



## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2024. Т. 24, вып. 4. С. 386–394  
*Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2024, vol. 24, iss. 4, pp. 386–394  
<https://bonjour.sgu.ru> <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-4-386-394>  
EDN: EYCMDG

Научная статья  
УДК 821.133.1.09-2+929Дидро

### Изображение реальности в эстетико-философской системе Дени Дидро

Д. А. Стогний

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9

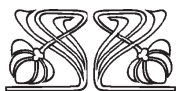
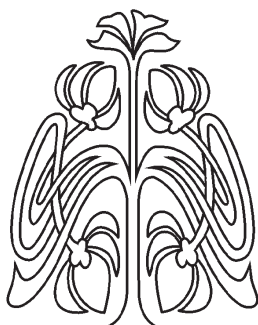
Стогний Даниил Александрович, аспирант кафедры истории зарубежных литератур, [avglin777@gmail.com](mailto:avglin777@gmail.com), <https://orcid.org/0009-0008-1265-6564>

**Аннотация.** Статья посвящена осмыслению понятия реальности в культурном и научном наследии французского просветителя Дени Дидро. Интерес к данной теме продиктован неустаревающей актуальностью новаторской драматургической теории мыслителя, в которой вопрос об изображении реального является центральным. В ходе анализа были привлечены работы отечественных и зарубежных литературоведов, которые затрагивали проблему репрезентации реальности в XVIII в. и особенно в творчестве Дени Дидро. Понятие реальности рассмотрено как в эстетико-философских (статья «Прекрасное», «Беседы о „Лобочном сыне“»), «О драматической поэзии»), так и естественно-научных («Мысли об объяснении природы») и статья «Природа») трудах, что позволило выявить единый подход Дидро в определении реального и формулировании правил его изображения. Проанализированы подходы к репрезентации реального в художественном произведении, которые подробно описаны просветителем в его трактатах о драматургии. В исследовании сопоставлены понятия «природа» и «реальность», объяснены их различия. Природа в понимании Дидро является видимым миром, объективной действительностью, тогда как реальность предстаёт как фикциональное единство, субъективно воплощённое в художественном произведении, зиждущееся на образах из памяти и воображения. Такая реальность конструируется автором произведения и является правдоподобной. Опираясь на трактаты Дидро о театре, сформулирован ряд критериев, следование которым необходимо для воссоздания правдоподобной реальности. Данные критерии свидетельствуют об одних и тех же требованиях к искусствам, которые, по мысли Дидро, более всего пригодны к изображению реального – театру, живописи и музыке. Проведённый анализ показывает, что новаторская эстетическая система Дидро расчищает дорогу к насыщению искусства правдоподобным вымыслом, а это «обогащение», в свою очередь, провозглашает новую эру – «критическую эру театра».

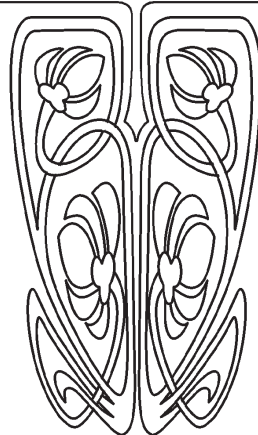
**Ключевые слова:** Дени Дидро, репрезентация, театр, драматургия, XVIII век, реальность

**Для цитирования:** Стогний Д. А. Изображение реальности в эстетико-философской системе Дени Дидро // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2024. Т. 24, вып. 4. С. 386–394. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-4-386-394>, EDN: EYCMDG

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)



НАУЧНЫЙ  
ОТДЕЛ





Article

## Representation of reality in the aesthetic-philosophical system of Denis Diderot

D. A. Stognii

Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg 199034, Russia

Daniil A. Stognii, avglin777@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0008-1265-6564>

**Abstract.** The article deals with the comprehension of the concept of reality in the cultural and scientific heritage of the French enlightener Denis Diderot. The interest to this topic is dictated by the timeless relevance of the innovative dramaturgical theory of the thinker, in which the issue of depicting the real is central. In the course of the analysis the works of domestic and foreign philosophers and literary critics, who touched upon the problem of the representation of reality in the 18th century and especially in the works of Denis Diderot, were involved. The concept of reality is considered both in aesthetic-philosophical (the article “Beaux”, “Entretiens sur *Le Fils naturel*”, “Discours sur la poésie dramatique”) and natural-scientific (“Pensées sur l’interprétation de la nature” and the article “Nature”) works, which allowed to reveal Diderot’s unified approach in defining the real and formulating the rules of its representation. The article analyses the approaches to the representation of the real in a work of fiction, which are described in detail by the enlightener in his treatises on dramaturgy. The study compares the concepts of “nature” and “reality” and explains their differences. Nature in Diderot’s understanding is the visible world, objective reality, whereas reality appears as a fictional unity, subjectively embodied in an artistic work on the basis of images from memory and imagination. This reality is constructed by the author of the work and is plausible. The author of the article, based on Diderot’s treatises on theatre, has formulated a number of criteria that must be followed in order to recreate a plausible reality. These criteria indicate the same requirements for the arts, which, according to Diderot, are most suitable for depicting the real – theatre, painting and music. The analysis shows that Diderot’s innovative aesthetic system clears the way for the saturation of art with plausible fiction, and this “enrichment”, in turn, proclaims a new era – the “critical era of theatre”.

