

В. Д. Алташина

<http://orcid.org/0000-0002-8134-3929>

✉ nikaalt@bk.ru

Санкт-Петербургский государственный
университет
(Россия, Санкт-Петербург)

ПИСАТЕЛЬ vs ХУДОЖНИК: «САЛОНЫ» ДЕНИ ДИДРО

Аннотация. Статья посвящена анализу специфики вербального отображения визуального в «Салонах» (1759–1781) Дени Дидро. Именно художественные особенности делают «Салоны» выдающимся произведением не только в области искусствоведения, но и в литературном плане: Дидро творчески использует все возможности вербальной коммуникации, изобретая новые формы поэтической интерпретации живописи. На материале трех эссе, посвященных картинам Ж.-Б. Грёза «Девушка, оплакивающая мертвую птичку» (1765), Ж. О. Фрагонара «Жрец Корес приносит себя в жертву, чтобы спасти Каллирою» (1765), К.-Ж. Верне «Прогулка» (1767), анализируются различные формы *demonstratio ad oculos*: диалог, металепсис, фантазия, парергон и гипотипоza, позволяющие Дидро создавать «ожившие картины», которые он пытался воплотить и в своей новаторской драматургической системе. Он обращается к разным жанрам: диалогу, трагедии (Фрагонар), эротическому либертенскому роману и мещанской драме (Грёз), прогулке (Верне). Привлечение к анализу драматургических и философских трактатов французского просветителя позволяют увидеть целостность и системность его размышлений об искусстве и показать связь с идеями эпохи, представленными в трудах Канта и Лессинга. «Салоны» Дидро объединяют живопись, литературу и философию в единое целое

Ключевые слова: Дидро, «Салоны», искусствоведение, диалог, металепсис, фантазия, парергон, гипотипоza

Для цитирования: Алташина В. Д. Писатель vs Художник: «Салоны» Дени Дидро // Шаги / Steps. Т. 11. № 3. 2025. С. 204–224. EDN: OGXFWS.

Поступило 4 апреля 2024 г.; принято 20 июня 2025 г.



V. D. Altashina

<http://orcid.org/0000-0002-8134-3929>

✉ nikaalt@bk.ru

Saint Petersburg State University
(Russia, Saint Petersburg)

WRITER VS PAINTER: DENIS DIDEROT'S "SALONS"

Abstract. Diderot devoted more than twenty years (1759–1781) to his work as an art critic, he wrote not only nine reviews of exhibitions, but also a number of important aesthetic treatises. The philosopher himself considered the “Salons” to be the best of everything he wrote. The article is devoted to the specifics of verbal representation of the visual in the “Salons”, where the author uses a variety of stylistic, dramatic, narrative techniques. It is the artistic features that make the “Salons” an outstanding work not only in the field of art criticism, but also in literature: Diderot creatively uses all the possibilities of verbal communication, inventing new forms of poetic interpretation of painting. Based on three essays devoted to the paintings of J.-B. Greuze, “The Young Girl Grieving Over Her Dead Bird” (1765), J. O. Fragonard, “Coresus Sacrificing Himself to Save Callirhoe” (1765), and C.-J. Vernet’s “Walking” (1767), the article analyzes various forms of *demonstratio ad oculos*: dialogue, metalepsis, fantasy, parergon and hypotyposis, all of which allowed Diderot to create “living pictures” that he sought to embody in his innovative dramatic system simultaneously with the “Salons”. He turns to a variety of genres: dialogue, tragedy (Fragonard), erotic libertine novel and bourgeois drama (Greuze), promenade (Vernet). Analysis of the dramatic and philosophical treatises of the French enlightener allows us to see the integrity and systematicity of his thoughts on art and show the connection with the ideas of the era presented in the works of Kant and Lessing. Diderot’s “Salons” combine painting, literature and philosophy into a single whole.

