

Жизнь эмоций в литературе эпохи Просвещения: (Обзор)

*Ключевые слова: литература XVIII в.; смех и слезы в литературе; воображение; вдохновение; сентиментализм; рококо; мещанская драма; Библия как эстетический феномен; движение «Буря и натиск»; Э.Э. Шефтсбери; Ж.Ж. Руссо; Г. Лессинг; Ф.Г. Клопшток; П. де Мариво; К.В. Виланд; Ф.Р. де Шатобриан; Ж. Санд; Ф. Шлегель.*

Традиционно именуемое «веком разума», XVIII столетие отмечено не только противостоянием ума и сердца, смеха и слез, но и их сложным взаимодействием. Подвергнуть пересмотру сложившуюся со времен романтизма репутацию эпохи как чрезмерно рассудочной, показать, что выбивающиеся из этой оценки явления – не результат антипросветительских тенденций, не отголоски предшествующего века и не только предвестие открытий века грядущего, но неотъемлемая часть культурного феномена просветительского столетия, – одна из насущных задач современного литературоведения.

Историческое изучение эмоциональной жизни человека – сравнительно молодая область междисциплинарных гуманитарных исследований, которые зародились в западной науке в 1980-е годы и получили название «эмоциология»<sup>1</sup>. Работы подобного рода стали появляться и в России<sup>2</sup>. Избранные материалы XI Международной конференции по литературе и искусству XVIII столетия, состоявшейся в МГУ им. М.В. Ломоносова в марте 2018 г., представленные в данном обзоре, – в русле этого актуального направления.

---

1 Stearns P., Stearns C. Emotionology: Clarifying the history of emotions and emotional standarts//American historical review. – Oxford univ. press, 1985. – Vol.90. – N4. – P.813–836. См. также: Махов А.Е. Исторические исследования эмоций в современном западном литературоведении// Современная наука о литературе. Основные тенденции и проблемы: Сб. науч. тр./РАН ИНИОН; Отв. Ред. Е.А. Цурганова. – М., 2018. – С.74–103.

2 См., напр.: Зорин А.Л. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. – М., 2016.

Утверждение некоторых ученых, что для европейской культуры XVIII в. характерен закат энтузиастического творчества (вдохновения), указывает В.В. Кирюшкина (Саратов) (5), равнозначно подмене сложной традиции античного энтузиазма его радикальной версией, изложенной в «Ионе» Платона. Хотя образ вдохновенного поэта получил интенсивное развитие в эпоху романтизма и стал классическим топосом в европейской литературе Нового времени, концепция вдохновения, по мнению исследовательницы, не чужда и эстетике просветительского классицизма.

Обращаясь к текстам ученика Платона – Аристотеля, В. Кирюшкина находит в «Политике» выражение «патос этоса» – энтузиазм, возбуждение в душе правильных оценок (радости, любви, гнев, ненависть), производимое, согласно Аристотелю, ритуальной – вне авторского контекста – музыкой. В отношении авторского творчества – ситуация иная: главное здесь – содержание произведения, причем поэт подобен творящей природе: он создает новое, еще не осуществленное. «Не разделяя платоновского понимания энтузиазма как одноактного творчества по воле музы, Аристотель признает существование таланта, гениальности, что выражается в его текстах, прежде всего, понятием “одаренные” (εὐφύεις)... [Он] не отвергает концепт вдохновения, но различает экстаз одержимого и пластичность души человека одаренного... В “Риторике” возникает образ охваченного страстью оратора, сила которого в том, что он произносит речь по вдохновению (ἐνθουσιάζοντες) и вводит слушателей в состояние энтузиазма (ἐνθουσιάζειν)... Аристотелевское понимание роли энтузиазма в авторском творчестве концентрируется на мысли о том, что сильное чувство сильнее передается» (5, с.27). По Аристотелю, поэт должен иметь вдохновение, чтобы воздействовать на аудиторию, но он должен иметь и сильное воображение, чтобы разработать сюжет, не испытывая при этом сильных чувств (об этом Аристотель рассуждает в трактате «О душе»).