**Keywords:** Denis Diderot, representation, theatre, dramaturgy, 18<sup>th</sup> century, reality

**For citation:** Stognii D. A. Representation of reality in the aesthetic-philosophical system of Denis Diderot. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2024, vol. 24, iss. 4, pp. 386–394 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-4-386-394>, EDN: EYCMDG

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

## Введение

Репрезентация реальности в драматургии Дени Дидро (1713–1784) тесно связана с его теорией прекрасного. Просветитель изложил её наиболее полно в статье «Прекрасное» (1751) («Философские исследования о происхождении и природе прекрасного»), в «Салонах» (1759–1781) и в эстетических трактатах, посвящённых драматургии: «Беседы о „Побочном сыне“» (1757), «О драматической поэзии» (1758) и «Парадокс об актёре» (1769–1778). Дидро писал: «Я называю прекрасным вне меня всё, что содержит в себе нечто способное пробудить в моём уме идею отношений, а прекрасным по отношению ко мне – всё, пробуждающее эту идею» [1, с. 117]. По мнению мыслителя, существует два вида прекрасного: «реально прекрасное» и «относительно прекрасное» [1, с. 117], т. е. прекрасное в человеческом восприятии. Рассуждая о дидеротовской теории прекрасного, нельзя не упомянуть, что она была тесно сопряжена с материализмом. Одними из первых отечественных учёных, кто подробно писал об этой взаимосвязи, были С. С. Мокульский [2, с. 285], Д. И. Гачев [3, с. 53] и В. Я. Бахмутский [4, с. 249].

На наш взгляд, мысль о материалистических взглядах Дидро на прекрасное и действительность наиболее удачно сформулировала

Т. Б. Длугач: «Дидро остаётся материалистом, для которого предмет искусства оказывается не только поводом для развёртывания свободной игры воображения, но реальной действительностью, всегда остающейся шире того идеального образа, который создаётся художником в процессе эстетического освоения» [5, с. 184]. Исследовательница приходит к выводу, что объективное и субъективное восприятие прекрасного определяется материалистическими идеями. Соответственно, и понимание реальности самим Дидро можно рассматривать через призму материализма. Но следует учесть и парадоксальность рассуждений французского философа как особенность мышления, отображающую многоликость, полифоничность универсума идей об искусстве. Благодаря этой парадоксальности нет смысла искать одну истину у Дидро и абсолютизировать её, потому что в таком случае представление о философской системе просветителя будет ограниченным.

Следует отметить, что репрезентация реальности в живописи и театре, определение понятия реальности в эстетико-философской системе Дидро, гипотезы о том, что французский просветитель был писателем-реалистом, – все эти темы становились объектом изучения многих отечественных (В. Г. Арсланов [6], Л. Я. Рейнгардт [7], В. Д. Алташина [8] и др.)



и зарубежных (П. Франц [9], М. Пурадье [10], Н. Гримальди [11] и др.) исследователей. Так, В. В. Ванслов писал: «Дидро более глубоко, чем его предшественники, разработал теорию подражания как теорию реализма в искусстве, дав на этой основе трактовку понятий художественной правды и типического художественного образа» [12, с. 81]. Автор анализирует критерии, которым, по мнению французского мыслителя, должно соответствовать правдоподобное, репрезентирующее реальность художественное произведение. В. В. Ванслов упоминает три «критерия реальности»: правдоподобие, естественность и простота [12, с. 75], однако внимание исследователя сосредоточено не на самих критериях, а на сущности понятий правды и правдоподобия в эстетике Дидро.

Тема соответствия элементов природы и их имитации в искусстве затрагивается в статье французских исследователей Кристины Аббт и Сюзанны Шмиден «Симулякры и концепция аутентичности в „Салоне 1765 года“ и „Парадоксе об актёре“ Дидро». В этой работе авторы рассуждают о восприятии французским философом понятия подлинности. По их мнению, для Дидро подлинность или аутентичность – это не контрастное противопоставление репрезентации, а состояние, достижимое в творческом процессе путём осознанного, методичного повторения. Воссоздание подлинного образа в искусстве тесно связано с обновлением внутреннего мира художника: создавая произведение, он видоизменяет свою идентичность. Исследователи пишут: «Реальность – это намеренно созданное соответствие между телом, душой и ролью. Она включает в себя высшую форму фальши, когда то, что уникально в человеке, должно быть подавлено настолько, насколько это возможно, а то, что составляет другую личность, должно быть реконструировано настолько точно, насколько это возможно» [13, р. 61] (перевод наш. – Д. С.). Путь достижения подлинности и правдоподобия в искусстве сложен и связан с внутренним откликом творца как на объект природы, так и на своё собственное представление о нём.