Keywords: Diderot, “Salons”, art criticism, dialogue, metalepsis, fantasy, parergon, hypotyposis

To cite this article: Altashina, V. D. (2025). Writer vs Painter: Denis Diderot’s “Salons”. *Shagi / Steps*, 11(3), 204–224. EDN: OGXFWS. (In Russian).

Received April 4, 2024; accepted June 20, 2025

«Знаете ли, мой друг, чем необходимо обладать, чтобы описание Салона нравилось и мне и вам? Изощренным вкусом, сердцем, которое покоряется какому угодно очарованию, душой, способной испытывать всевозможные нескончаемые восторги, разнообразием стиля, соответствующим многообразию живописных манер. Надо суметь стать величественным или сладострастным вместе с Десэ, простым и правдивым вместе с Шарденом, изящным вместе с Вьеном, трогательным — с Грёзом, способным на всевозможные живописные эффекты — с Верне. Но скажите мне, где же взять подобного Вертумна?» («Салон 1763 года» [Дидро 1989 (1): 58]).

И таким Вертумном был Дидро, который смотрел на свой предмет не с одной твердо фиксированной точки зрения, а с нескольких. Один раз — знаток, другой — художник, третий — персонаж и т. д. К тому же каждая из этих ипостасей распадается на несколько лиц: знаток бывает придиричивым и великодушным, холодно наблюдающим и восторженным, ироничным или сентиментальным. Дидро то склоняется к шарденовскому правдолюбию, то увлекается грёзовской назидательностью и сентиментальностью, то смотрит на пейзаж глазами Верне, то возмущается вычурностью Буше.

В статье мы сконцентрируем внимание на специфике вербального отображения визуального. Дидро пытается воссоздать пиктуральное, прибегая к разным стилистическим, драматическим нарративным приемам, которые можно рассматривать в качестве параллелей для живописных форм и стратегий. Благодаря такому «поэтическому переводу» [Dictionnaire 1999: 465] ему удастся дать представление о том, что аналитический язык не смог бы передать. Именно художественные особенности делают «Салоны» выдающимся произведением не только в области искусствоведения, но и в литературном плане: Дидро творчески использует все возможности вербальной коммуникации, изобретая новые формы поэтической интерпретации живописи. Обратившись к специфике *demonstratio ad oculos*, мы рассмотрим «ожившие картины», в создании которых главную роль играют как художественные приемы — металепис, фантазия, парергон и гипотипоза, — так и популярные в XVIII в. литературные жанры.

Пожалуй, главная особенность «Салонов» в том, что Дидро часто мысленно входит в картину, превратившись в дополнительный ее персонаж, ощущая себя среди героев, примеряя на себя сюжет и те отношения, которые связывают действующих лиц. «Довольно хороший способ описывать картины, особенно пейзажи, таков: войти на место действия» [Дидро 1989 (2): 116], однако далеко не все картины предрасполагают к такому разговору: ведь если сам художник не говорит с собой, то и картина его безмолвствует [Там же (1): 161]. Но со многими картинами Дидро беседует, живо представляя себя участником действия. Например, рассматривая картину Ж.-Б. Лепренса «Русские крестины»¹ [Там же: 172], он заявляет о

¹ Дидро пишет: «Будь я молод, свободен, и если бы мне предложили взять этого славного русского в зятя, а в жены — ту девушку, которая так скромно держит свечу

своей готовности жениться на русской и отправиться в Россию (последнее случилось — по приглашению Екатерины II Дидро приехал в октябре 1773 г. и пробыл в России по май 1774 г.). Рассматривая картину «Сюзанна и старцы», критик превращается в темпераментного и заинтересованного очевидца и откровенно признается, что хотел бы оказаться на месте этих самых старцев, — так хороша Сюзанна.