Аристотелевские идеи были восприняты английскими просветителями через сочинения, прежде всего, Псевдо-Лонгина, который развивал в

трактате «О возвышенном» рассуждения Аристотеля о риторическом энтузиазме, связав его с поэтическим вдохновением. В просветительской модели энтузиастического творчества вдохновенный мыслитель и поэт находится под контролем разума. Важный вклад в разработку этой концепции внес Э.Э. Шефтсбери с его идеей контролируемого «истинного энтузиазма», «здорового безумия поэтов». Анализируя сочинения Шефтсбери («Письма об энтузиазме», «Солилоквий», «Моралисты»), исследовательница приходит к выводу, что его трактовка виртуоза-энтузиаста «ближе аристотелевской трактовке “одаренных”, творящих по собственной воле, чем исступленному поэту Платона, созидающему по воле божества. При этом, свободу вдохновенному творчеству в концепции английского августианца обеспечивает функция самоконтроля, имманентная истинному энтузиазму. Это свобода, ...но не выходящая за границы контролируемого разумом сознания, границы, за которыми поджидают другие формы несвободы – ложные авторитеты (в случае религиозного фанатизма), собственные эмоции и ложные желания, и даже – безумие» (5, с.33).

Открытие Библии как эстетического феномена, восприятие ее текстов как образцов подлинной «наивной» поэзии, основанной на «естественном» чувстве», свершившееся в XVIII в. усилиями, прежде всего, И.Г. Гердера и И.В. Гёте, во многом было подготовлено религиозно-этическими и художественными достижениями сентиментализма, полагает Г. Синило (Белорусский государственный университет) (9). Важнейшие топосы библейской поэзии – сердце и душа, изливающие себя в слезах не только от страдания, вызванного осознанием собственного несовершенства перед лицом Божьим (особенно – в Книге Псалмов), но и от избытка чувств – были чрезвычайно значимы для немецкого сентиментализма, особенно для творчества Ф.Г. Клопштока, автора грандиозной христианской эпопеи «Мессиада». «Потрясение всех основ человеческого человеческого существа, предельная физическая конкретность в изображении страдания и радости, неизъяснимого восторга, а главное – та самая “слезность” роднят стиль

Клопштока и стиль Библии, особенно библейских Псалмов» (9, с.342). Однако, отмечает исследовательница, «слезность» Клопштока, формирующаяся в постоянном диалоге с Библией, в процессе осознания ее духовных смыслов и стилистики, несет на себе отпечаток поэтического субъективизма: через слезы наиболее полно выражает себя поэтическая душа.

Культ чувства, отмечает Н.А. Какауридзе (Кутаиси, Грузия) (3), занимает одно из главных мест в литературной теории штюрмеров, представителей движения «Бури и натиска» в Германии. Согласно штюрмерам, природа – основа и цель человеческого бытия, и идея интуитивного познания мира художником, унаследованная от немецкого философа И.Г. Гамана, – основа их эстетики. «Только посредством чувственного восприятия мира реализуют штюрмеры свои идеалы. Искусство как аналогия сотворения мира, художник как автономный творец – такова “открытая” форма эстетики штюрмеров, устремленная к последующему этапу немецкой литературы и прокладывающая путь новым идеям в сфере литературы и эстетики» (3, с.42).

И.Г. Гердер исходной точкой для восприятия мира полагал внутреннее самоощущение, посредством которого человек познает прежде всего самого себя. В работе «О познании и ощущении человеческой души» (1778) он утверждал, что «есть только одно средство проникнуть во внутреннюю сущность природы вещей, основанное на аналогии с нашей же собственной природой» (3, с.35). Увязывая историю природы с историей человечества, Гердер таким образом закладывал основы натурфилософии и эстетики Ф.В. Шеллинга.

По мнению И.В. Гёте, который в реальной действительности усматривал начало «эстетического», художник эмоционально познает предметы и явления окружающего мира и потом воспроизводит их в соответствии с их природой. Как процесс чувственного постижения объективного мира и дальнейшего воплощения полученных впечатлений

понимал подражание природе Я.М.Р. Ленц. Ф. Шиллер в труде «О современном немецком театре» назвал чувственное постижение смысла природы целью художника.