Таким образом, целью данной статьи является изучение понятия реальности и формулирование критериев её изображения в творчестве Дени Дидро. Новизна исследования определяется выяснением конкретных признаков подлинной, правдоподобной действительности, изображаемой в художественном произведении. Реальность и факторы, которые влияют на её

репрезентацию, – природа, воображение, память, вымысел – будут рассматриваться в эстетических, философских и естественнонаучных работах французского просветителя.

### Понятие реальности

Среди работ Дидро о театре слово «реальность» («réalité») встречается дважды и только в эссе «О драматической поэзии» [14, р. 432, 439]. В данном трактате просветитель использует слово «реальность» как противоположность вымышленному и несуществующему в природе. В первом случае мы наблюдаем предложение «De la réalité et de la fiction», являющееся одним из тезисов в главе «Du plan de la tragédie, et du plan de la comédie» [14, р. 432]. Во втором случае Дидро приводит следующий пример: «Zénon niait la réalité du mouvement. Pour toute réponse, son adversaire se mit à marcher; et quand il n'aurait fait que boiter, il eût toujours répondu» [14, р. 439] – «Зенон отрицал реальность движения. Вместо ответа его противник принялся ходить; и пусть бы он только ковылял, всё равно он ответил» [1, с. 221]). Этот пример иллюстрирует материалистические взгляды Дидро, потому что демонстрация «ковыляния» служит доказательством присутствия события. Если событие существует и может быть воспринято органами чувств, то оно является частью реальности. Несмотря на это, используя слово «реальность», Дидро наделяет его, скорее, атрибутивными свойствами, нежели предметными, т. е. реальность выступает как свойство, присущее какому-либо объекту или действию.

Более пристальное внимание французский просветитель уделяет понятию «природа» («nature»), которое в отличие от «реальности» употребляется 42 раза в «Беседах о „Побочном сыне“», 41 раз в «Эссе о драматической поэзии» и 60 раз в «Парадоксе об актёре». Его материалистическое толкование мыслитель приводит в «Мыслях об объяснении природы»: «...общий актуальный результат или общие последовательные результаты комбинации элементов» [15, с. 350]. Природа в широком смысле понимается как материя, из которой состоит всё сущее.

При этом, углубляясь в изучение эстетико-философских текстов Дидро, нельзя дать природе однозначное определение, потому что просветитель использует этот термин в различных контекстах. В связи с этим следует обратиться к тексту «Природа» из «Энциклопедии», который



содержит в себе рассуждения мыслителя об этом понятии как с философских, так и естественнонаучных позиций. Дидро ссылается на физика Роберта Бойля (1627–1691) и его восемь толкований природы:

- 1) система мира, «собрание всех сотворённых вещей» [16, с. 82];
- 2) сущность вещи, например «человеческая природа» [16, с. 83];
- 3) естественный порядок вещей, подчиняющийся законам физики;
- 4) особенность тела, например «природа крепкая, слабая, истощённая» [16, с. 83];
- 5) божественное начало;
- 6) предопределение, неизменный порядок;
- 7) механика тел, т. е. само проявление законов физики через взаимодействие тел;
- 8) смысл конкретной вещи, «закон, который каждая вещь получила от создателя и согласно которому она действует всегда» [16, с. 85].

Данные определения можно классифицировать по признаку «внешнее/внутреннее»: природа вне субъекта и индивидуальная природа, присущая как внешнему, так и внутреннему миру субъекта. Впоследствии Дидро продолжает комментировать идеи Бойля и вводит понятия *общей природы* (внешний мир, который состоит из тел и соотношений между ними) и *частной природы* (индивидуальные свойства, позволяющие составить представление о теле). Стоит заметить, что природа у Дидро предстаёт не только как обуславливающая мир константа, но и как изменчивая система, формирующая человеческое мировосприятие. В «Мыслях об объяснении природы» просветитель персонифицирует природу с помощью сравнения, указывая на то, что она позволяет субъекту сознавать себя не сразу, а по частям: «Природа подобна женщине, которая любит наряжаться и которая, показывая из-под своих нарядов то одну часть тела, то другую, подаёт своим настойчивым поклонникам некоторую надежду узнать её когда-нибудь всю» [15, с. 307]. Дидро утверждает, что нельзя познать природу в полной мере. Данный тезис актуализирует следующий парадокс. В работах об искусстве просветитель настойчиво требует следовать природе, быть верным ей, но при этом выясняется, что природа многогранна и невозможно отобразить эту всеобщую систему вещей полностью. Этот парадокс разрешается с помощью воображения, о котором Дидро пишет в другой естественнонаучной работе «Элементы физиологии», в главе «Воображение» [17, с. 463–467].