Для диалогов Дидро характерна театрализация пространства: мы не только слышим собеседников, но и видим их, как на сцене. Так, по поводу одной из картин Грёза Дидро восклицает: «Не должны ли мы теперь порадоваться, увидев, что живопись наконец-то соревнуется с драматической поэзией» [Дидро 1989 (1): 83]. Не случайно современники называли живопись Грёза «говорящей», «указывая таким образом на связь художника с театром, и, в особенности, с мещанскими драмами Дидро» [Сулимова 2023b: 138]. Скорее можно заметить обратную связь — Дидро размышляет над своей новаторской драматургической системой и применяет ее на практике в те же годы, когда создает свои «Салоны». Так, в разделе, посвященном пантомиме в трактате «О драматической поэзии» (1759), сравнение пантомимы с картиной встречается очень часто. Дидро считает, что актер и художник могли бы оказать друг другу неоценимую помощь для «усовершенствования двух важных талантов» [Дидро 1980: 292]. «Пантомима — это картина, которая жила в воображении поэта, когда он писал, и он хотел бы, чтобы сцена появлялась всякий раз, когда картину разыгрывают актеры»² [Diderot 1996: 1343].

Взаимовлияние французской живописи XVIII в. и мещанской драмы отметил еще Г. В. Плеханов в своей статье «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» [Плеханов 1922]. К этой мысли обращается и С. С. Мокульский, утверждая, что действующие лица мещанских драм Дидро в решающие моменты застывают в выразительных позах, «образуя «живые картины», фиксирующие наиболее важные в сюжетном отношении драматургические ситуации. Дидро как бы хочет перенести в свои пьесы мещанские сцены и интерьеры, изображенные на картинах Шардена и Грёза» [Мокульский 1957: 34]. Изучение живописи и ее описание помогают Дидро глубже осознать необходимые изменения во французском театре, который в это время был статичным, лишенным естественности жизни. Дидро — художественный критик помогает Дидро — драматургу и наоборот: непризнанный драматург оттачивает свое мастерство на картинах. Идею о тесной связи между драматургией и живописью у Дидро развивает и Л. Я. Рейнгардт, справедливо заметив: «Рассказывая о сюжете картины, Дидро как бы развивает его, говорит о том, что предшествовало изобра-

рядом с ним, да еще живи я в достатке, так что моя русская супруга могла бы, когда ей захочется, спать допоздна, деля со мною подушку, и без забот воспитывать малышей, которых достопочтенные православные попы крестили бы через каждые девять-десять месяцев, — то мне захотелось бы самолично испытать на себе климат этой страны» [Дидро 1989 (1): 172].

² Русский перевод неточен, поэтому мы предлагаем свой.

женному событию, анализирует психологию действующих лиц, заставляет их двигаться, говорить, плакать и смеяться и действительно как бы превращает картину в одну из сцен театрального представления» [Рейнгардт 1989: 15].

Один из ярких примеров театрализации картины — «Девушка, оплакивающая мертвую птичку» (1765) Грёза (ил. 1).



Ил. 1. Жан-Батист Грёз (1725–1805).
Девушка, оплакивающая мертвую птичку (1765)

Fig. 1. Jean Baptiste Greuze (1725–1805).
“The Young Girl Grieving Over Her Dead Bird” (1765)

Дидро, начав с краткого представления полотна, обращается непосредственно к героине:

— Милое дитя, как глубока и безутешна ваша скорбь! Что скрывает ваша грусть и задумчивость? Как, и все это из-за птички? Ведь вот вы не плачете, вы погружены в горестные думы. Смелее, малютка, откройте мне свое сердце, скажите по правде: разве лишь смерть этой птички так глубоко отрешила вас от всего вокруг? Но вы потупили взор и ничего не отвечаете... слезы вот-вот потекут из ваших глаз. Я не довожусь вам отцом, я ни нескромен, ни строг, но дайте же мне сказать, как было дело [Дидро 1989 (1): 151].

