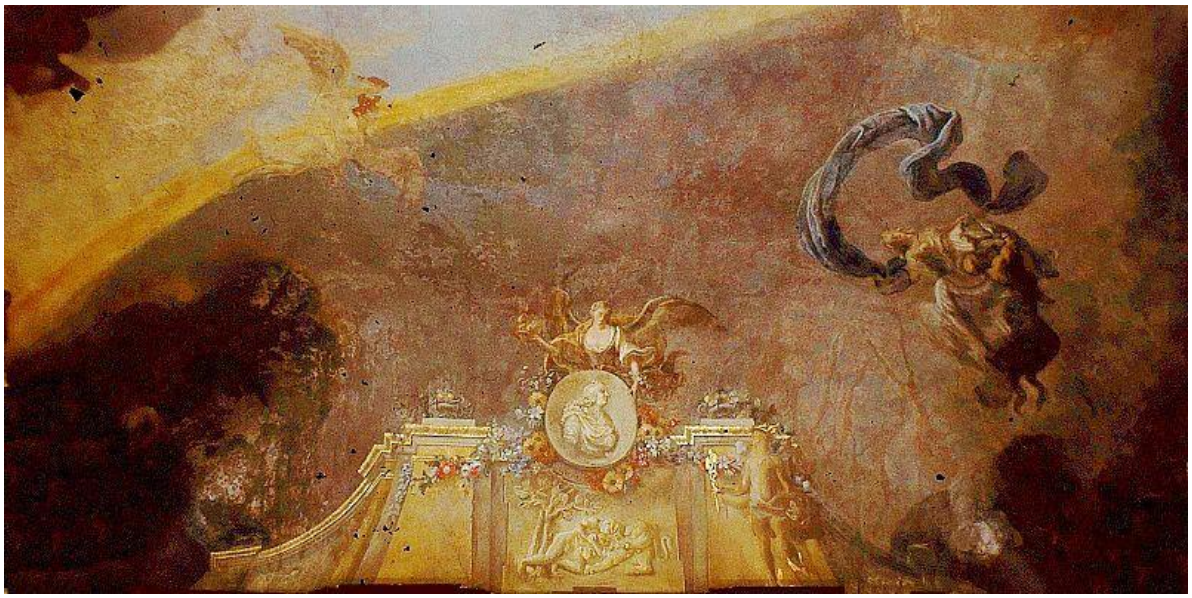
фрески собору у Фрайзінгу, 1723 р.

Е. Рис. 3. Косьма Даміан Азам – інтер'єр церкви св. Еммерама у Регенсбурзі, 1732 р.

Е. Рис. 4. Йоган Євангеліст Гольцер «Тріумф Флори», 1737 р., палац архієпископа Айхшедта

Е. Рис. 5. Йоган Євангеліст Гольцер «Сцена вознесіння Богородиці», друга половина 1730-х рр.

Е. Рис. 6. Гайнріх Крістоф Фелінг «Дама в образі Флори», 1677 р.



Е. Рис. 7. Гайнріх Крістоф Фелінг «Сцена апофеозу Августа Сильного», 1717 р., фрески палацу Цвінгер

Е. Рис. 8. Гайнріх Крістоф Фелінг «Алегорія пір року», 1717 р., фрески палацу Цвінгер

Е. Рис. 9. Бальтазар Деннер «Портрет дітей радника Брокса», 1720 р.

Е. Рис. 10. Бальтазар Деннер «Портрет дітей радника Брокса», 1724 р.

Е. Рис. 11. Бальтазар Деннер «Портрет дами з вуаллю», 1749 р.

Додаток Ж

Ж. Рис. 1. Антоніо Балестра «Зефір, Флора і Амур», 1718 р.

Ж. Рис. 2. Мікеле Марієскі «Сцена роздачі милостині дожем Джованні Граденіго», друга половина 1730-х рр.

Ж. Рис. 3. Джованні Батіста Тьєполо «Александр Македонський і Кампаспа в студії Апеллеса», 1725-1726 рр.

Ж. Рис. 4. Джованні Батіста Тьєполо «Рінальдо, зачарований Армідою», 1742 -1745 рр.

Ж. Рис. 5. Розальба Кар'єра «Портрет Людовіка XV», 1720-1721 рр.