Человек воспринимает внешний мир с помощью органов чувств, которые сообщают нам ощущения. Последние, в свою очередь, фиксируются в памяти. Воображение – это воплощение памяти о звуках, о вкусах, о запахах, об осязании, это «точное, правильное сцепление ощущений, пробуждающихся в органе» [17, с. 445]. Воображение – это «способность рисовать себе отсутствующие предметы, точно они присутствуют <...> способность заимствовать у чувственных предметов образы, служащие для сравнения <...> способность связывать с каким-нибудь абстрактным словом известный предмет <...> способность, преувеличивающая всё и обманывающая нас» [17, с. 465]. Так, воображение понимается как способность, позволяющая человеку не только воскресить с помощью памяти образ вещи, с которой ранее был произведён контакт, но и создать художественный образ, имеющий черты, существующие в природе, и одновременно с этим не имеющий оригинала в действительности. Как это происходит? На этот вопрос попытался ответить К. Горанов в статье «Соотношение действительности и идеала в эстетике Дидро»: «Субъект “эмблематично” подражает природе и включает в её образы и свои человеческие значения» [18, с. 92]. Продолжая мысль учёного о главенствующей роли художника в процессе создания произведения, подражающего природе, заметим, что именно воображение позволяет сформировать «идеальный первообраз», о котором так часто пишет Дидро в «Салонах». По К. Горанову, использование «идеального первообраза» в творческом акте даёт возможность «“удваивать” мир через художественные образы» [18, с. 100]. Нельзя не согласиться с этим утверждением, потому что «удвоение» мира путём создания правдоподобных картин, текстов, спектаклей – это насыщение эстетического пространства всё более и более реальными – отсылающими к реальности – произведениями.

Таким образом, воображение призвано обманывать не потому, что оно производит мысленный образ, а потому что человеку становится доступно представление о несуществующих, но могущих существовать в природе вещах. Если природа многогранна и её репрезентация без лакун невозможна, то воображение как способность снимает это противоречие и позволяет заполнить пропуски элементами правдоподобной реальности. «Возможно, что воображение доставляет нам большее счастье, чем реальное наслаждение» [17, с. 465], потому что субъект





вправе конструировать образ самостоятельно, руководствуясь желанием, ведь «существует только одна страсть – страсть быть счастливым» [17, с. 450].

Далее Дидро размышляет о различии воображения и памяти, которое также следует поместить в область парадокса, где память – это «точный копировальщик», а воображение – «колорист» [17, с. 470]. Одно не может существовать без другого, поэтому необходимо их гармоничное сосуществование: «Воображение представляет собой внутренний глаз. Мера воображения соотносительна с мерой зрения» [17, с. 475]. Следует заметить, что у Дидро воображение не равно фантазированию. Воображать можно только то, что существует в природе, видоизменяя образ на основании её законов, тогда как фантазирование (сверхъестественное) позволяет создать образ вне формулы «воображение ~ зрение», однако в данном случае такое «мыслетворчество» не будет соответствовать природе, а для Дидро это основное требование.

Рассуждения о природе в эссе, посвящённых эстетике, связаны с её отображением в художественных произведениях. Работы об искусстве условно можно разделить на две большие группы: живописную и драматургическую. Особое место в этом ряду занимает «Письмо о глухих и немых, предназначенное для тех, кто слышат и говорят» (1751), потому что объединяет в себе размышления о живописи, музыке и поэзии – трёх искусствах, которые, по Дидро, более всего пригодны для отображения природы. Это эссе послужило предпосылкой для написания будущей драматургической теории, которую просветитель изложил в трудах «Беседы о „Побочном сыне“», «О драматической поэзии» и «Парадокс об актёре». Одна из максим, содержащихся в тексте, которая проливает свет на представление самого Дидро о том, как реальность соотносится со знаком, звучит так: «Ах, сударь, как изменяют знаки наше мышление и сколь бледной копией происходящего остаётся даже самая живая речь» [1, с. 60]. Сформированное человеком представление о природе, данное в слове как языковом знаке, не в состоянии отобразить видимый мир таким, какой он есть. Факт желания Дидро постичь труднодоступный знак реального – то, что он называет поэтической эмблемой и иероглифом [1, с. 65], – вскрывает ещё один парадокс. Используя язык как орудие формирования и выражения мысли, человек не может отобразить полноту картины, воспринятой в природе:

«...картина существует как целое и вся разом: сознание не ступает шаг за шагом, как выражение. Кисть лишь постепенно передаёт то, что взгляд художника обнимает сразу» [1, с. 60]. Таким образом, языковой знак бесконечно стремится скопировать реальное, уступая при этом образу, хранящемуся в сознании.

Об этой нагрузке реального применительно к эпохе Дидро писал французский философ Жан Бодрийяр в своём тексте «Фатальные стратегии» (1983): «...театр поймали в ловушку репрезентации. Начиная с XVIII века, его нагружают „реальным“, сцена отдаляется от механической и метафизической симуляции иллюзии, и её захватывает натуралистическая форма. <...> Наступает критическая эра театра, <...> критическая эра реального в целом» [19, с. 84] (курсив автора. – Д. С.). Описываемый в «Письме» эксперимент Дидро с закрыванием ушей при просмотре спектакля с целью соотношения жеста и слова свидетельствует об отсутствии связи между ними. Пользуясь терминологией просветителя, мы наблюдаем незавершённую эмблему, которая не отображает реальность, а блокирует доступ к её восприятию. По Дидро, необходимо, чтобы слово и жест сосуществовали гармонично – в этом и будет проявляться знак реального, который сможет создать иллюзию события или состояния, почерпнутого в природе.