Первое произведение Ж.Ж. Руссо – трактат «Рассуждение о влиянии наук и искусств» (1749, опубликован в 1750), стал ответом на поставленный Дижонской академией вопрос о значении и роли искусств в нравственной жизни народов, напоминает Т.Н. Жужгина-Аллахвердян (Бахмут, Украина) (2). Исследовательница полагает, что, отличаясь осторожностью и сдержанной рассудительностью, произведение Руссо «уже содержало эмоциональные послы, обращения к “сердцу”, с помощью которых человек, мыслитель, писатель, критик, общался с читателем, ибо в сердечной скорби, по его мнению, проявляет себя сама душа. Размышляя над вопросом о пользе и вреде искусств, Руссо наметил многочисленные темы и сюжеты, идеи и мотивы, которые получают развитие в его дальнейшем творчестве» (2, с.43), особенно в «Исповеди» с ее апологией чувств и реабилитацией собственного Я. Трактат продемонстрировал презрение Руссо к сословной культуре и восторженное отношение к народам и цивилизациям, сохранившим первоначальную чистоту нравов и необремененным знаниями.

Давая отрицательный ответ на вопрос, способствовали ли науки и искусства очищению нравов, Руссо «противопоставляет идеалу неподкупной древности современный мир, где за деньги можно приобрести все, кроме добрых нравов и обычаев добрых людей. Доминирующие интонации “Рассуждения” – сожаление и серьезность, с которыми осуждаются науки и искусства; также прискорбие, с которым автор констатирует вредность наук и искусств, ибо они “портят” народы и, вопреки иным просветительским представлениям, делают их несчастными» (2, с.48–49). Безнравственное состояние просвещенных народов можно исправить, по Руссо, лишь когда науки будут служить добродетели, а власть будет просить совета у ученых мудрецов.

Слезы – излюбленный в прозе прием Руссо, в трактате еще не присутствуют, но писатель находит им замену: «он вводит образ сердца, которое в его понимании является органом сопереживания и соучастия, сосудом для слез, горя, сожаления, копившихся годами» (2, с.57). В дальнейшем в своих художественных произведениях, где будет доминировать чувствительность, но в сочетании с рассудительностью, не позволяющей чувствам вылиться в губительные страсти, Руссо, говоря о слезах, будет зачастую иметь в виду слезы, текущие не из глаз, но из сердца.

Сатирический роман К.М. Виланда «История абдеритов» (1781) с точки зрения изображения в нем эмоций – предмет статьи И. Черненко (Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону) (11). Эмблематическая эмоция эпохи сентиментализма – слезы, замечает исследовательница, в романе практически не упоминается, присутствует лишь плач, но «лишь как знак пассивной (не направленной на исправление) реакции на порок» (11, с.609). Своеобразие изображения эмоций в романе отчетливо проступает при рассмотрении романа Виланда как антиутопии, в которой модель идеального государства (Афины) доведена до абсурда дураками в Абдере – фракийском городе, родине софиста Протагора, философов Гекатея и Демокрита, который уже в античности приобрел нелестную славу города глупцов.

В Абдере у Виланда, устроенной как Афины времен Перикла, все несообразно: храм похож на баню, баня выглядит как храм, номофилакс – плохой блюститель законов, но хороший певец; абдериты плачут на комедиях и смеются на представлениях трагедий, рассуждают об искусстве, но не имеют вкуса. Искажение афинской модели происходит оттого, что абдериты ни в чем не знают меры, а ведь мера, по Аристотелю, – ключ к пониманию добродетели. Эмоции абдеритов всегда гиперболизированы, а поскольку – в соответствии с принципами сатирической типизации, несовместимой с психологизмом, – одно и то же чувство овладевает сразу группой людей, последствия могут быть самыми непредсказуемыми.