Далее Дидро апеллирует к зрительному восприятию читателя: мы ярко представляем себе персонажей, слышим их голоса, видим выражение лиц. Его богатое воображение становится источником тех образов, которые оказывают сильное впечатление и на оратора, и на слушателя. Не случайно мадам Неккер в одном из писем Гримму, восторгаясь «Салонами», писала, что «благодаря воображению Дидро она по-другому увидела картины, которые обрели для нее новый смысл» [Сулимова 2023а: 124]. В четвертой главе незавершенного труда «О физиологии» (1778–1780), посвященной воображению, Дидро писал:

Человек, наделенный воображением, прогуливается внутри своей головы, как любопытный по дворцу, где он каждый раз должен изменять направление, привлеченный интересными предметами [Diderot 1994: 1292–1295]³.

Благодаря воображению экфрасисы становятся «более запоминающимися и интересными, чем сами полотна», как отмечает А. В. Сулимова, ссылаясь на В. Илара: «Воображение Дидро идет очень далеко в этом направлении, восстанавливая “историю”, повествование в картинах, лишенных их по своей жанровой природе» [Сулимова 2023а: 122].

Так это происходит и с картиной Грёза. Воображение Дидро подсказывает ему предысторию, в которой появляется пылкий поклонник, уверяющий девушку в своей любви:

...он так страдал, и как же было перенести муки того, кого любишь? Но дайте продолжить, не протягивайте ручку к моим губам! В то утро вашей матери не было дома; он пришел и застал вас одну. Как он был пылок, красив, как прелестен и нежен! Сколько любви горело в его глазах, сколько подлинной страсти сквозило в его речах! Он был у ваших ног — как же иначе? — и говорил слова, идущие прямо в душу. Он держал вашу руку, и временами вы ощущали на ней жар его слез. <...> Он дал вам слово и уж ни в чем от него не отступится. Случись человеку счастье повстречать подобное вам дитя, приникнуть к нему, полюбить... Поверьте, это навеки [Дидро 1989 (1): 151].

Дидро деликатно опускает занавес, вновь возвращаясь к своей беседе с девушкой: «— А моя птичка? — Ну-ну, улыбнитесь!» И продолжает диалог, на сей раз обращаясь к своему другу Гримму: «Ах, друг мой, как жаль, что не довелось вам увидеть, как прелестны были ее улыбка и слезы!» [Там же]. Затем, ловко перескочив через сцену соблазна, он переходит к сцене прощания влюбленных:

— Что там ваша птичка? Разве помнят о ней, когда человек забывает о самом себе? Ваша мать вот-вот должна была воротиться, ваш любимый ушел. Как же он был окрылен и доволен! Каких усилий стоило ему покинуть свою милую! [Там же].

³ Здесь и далее, если не указано иное, перевод автора статьи.

И вновь металептическое обращение к девушке:

Да не глядите вы так на меня — я все это знаю! Сколько раз он вставал и снова садился, сколько раз вновь и вновь твердил слова прощания и все не мог покинуть вас, сколько раз уходил и опять возвращался! Я вижу, как он теперь беседует со своим отцом, столь оживленно и весело, что трудно не заразиться этим весельем [Дидро 1989 (1): 151].

Дидро изображает столь любимую им пантомиму, которая оживляет сцену. «А моя мать?», — прерывает его рассказ девушка. На сцене появляется третий персонаж — пришедшая мать, недовольная невниманием дочери:

— Ну что ж, она возвратилась, стоило ему только уйти, и застала вас погруженной в себя, такой, как вы были только что. Она что-то говорила вам, но вы словно не слышали, просила о чем-то, но вы делали совсем другое. Иногда слезинки дрожали у вас на ресницах, и вам приходилось то и дело отворачиваться, чтобы украдкой смахнуть их [Там же: 152].

Занимательная сцена прерывается вновь обращением автора к главной героине:

Мне продолжать? Боюсь, как бы это не заставило вас страдать сызнова, но уж если вы сами желаете — что ж! [Там же].