Поскольку Дидро предъявляет примерно одни и те же требования к разным видам искусства, статьи «Салонов», теоретические работы о живописи, трактаты о театре и «Письма» (1749, 1751) дополняют друг друга. Чем глубже исследователь погружается в эстетические работы философа, тем больше наблюдает он парадоксы, свидетельствующие о многомерности мировосприятия французского просветителя. Например, картина или пьеса может подражать природе, отсылая реципиента к реально существующему объекту, а может воплощать авторскую идею, не отсылающую к какому-либо образцу из видимого мира. По мысли Т. Б. Длугач, это противоречие разрешается следующим образом: «...изобразить объект так, как он существует сам по себе, можно только с помощью его реального и мысленного изменения, с помощью творчества; вот почему в конечном счёте Дидро понимает “правдивость” как подражание идеальному первообразу <...>, созданному воображением поэта, внутри которого (воображения) только и возможно эстетическое восприятие мира» [5, с. 184]. Одна из причин существования этого парадокса заключается в том, что суть природы



остаётся скрытой. Дидро пишет: «До тех пор, пока люди не поставят себе задачи более точно подражать природе, произведения их искусства будут плохи, несовершенны, слабы» [15, с. 327–328]. Позже просветитель приходит к мысли о том, что тщательное подражание природе не исключает индивидуальной манеры конкретного автора. В противном случае все произведения искусства были бы точными копиями объектов внешнего мира. Отсюда вытекает проблема, которую при анализе философии французского мыслителя сформулировала Т. Б. Длугач: «...видеть природу „как она есть“ не так-то уж просто. А какая она есть?» [5, с. 169]. Дидро не даёт прямого ответа на этот вопрос. Опираясь на вышеупомянутые работы просветителя, предположим, что подражание природе может осуществляться двумя путями:

– тщательным копированием объекта из видимого внешнего, материального мира – природы;

– воссозданием образа из зоны собственного воображения, который сформировался после контакта с элементами материального мира.

На наш взгляд, самому Дидро близок второй подход. Если художник пишет картину по образу из своего воображения, который может существовать в природе, но при этом не имеет оригинала, то автор, по мнению Дидро, тоже ей подражает, потому что соблюдается критерий правдоподобия. Он заключается в «воссоздании последовательности образов так, как она <последовательность> закономерно происходила бы в природе при том или ином данном явлении» [20, с. 372]. Такое воссоздание мыслитель обозначает как *вымысел* на основе гипотезы, не противоречащей при этом законам природы. Но вымысел этот отсылает реципиента к реальным отношениям в обществе и соотношениям в природе. Как следует определить фикциональную последовательность образов, отсылающую к природе? Если итогом подражания ей становятся правдоподобные тексты, а правдоподобие предполагает соответствие реальным отношениям в природе, то, с нашей точки зрения, такое фикциональное образное единство следует назвать *реальностью*. Взывая к природе, реальность становится её искусственной моделью. Иначе говоря, реальность следует за проявлениями природы, поэтому, принимая во внимание парадоксальность нашего утверждения, подчеркнём, что понятия «реальность» и «природа» не являются идентичными.

Французский философ Ален Мениль пишет о трансформации реального в правдоподобное в своей работе «Дидро и драма. Театр и политика»: «Правдоподобие действует на двух уровнях: в плане сюжета оно отбирает то, что в истории или реальности обретёт достоинство репрезентации; в плане репрезентации оно действует по принципу селекции, удаляя со сцены то, что противно морали и чувствам зрителя» [21, р. 51] (перевод наш. – Д. С.). А. Мениль констатирует разрыв истинного и правдоподобного в поэтике Дидро, имея в виду, что изображаемая реальность вовсе не должна быть правдой, но она обязана быть правдивой.

Реальность конструируется в процессе эстетического восприятия мира природы. Дидро вводит ограничение, которое помогает провести водораздел между правдоподобной реальностью и чудесной реальностью: «Поэт не может всецело предаться пылу своего воображения: существуют ограничения, ему предписанные. Образцом для его поведения служат случаи, редкие в общем порядке вещей» [20, с. 372]. В понимании Дидро чудесное – это не то же самое, что фантастическое: «Иногда случается, что в естественный ход вещей вплетаются необычайные события. Именно это положение отличает чудесное от сверхъестественного. Редкие случаи – чудесны; случаи, в природе невозможные, – сверхъестественны: драматическое искусство отвергает всё сверхъестественное» [20, с. 366]. Задача автора – «оправдать чудесное и создать иллюзию» [1, с. 246]. В связи с этим размышлением отметим, что обязательный атрибут реальности – иллюзорность. Использовать воображение без ограничений – значит создавать вымышленное чудесное, а использовать воображение с «множеством обыденных происшествий» [1, с. 246] – значит создавать вымышленное реальное. Данные рассуждения ведут к понятию мимесиса.