Например, спор зубодера и погонщика осла, отказавшего зубодеру спрятаться от солнца в тени осла, разделил граждан на враждующие партии и чуть не привел к гражданской войне. При описании эмоций абдеритов Виланд также указывает на «несоответствие внешнего выражения тому, что абдерит переживает на самом деле. Причем автор акцентирует не истинную эмоцию, важна сама искусственность ее проявления» (11, с.612). Так, участники распри между «ослами» и «теньями», принесшие кинжалы для финальной битвы, узнав о гибели животного, разразились гомерическим хохотом, и вместе с ослом исчерзла и причина взаимной ненависти. Самый яркий пример искусственности эмоций – смех, который намеренно вызывает Демокрит, заражая им абдеритов. Естественность эмоций абдериты демонстрируют лишь однажды – в эпизоде с постановкой «Андромеды» труппой Еврипида, когда, как пишет Виланд, они «любили и ненавидели, плакали и смеялись по желанию чародея, в чьей власти они находились» (цит. по: 11, с.613). Но это – не нарушение единства образа абдеритов. Как замечает исследовательница, «последовавший далее выпад против чувствительности и указание на гиперболизированную человечность абдеритов ставит все на свои места: “В некотором отношении они были даже более людьми... поскольку являлись абдеритами. Ибо как раз абдеритство облегчало им возможность оказываться в плену сценической иллюзии”» (11, с.614). Автор-рационалист, заключает И. Черненко, всю гамму эмоций представляет сквозь призму чрезмерности и/или искусственности. Организующий произведение принцип гиперболы нивелирует изображение в нем эмоциональной стороны жизни, но «рассмотренный как антитеза аристотелевскому принципу меры и гармонии позволяет представить Виланда одним из первооткрывателей жанр антиутопии» (11, с.614).

Подлинным началом немецкой мещанской драмы («слезной комедии»), подчеркивает Н. Квирикадзе (Кутаисский государственный университет) (4), стала пьеса Г. Лессинга «Мисс Сара Сампсон» (1755), направленная против классицизма и имевшая переломное значение для немецкого театра. Вместо

царей и героев классицистической драмы, в пьесе Лессинга, написанной к тому же не стихами, но прозой, предстали простые и незнатные люди, и хотя действие перенесено в Англию XVIII в., немецкий бюргер в судьбе Сары Сампсон мог видеть отражение своей жизни и своих идеалов. При этом, Сара Сампсон показана лишь как сентиментальная героиня, доминирующей чертой характера которой является чувствительность, а частная жизнь показана в отрыве от социальной.

Новым этапом развития Лессинга-драматурга становится открывшая пути для развития национального реалистического театра в Германии пьеса «Минна фон Барнхельм» (1767) – первый образец «серьезной комедии» с более глубокой, нежели в ранней драматургии, разработкой характеров. Комические элементы использованы здесь в целях общественной сатиры, а «трогательные» эпизоды выявляют этическую – буржуазную по-существу – патетику пьесы. В «Минне фон Барнхельм» Лессинг «частные судьбы героев неразрывно связаны с национальной жизнью, с общественными и политическими судьбами Германии XVIII в.» (4, с.210).

Обращаясь к анализу романа «Люцинда» Ф. Шлегеля, К. Ханмурзаев (Дагестанский государственный университет, г. Махачкала) (10) отмечает, что его изысканная эротическая атмосфера и особое изящество декоративного фона восходят к традиции французского рококо и прежде всего – к роману Луве де Кувре «Любовные приключения кавалера де Фобласа» (1787).

Герой литературы рококо стремится к удовольствиям, но этот принципиальный гедонизм «полностью укладывается в рационалистическую картину мира и человека, характерную в целом для XVIII века, поскольку просто переносит рационализм в интимную сферу и учит наслаждаться, не слишком тратясь на чувства и не теряя от страсти головы... Эротика рококо была обиходной формой выражения потребностей человека, который естественностью влечения к женщине объяснял и оправдывал свое поведение, Духовное при этом не забыто, но занимает неподобающее ему



подчиненно-функциональное положение – блестящая игра ума служит удовлетворению неистощимой воли к эротическому самоутверждению» (10, с.753).

Романтическая чувственность, в отличие от рокайльной, одухотворена. Отношения героев «Люцинды» переносятся в философско-мифологическую плоскость и осмысливаются как некая «мистерия любви», их связи придается смысл космогонического деяния.

Влиянием рококо отмечен и роман К. Brentano «Годви» (1801), герой которого в первой части ведет вполне рокайльный образ жизни, а во второй превращается в романтического героя, причем «вторая часть романа словно посвящена доказательству того, что в первой герой жил где-то на периферии своего существа... Ближе к финалу романа жгучее пламя Эроса уступает место христианской жертвенной любви» (10, с.760).

У писателей рококо, заключает исследователь, представления о человеке, по-видимому, более соответствовали действительности: он скорее таков, какой есть на самом деле. Романтики же, стремясь к облагораживанию сферы интимных отношений, изображали человека еще и таким, каким он должен или может быть.