Видя слезы дочери, мать старается утешить ее, не ведая их истинной причины:

Она взяла ваши руки в свои, прикоснулась губами ко лбу и щекам, но вы только пуше расплакались. Вы наклонили головку, личико ваше слегка порозовело — вот-вот, совсем как сейчас. Вы прильнули к ее груди. Сколько ласки было в материнских словах, и как вновь и вновь страдали вы от этого! [Там же].

Наконец дело доходит и до птички — второй героини картины:

...что вам было в ту минуту до бедной птички, которая тщетно махала крылышками, звала вас, словно желая дать знак и горько сожалела о вашей забывчивости! Вся в своих мыслях, вы не слышали и не замечали ее. Вы не сменили ей воду и не подсыпали зернышек — и вот этим утром ее не стало. Вы все не опускаете глаз? Что ж я могу еще добавить? Ах, ну конечно, это он сам подарил вам птичку, но не печальтесь, он найдет другую, еще прелестней [Там же].

Последняя фраза звучит более чем двусмысленно. М. Делон верно отметил, что наравне с патетической и драматической тональностью «Салон» эротическая суггестия играет в них важную роль [Delon 2008].

Дидро продолжает свой диалог с девушкой:

И это еще не все? Вы устремляете на меня свой взор, полный грусти, и словно вопрошаете... Мне не под силу догадаться. Вдруг смерть этой птички таит в себе еще что-то? [Дидро 1989 (1): 152].

Риторический вопрос, ответ на который был уже дан, но не довольствуясь этим, Дидро строит новые предположения: «Быть может, он был неверен? Да нет, это сущее наваждение, такого быть не может!» [Там же]. Воображаемый спектакль завершен, занавес падает, и Дидро обращается к Гримму:

Но, друг мой, уж не смеетесь ли вы, представляя себе почтенного господина, которому пришла охота утешать написанную на холсте девушку, потерявшую птичку или еще что-нибудь? Но, признайтесь, ведь она и вправду прекрасна и достойна любопытства! Я не любитель доставлять страдание, но был бы не прочь стать причиной ее горя [Там же], —

весьма фривольно замечает автор, воображая себя на месте юного любовника. «И это не одна из остроумных эротических острот», — как отмечает Ж. Старобински, здесь важнее «робкая фантазматическая попытка присоединиться в глубине души к жизни и сознанию вымышленного существа» [Starobinski 2012: 367].

Вернувшись в реальность, Дидро переходит к анализу достоинств и недостатков картины:

Замысел этого маленького полотна так тонок, что далеко не всем удалось в него проникнуть. Многие полагали, что юное создание оплакивает лишь своего чижикиа [Дидро 1989 (1): 152].

Итог подведен: все сомнения развеяны, что подтверждает далее Дидро, призвав в свидетели саму девушку:

Уж поверьте мне, ее слезы льются совсем по другой причине. К тому же вы и сами слышали, что она согласилась с этим [Там же].

Следует отметить мастерство Дидро, который, не называя вещи своими именами, рисует удивительно реалистичную историю потери невинности. На первый взгляд вся столь живо разыгранная Дидро сцена может показаться лишь результатом его пылкого воображения. Однако если внимательнее присмотреться к картине, то можно заметить клетку, по всей видимости открытую, поскольку мертвая птичка лежит на ней. В свете символики рококо птичка в закрытой клетке символизировала девственность и невинность, соответственно открытая клетка и вылетевшая из нее птичка — потерю девственности. В тексте Дидро эта аллюзия обыгрывается и на лексическом уровне: птичка названа *serin*, что означает не только канарейку, но также легковверного и доверчивого человека.