Реальность у Дидро регулируется законами естественности (природы), являясь при этом иллюзорным конструктом. Нельзя назвать это тщательным копированием явлений материального мира. Анализируя понятие реальности в драматургической системе Дидро, следует обратиться к статье О. Н. Мальцевой «Мимесис и правдоподобие в драматическом театре», в которой исследовательница указывает на корректность использования трактовки мимесиса не как подражания, а как «человеческого творчества» [22, с. 461] философом-антиковедом А. Ф. Лосевым. О. Н. Мальцева пишет: «Искусство если



и подражает природе, то не как предмету, а как созидателю, т. е. не воспроизводя её, а уподобляясь ей как творческому началу» [23, с. 116]. В подтверждение мысли А. Ф. Лосева автор статьи приводит в пример драматургическую теорию Дени Дидро: «...философ видел правдивость персонажа, созданного актёром, не в правдоподобии как сходстве с жизнью, а в соответствии сочинённому образу как результату творчества автора пьесы и творчества самого актёра» [24, с. 116]. Таким образом, вымышленная реальность является итогом миметического творчества как акта подражания демиургическому началу природы.

### Требования к изображению реального

По Дидро, ключевое требование к репрезентации реального состоит в изображении повседневной действительности, о чём он не раз упоминает в своих эстетических эссе: «Лучше всего, мне кажется, рисовать людей такими, как они есть. То, чем они должны быть, слишком теоретично и слишком неопределённо, чтобы служить основой для подражательного искусства» [24, с. 167]. Опираясь на трактаты о театре, сформулируем критерии, по которым можно создать правдоподобную реальность в драматургическом тексте.

Первым критерием является *простота*. Его основа – классицистический закон трёх единств, с соблюдением которого Дидро соглашается: «Закон трёх единств трудно соблюдать, но он разумен» [24, с. 88]. По мнению просветителя, жизнь состоит из мелких фактов, однако на сцене невозможно воплотить все частности, поэтому следует сосредоточиться на «одном лишь явлении» [24, с. 88]. Так, например, в пьесе «Побочный сын, или Испытания добродетели» действие сосредоточено вокруг любовной коллизии внутри одной семьи. Простота подразумевает отсечение «лишнего факта», который может вредить правдоподобию. Так, в «Беседах о „Побочном сыне“» Дидро высказывает следующую мысль: «Интриги лакеев и субреток, которыми переплетают основное действие, – верное средство подорвать интерес пьесы. Театральное действие не останавливается, и поэтому сочетать две интриги – значит прерывать то одну, то другую» [24, с. 91].

Вторым критерием является *взаимобусловленность событий*. Данное условие вытекает из теории прекрасного, представленной в статье «Прекрасное». Дидро выделяет три вида отно-

шений, которые присущи различным предметам прекрасного: реальные, воспринятые, интеллектуальные (вымышленные) [1, с. 123]. Реальное прекрасное – это объект природы, который сам по себе обладает соразмерностью частей. Например, соотношение стебля и лепестков в цветке. Воспринятое субъектом прекрасное постигается в сопоставлении двух и более объектов и выявлении между ними отношений соразмерности, гармоничности (например, сравнение двух различных цветков с целью выявления в них количества и качества частей, их сложности). Интеллектуальное восприятие прекрасного восходит к вымыслу объекта прекрасного, оригинала которого нет в природе. К этому относится изображение чудесного, фантастического, например мифологического персонажа (кентавр). В данной теории основным принципом, по которому можно определять прекрасное, является идея соотношения частей. Поэтому важно не количество элементов внутри целого, а прочность связей между ними. Таким образом, в живописи тезис о соотношении проявляется в композиционной стройности картины, в моде – в комбинаторности, в драме – во взаимообусловленности событий, связь которых прозрачна и доступна для понимания реципиента: «Искусство интриги состоит в связывании событий таким образом, чтобы здравомыслящий зритель всегда находил при этом удовлетворяющие его мотивы» [24, с. 88].

Третьим критерием является *условность*. «Почти все люди хорошо говорят перед смертью» [24, с. 107]. Мы рассматриваем данную цитату как педагогический совет самого Дидро о том, что для формирования правдоподобного вымысла на сцене необходимо создание специальных условий – искусственных рамок, существование в которых позволяет актёру играть безошибочно. По мнению просветителя, представление о том, как актёр, примеривший на себя образ, может существовать на сцене, мотивирует его быть правдивым. Необходимо создать такие условия, которые исключили бы фальшь в игре комедианта. Уже в XX в. К. С. Станиславский назовёт это предлагаемыми обстоятельствами в «Работе актёра над собой» (1938). Условность позволяет нейтрализовать несоответствие между реальным фактом (взятым из жизни) и вымышленным (сконструированным по принципу жизнеподобия) – то, что выглядит искусственно в действительности (природе), на сцене может создать иллюзию



правды. Причину подобного парадокса Дидро видит в следующем: «Человек действующий и человек, взиравший на происходящее действие, психологически сильно отличаются друг от друга» [24, с. 88]. Благодаря условности зритель наблюдает не событие, скопированное из жизни и перенесённое на сцену, а иллюзию, не имеющую оригинала в природе, поэтому он верит талантливому актёру.