Эстетические тенденции рококо и сентиментализма, как принято считать, противопоставлены друг другу: рококо отмечено остроумной шутливостью, сентиментализм воплощает «естественную» простоту и слезливость. С этой точки зрения роман П. де Мариво «Жизнь Марианны», как замечает Н.Т. Пахсарьян (МГУ им. М.В. Ломоносова) (7), – своего рода «поэтологический парадокс»: расцениваемый современными историками литературы как образцовое произведение рококо, он необычайно насыщен лексикой, связанной с плачем: «Сцены слез и рыданий сохраняются на всем протяжении повествования, тогда как не только смех, но даже улыбки в нем практически никогда не упоминаются» (7, с.589). Близость поэтике сентиментализма проявляется и в эпистолярной форме произведения как имеющей большую степень эмоциональности. Эпистолярный способ

повествования сочетается у Мариво с мемуарным, ослабляющим аффективную напряженность дискурса: героиня в письмах подруге рассказывает историю своей молодости. Это порождает чередование чувствительных пассажей с аналитическими, в котором «отчетливо проявляется характерная для рококо этическая индукция: от анализа собственных чувств и действий Марианна то и дело переходит к обобщению, суждению о других людях в подобных ситуациях» (7, с.591). При этом рефлексия Марианны над собственным письмом (героиня признается, что не владеет стилем, что затрудняется в описании чувств и т.д.) способствует ироническому дистанцированию, которое, несмотря на обилие сцен плача, позволяет, пишет исследовательница, «отделить изображение чувств, характерное для Мариво, от патетической чувствительности сентименталистского нарратива, осветить их светом добродушной насмешки над своими собственными переживаниями» (7, с.593). Импровизационный характер письма героини, имитирующий свободу и легкость устной беседы, позволивший писателю показать сложность и противоречивость испытываемых персонажами чувств, – то главное и новое, что отличает рокаильный роман Мариво от прециозного стиля барочной прозы XVII в.

Эпопея «Начезы», в основе которой лежит история уничтожения французами племени начезов в 1729 г.. – одно из наиболее ранних произведений Ф.Р. де Шатобриана, не слишком известное широкому читателю и отмеченное художественными недостатками, – примечательна, по мнению А. Поповой (Донецкий национальный университет) (8), тем, что в ней обрел завершенность образ разочарованного скитальца Рене. Акцентируя сентиментально-патетический характер повествования, писатель наделяет способностью плакать и европейцев, и дикарей, при этом источник и характер плача становятся критериями различных моделей чувствительности – сентименталистской и романтической, воплощенных в образах двух главных героев произведения – Шактаса и Рене. Если слезы Шактаса – естественная реакция организма на разнообразные ситуации и свидетельство

его эмоциональной восприимчивости и чувствительности сердца в духе сентиментализма, то в образе скупого на слезы Рене «нашел отражение тип чувствительности, сформировавшийся в послереволюционную эпоху, когда устанавливаются новые правила саморепрезентации, обесценивается наивность чувствительной души, и публично проливаемые слезы уступают место уединенному излиянию чувств. Здесь в первом приближении формируется романтический психотип, отмеченный чертами меланхолии, отличной от той, что рождается в чувствительном сердце сентиментального героя, размышляющего в уединенном уголке о несовершенстве мира» (8, с.719). Присущее сентиментализму открытое проявление чувств вытесняется романтической отрешенностью, дистанцированностью, бегством от людей и ощущением исключительности собственных переживаний.

В произведениях французских романистов первой трети XIX в., пишет Н. Литвиненко (Московский государственный областной университет) (6), «наряду с новаторскими исканиями романтизма находит воплощение обновляемый литературный опыт предшествующего столетия, в том числе – одного из его магистральных направлений – сентиментализма» (6, с.722). Анализируя роман Ж. Санд «Индиана», исследовательница показывает, как избирательно проявляется в нем характерная для руссоизма традиция чувствительности. Автору «Индианы» «временами близка лирическая меланхолия одинокого мечтателя Руссо, Вертера или Обермана, но гораздо сильнее притягивает трагически неразрешимая драма героев “Новой Элоизы”, ставших жертвой общественных предрассудков» (6, с.737). В романе, где «настоящее чувство» противопоставлено «мимолетному сушествному влечению», сочетаются рациональная обусловленность эмоций и непредсказуемая спонтанность их проявлений, традиции сентиментализма и романтизма. «Переход от разрушительно страстной любви к идиллии с Ральфом произошел резко, по принципу романтического контраста. В результате романтическая модель уступила место отшельнической,

“естественно” гармонической, идущей от сентиментализма. Синтез разных способов чувствования оказался невозможным» (6, с.739).