Особого внимания заслуживает и построение сцены, где мы видим трехступенчатый диалог, который ведет Дидро с девушкой, Дидро с Грим-

мом и воображаемые персонажи картины между собой. В своем диалогическом романе «Жак-фаталист и его хозяин» (опубл. 1796) Дидро играет с двухуровневым диалогом — персонажей друг с другом и автора с читателем. В репрезентации картины Грёза он еще более усложняет свою задачу, разрушая границу между диегетическим (картиной) и экстрадиегетическим (критиком), используя двойной металеписис⁴: онтологический — он «входит» в воображаемое пространство, беседуя с изображенной девушкой, — и риторический — таковы его обращения к Гримму и критический разбор картины, который разрушает или, напротив, подчеркивает фикциональность текста.

Воображение Дидро раздвигает раму картины, наполняет ее новыми смыслами, его комментарии выполняют функцию парергона, о котором писал И. Кант в § 14 «Критики способности суждения». Если эргон — само произведение искусства, то парергон — то, что находится за его пределами, т. е. «все то, что не входит в представление о предмете в целом, как его внутренняя составная часть, а связано с ним лишь внешне как дополнение, усиливающее благорасположение вкуса, также действует ведь только посредством своей формы, как, например, рамы картин, или драпировка статуй, или колоннады вокруг великолепного здания. Но если украшение само не обладает прекрасной формой, если оно, подобно золотой раме, добавлено лишь для того, чтобы своей привлекательностью вызвать одобрение картины, то оно называется украшательством и вредит подлинной красоте» [Кант 1994: 94]. Тексты Дидро — рамы, колоннады, драпировки, которые украшают произведение искусства и привлекают внимание читателя и зрителя. Как полагает Ш. Сюжино, Дидро не пытается верно передать живописное изображение, но играет на множественности его рамок через полисемическое и полифоническое описание [Sugino 2020: 10].

Подобная практика близка к тому, что понимает под парергоном Ж. Деррида в «Правдивости в живописи» (1976). Парергон — принцип критического анализа, он дополняет эргон, сделанную работу, факт, произведение, он не рядом, он соприкасается и кооперирует, проникая снаружи внутрь: «Ни просто вне, ни просто внутри. Как аксессуар, который необходимо принять» [Derrida 1978: 63]. Возвращаясь к определению Канта, Деррида пишет, что колонна или одежда, которые составляют парергон, не являются внешними или лишними, но представляют собой внутреннюю структурную связь, которая крепко связана с тем, чего не хватало в эргоне. Без этой нехватки эргон не нуждался бы в парергоне: «То, чего не хватает в эргоне, так это парергона, одежды или колонны, которые, тем не менее, остаются внешними по отношению к эргону» [Ibid.: 70]. Оставаясь внешними по отношению к изображению, фантазии Дидро дополняют эргон, сливаясь с ним, оживляя статичное изображение благодаря творческому и продуктивному использованию риторических фигур фантазии и

⁴ Металеписис, согласно Ж. Женетту, представляет собой нарушение границы между двумя мирами — тем, в котором идет повествование, и тем, о котором идет повествование [Женетт 1998]. См. также: [Genette 2004; 2005; Фокин 2006; Алташина 2018].

эвиденции⁵, которые позволяют представить вербальное описание визуально, превратить увлекательное чтение в наглядное представление, ставшее материалом для критического осмысления. Воображение Дидро ведет его от визуального статичного (реального живописного изображения) к вербальному динамичному, в котором визуальное предстает в новом качестве — как живая, эмоциональная драматическая сцена. Описание картины Грёза Дидро начинается с восклицаний: «Прелестная элегия! Прелестная поэма! Прекрасная идиллия, которую мог бы написать Гесснер!»⁶ Дидро с самого начала перекидывает мостик из живописи к литературе, словно готовя своего читателя к тому, что последует. И продолжает далее свое вступление:

Эта картина поистине одна из приятнейших и, бесспорно, самая интересная во всем Салоне. <...> как естественна поза девушки, как прелестна ее головка и изысканна прическа, как выразительно ее лицо! <...> А рука девушки, ну что за рука! Только посмотрите на эти словно живые пальцы и эти ямочки, на то, как чуть порозовели пальцы там, где на них опирается голова! [Дидро 1989 (1): 151].