Четвёртым критерием является *дистанцированность от норм приличия*. В «Беседах о «Побочном сыне»» «Я» упрекает Дорваля в том, что он предлагает своё видение сценического действия, в котором с точки зрения классицистической эстетики наблюдается нагромождение событий: «Помилуйте! Вы хотели бы дать в трагедии кровать, спящих мать и отца, распятие, труп, две чередующиеся сцены – немые и разговорные! Но прилично ли это?» [24, с. 125]. Дорваль же, через которого транслирует свои мысли Дидро, считает, что нормы приличия затрудняют создание правдоподобной реальности. Проблема заключается не в цензуровании материала, а в процедуре показа событий во время спектакля. По мнению Дидро, расположение людей и предметов на сцене, использование картин, формирование мизансцен и сценического пространства в целом должны регулироваться не нормами приличия, а законами разума и правдоподобия. Эту мысль подтверждают слова Дорваля: «Когда с одной стороны подходят к правде, то подходят к ней и со многих других сторон. И тогда мы увидим на сцене естественные положения, изгнанные всякими пристойностями, враждебными гению и крупным эффектам» [24, с. 127].

Пятым критерием является *естественность*. Данный пункт тесно связан с пространством. Дидро сравнивает здания античного и современного театров и приходит к выводу, что помещение влияет на создание правдоподобной реальности. Поскольку античный театр был рассчитан на большое количество зрителей – «целую нацию», как пишет Дидро, – актёры были вынуждены декламировать свой текст так, чтобы каждый присутствующий мог слышать и видеть их. Подобная стратегия исключала возможность быть естественным и «заставляла повышать голос, выделять слоги, следить за произношением и чувствовать значение версификации» [24, с. 130]. Наилучшим решением, по мнению Дидро, для устранения «проблемы помещения» должен стать такой театр, в котором количество зрителей в зале

будет ограничено и люди будут находиться на таком расстоянии от сцены, чтобы актёр мог транслировать естественное состояние своего персонажа.

Шестым критерием является *актуальность*. «Я же думаю, что в каждом произведении, каково бы оно ни было, должен сказаться дух века» [24, с. 136]. Данная мысль объясняет нежелание Дидро обращаться к фантастическим, историческим и мифологическим сюжетам. По его мнению, необходимо изображать повседневную действительность. Для этого он прибегает к созданию буржуазной драмы, или серьёзного жанра. Именно в нём заключен дух дидеротовского века. А. Мениль рассуждает о срединной природе серьёзного жанра и предлагает называть его «нейтральным жанром» [21, с. 80] и «смешанным жанром» [21, с. 93]. Буржуазная драма не просто заняла промежуточное место, а стала проницаемым жанром, для которого характерно равновесие между смехом и плачем и отображением буржуазного слоя общества. Создание серьёзного жанра Дидро можно толковать как политический акт, который делает видимым в искусстве конкретный социальный слой. Несмотря на то что пьесы Дидро не пользовались успехом при его жизни, конец XVIII – начало XIX вв. ознаменовали укрепление позиций буржуазии, а в создании французским просветителем «серьёзного жанра» сказался дух следующего века.

Седьмым критерием является *изображение общественного положения*. Дидро пишет: «...не характеры, в собственном смысле, нужно выводить на сцену, а общественные положения» [24, с. 160]. Мыслитель считает, что успешное изображение реального заключается в выведении максимального количества типов, в которых зритель узнавал бы себя. Общественные отношения первичны, индивидуальное состояние вторично. По мнению Дидро, в процессе игры связь между воссозданным образом и актёром позволяет последнему проявить характер персонажа, поэтому данный критерий неотделим от критерия условности, так как сопутствует формированию предлагаемых обстоятельств: «Общественное положение! Сколько можно извлечь из него важных эпизодов, сколько проявлений публичных и домашних отношений, неведомой жизненной правды, новых ситуаций!» [24, с. 162]. В этом смысле Дидро приближается к эстетике реализма, где ключевым принципом является создание типического героя в типических обстоятельствах.





Данные критерии могут быть применены к формированию правдоподобной действительности не только в рамках драматического текста, но и в процессе создания живописного и музыкального произведений.

Одни и те же требования к изображению реального свидетельствуют о том, что эстетическая система Дени Дидро комплексная. Понимание реальности как фикционального единства, которое конструируется драматургом на основе образов, улавливаемых в природе, прослеживается сквозь все работы: естественнонаучные, философские, искусствоведческие и драматургические, в частности. Критерии, выявленные при анализе теоретических трудов Дидро, позволяют определить процесс создания правдоподобного образа. Появление революционной системы, связанной с именем великого просветителя Дени Дидро и формирующей своего рода канон реальности, свидетельствует о новой эре – «критической эре театра».