К феномену несмешного смеха как словесно-зрительной развертки риторической эмблемы на материале русской литературы XVIII в. обращена статья Т.Е. Автухович (Гродно, Белоруссия) (1). Именно вербально-визуальный образ, считает исследовательница, в условиях господства в России вплоть до конца XVIII в. нормативного авторитарного сознания становится единственным способом разрешения на уровне поэтики конфликта между нормативным, «готовым» словом и новым опытом: за этим образом «скрывается неспособность автора принять и понять новое явление, выходящее за рамки нормы, традиционной морали, ценностных смыслов, в целом – мироустройства, и в то же время желание хотя бы описать его... Вербально-визуальный опыт фиксирует положение сатирика на границе известного и неизвестного, видимого и невидимого, понятного и непонятного» (1, с.63).

Случаи вербально-визуальных образов в сатире второй половины XVIII в. достаточно редки: они связаны с осмыслением феномена моды и модного поведения, что предопределено самой природой моды, постоянно расширяющей границы дозволенного. Именно угроза тотальной регламентации жизни и возмущала, прежде всего, авторов – носителей нормативного сознания, хотя описывают они, как правило, одежду и необычный язык модников. Визуальный образ заставляет работать читательское воображение, благодаря которому и возникает комический эффект. «Смех, – пишет исследовательница, – выводил смеющегося на ту границу, за которой открывались иные области действительности и потенциальная возможность иного способа видения и описания» (1, с.68), что свидетельствует о начавшемся во второй половине XVIII в. разрушении границ нормативного мироистолкования.

Список литературы

1. *Автухович Т.Е.* Несмешной смех XVIII века и его вербальное и визуальное выражение// XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. – СПб.: Алетейя. – 2018. – С. 58 – 68.
2. *Жужгина-Аллахвердян Т. Ж.Ж.* Руссо: Откровение скорбящего сердца о прошлом, настоящем и будущем народов// XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. – СПб.: Алетейя. – 2018. – С.42–58.
3. *Какауридзе Н.* Призыв к эмоциональному восприятию мира в литературной теории Бури и натиска// XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. – СПб.: Алетейя. – 2018. – С.33–42.
4. *Квирикадзе Н.* «Слезливая» трагедия «Мисс Сара Сампсон» и «серьезная» комедия «Минна фон Барнхельм»//XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения: коллективная монография / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. – СПб.: Алетейя, 2018. – С. 195–210.
5. *Кирюшкина В.* «Патос этоса» Аристотеля и концепция контролируемого вдохновения в эстетической мысли Э.Э. Шефтсбери//XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. – СПб.: Алетейя. – 2018. – С.24–33.
6. *Литвиненко Н.* Трансформация руссоистской чувствительности в романе Жорж Санд «Индиана» // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. – СПб.: Алетейя, 2018. – С. 722–740.
7. *Пахсарьян Н.* Плач и слезы в романе рококо («Жизнь Марианны» Мариво) // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. – СПб.: Алетейя, 2018. – С. 587 – 596.
8. *Попова А.* Шактас versus Рене: два модуса чувствительности в эпопее Ф.Р. де Шатобриана «Начезы» // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. – СПб.: Алетейя, 2018. – С. 705–721.
9. *Синило Г.* Библейская «слезность» и особенности стиля сентименталистов (на примере поэзии Ф.Г. Клопштока) // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. – СПб.: Алетейя, 2018. – С. 324–348.

10. *Ханмурзаев К.* Немецкий романтический роман в его отношении к французскому рококо // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. – СПб.: Алетейя, 2018. – С. 751–761.

11. *Черненко И.* Восторги и печали жителей города дураков // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. – СПб.: Алетейя, 2018. – С. 607–614.