#### Список литературы

1. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М. : Художественная литература, 1980. 659 с.
2. Большая советская энциклопедия / гл. ред. О. Ю. Шмидт : в 65 т. Т. 22. М. : Советская энциклопедия, 1935. 420 с.
3. Гачев Д. И. Эстетические взгляды Дидро. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1961. 192 с.
4. Большая советская энциклопедия / гл. ред. А. М. Прохоров : в 30 т. Т. 8. М. : Советская энциклопедия, 1972. 590 с.
5. Длугач Т. Б. Дени Дидро. М. : Канон+, 2009. 208 с.
6. Арсланов В. Г. Дидро и Гёте о принципе подражания в искусстве // Эстетика Дидро и современность : сб. ст. / отв. ред. В. П. Шестаков. М. : Изобразительное искусство, 1989. С. 123–155.
7. Рейнгардт Л. Я. «Салоны» Дидро // Эстетика Дидро и современность : сб. ст. / отв. ред. В. П. Шестаков. М. : Изобразительное искусство, 1989. С. 156–173.
8. Алташина В. Д. Театральная эстетика Дидро в России // Научная мысль Кавказа. 2013. № 4 (76). С. 164–168.
9. Frantz P. L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. Paris : Presses Universitaires de France, 1998. 296 p. <https://doi.org/10.3917/puf.frant.1998.01>
10. Pouradier M. La défense esthétique du matérialisme diderotien // Esthétiques de Diderot. La nature du beau. Caen : Presses universitaires de Caen, 2015. P. 55–70. <https://doi.org/10.4000/cruc.631>
11. Grimaldi N. L'art selon Diderot: idéal de la vérité ou vérité de l'idéal? // Grimaldi N. L'art ou la feinte passion. sous la direction de Grimaldi Nicolas. Paris : Presses Universitaires de France, 1983. P. 30–50. <https://doi.org/10.3917/puf.grima.1983.01>
12. Ванслов В. В. Проблема реализма в эстетике Дидро // Эстетика Дидро и современность : сб. ст. / отв. ред. В. П. Шестаков. М. : Изобразительное искусство, 1989. С. 55–82.
13. Abbt C., Schmieden S. Simulacra and the concept of authenticity in Diderot's *Salon de 1765* and *Paradoxe sur le comédien* // *Lumières*. 2018. Vol. 1, № 31. P. 51–66. <https://doi.org/10.3917/lumi.031.0051>
14. Diderot D. De la poésie dramatique // *Oeuvres de Denis Diderot. Théâtre*. 21 vol. Paris : J. L. J. Brière, 1821. Vol. 4. P. 429–581.
15. Дидро Д. Мысли об объяснении природы // Дидро Д. Собр. соч. : в 10 т. Т. 1. Философия / ред. и вступ. ст. И. К. Луппола ; пер. И. Б. Румера, В. К. Сержникова, П. С. Юшкевича. М. ; Л. : Academia, 1935. С. 299–356.
16. Дидро Д. Природа // Дидро Д. Собр. соч. : в 10 т. Т. 7. Статьи из «Энциклопедии» / ред. И. К. Луппола ; пер. и вступ. ст. В. И. Пикова. М. ; Л. : Художественная литература, 1989. С. 82–85.
17. Дидро Д. Элементы физиологии // Дидро Д. Собр. соч. : в 10 т. Т. 1. Философия / ред. и вступ. ст. И. К. Луппола ; пер. И. Б. Румера, В. К. Сержникова, П. С. Юшкевича. М. ; Л. : Academia, 1935. С. 337–536.
18. Горанов К. Соотношение действительности и идеала в эстетике Дидро // Эстетика Дидро и современность : сб. ст. / отв. ред. В. П. Шестаков. М. : Изобразительное искусство, 1989. С. 83–101.
19. Бодрийяр Ж. Фатальные стратегии. М. : РИПОЛ классик, 2017. 288 с.
20. Дидро Д. О драматической поэзии // Дидро Д. Собр. соч. : в 10 т. Т. 5. Театр и драматургия / вступ. ст. и прим. Д. И. Гачева ; пер. Р. И. Линцер ; ред. Э. Л. Гуревич, Г. И. Ярхо. М. ; Л. : Academia, 1936. С. 335–437.
21. Ménil A. Diderot et le drame. Théâtre et politique. Paris : Presses Universitaires de France, 1995. 130 p. <https://doi.org/10.3917/puf.menil.1995.01>
22. Лосев А. Ф. История античной эстетики : в 8 т. Т. 4. Аристотель и поздняя классика. М. : АСТ ; [Харьков] : Фолио, 2000. 878 с.
23. Мальцева О. Н. Мимесис и правдоподобие в драматическом театре // *Манускрипт*. 2018. № 5 (91). С. 113–117. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-5.26>
24. Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Дидро Д. Собр. соч. : в 10 т. Т. 5. Театр и драматургия / вступ. ст. и прим. Д. И. Гачева ; пер. Р. И. Линцер ; ред. Э. Л. Гуревича, Г. И. Ярхо. М. ; Л. : Academia, 1936. С. 83–182.

Поступила в редакцию 26.03.2024; одобрена после рецензирования 02.07.2024; принята к публикации 28.08.2024; опубликована 29.11.2024

The article was submitted 26.03.2024; approved after reviewing 02.07.2024; accepted for publication 28.08.2024; published 29.11.2024