В завершении своего эссе — театральной сцены — критик вновь возвращается к руке, естественности позы и колорита:

...эта рука прекрасно нарисована и отменно красива: ну прямо как живая! Не будем строго судить один-другой лишний мазок лилового тона и признаем, что это прекрасно. Головка девушки наилучшим образом освещена, и нельзя вообразить более верных тонов для блондинки, хотя кто-нибудь и мог бы пожелать, чтобы головка эта была более мягких очертаний. <...> Мне думается, что у Грёза есть картины, не уступающие этой, но лучших он никогда не создавал [Дидро 1989 (1): 152].

Благодаря сочетанию восторженного описания и эмоциональной сцены Дидро удастся создать собственный маленький шедевр.

Если при описании картины Грёза Дидро использует приемы мещанской драмы и эротической новеллы, то обратившись к картине Ж. О. Фрагонара (1732–1806), он прибегает к сновидению и трагедии.

⁵ Термин *ἐνάρχεια* (греч. ‘непосредственная очевидность’) в риторике определяется как способность представить вербальное визуально, заставить увидеть. К. Калам пишет, что Цицерон переводит *ἐνάρχεια* как «иллюстрация, демонстрация или эвиденция» (*illustratio, demonstratio* ou *evidentia*), т.е. способность речи представить действие перед нашими глазами, воздействовать на наши чувства и вызывать в душе самые сильные эмоции. [Calame 2008: 200].

⁶ Предлагаем свой перевод, ибо русский не отражает живости стиля Дидро: «Какую прелестную элегию, дивную идиллическую поэму создал бы на этот сюжет Гесснер» [Дидро 1989 (1): 151]. В то время как у Дидро: «La jolie élogie! le joli poème! la belle idylle que Guessner en ferait» [Diderot 1996: 381].



Ил. 2. Жан-Оноре Фрагонард (1732–1806). Корес и Каллироя (1765)

Fig. 2. Jean-Honoré Fragonard (1732–1806).
Coresus Sacrificing Himself to Save Callirhoe (1765)

Эта картина (см. ил. 2), привлекавшая огромное внимание публики и доставившая автору членство в Академии, заслуживала особой формы, и Дидро ее нашел, обратившись ко сну Платона о пещере. Стремясь заинтриговать читателя — «Исключительному полотну — исключительное описание» [Starobinski 2012: 376], — он, прикинувшись, что не видел картину, начинает так:

ФРАГОНАР. *Жрец Корес приносит себя в жертву, чтобы спасти Каллирою.* Не могу рассказать вам об этой картине, мой друг. Как вам известно, ее уже не было в Салоне, когда я пришел, привлеченный слухами о ней. <...> Но, чтобы заполнить раздел, посвященный Фрагонару, расскажу вам о довольно странном сне [Дидро 1989 (1): 177].

Далее Дидро описывает свое «видение»⁷, в котором смешались увиденные утром картины и вечернее чтение Платона: когда он оказывается в пещере из «Диалогов», перед его мысленным взором разворачивается дей-

⁷ В оригинале не *сон*, как в переводе, а *vision*.

ствие картины Фрагонара, и он детально и эмоционально пересказывает довольно короткий эпизод из «Описания Эллады» (ок. 180 г.) Павсания⁸, который вдохновил художника. Дидро проявляет свой талант драматурга, обратившись к французской классицистической трагедии, не случайно он делит свой рассказ на «картины» (tableaux), стоящие в центре его новаторской драматургической теории. Первая ожившая картина — первый акт — представляет нам фон: толпу, в которой кто-то смеется, кто-то плачет. Во втором акте появляется главный герой — юноша в длинном жреческом одеянии, с головой, увитой плющом, и тирсом в руке, это жрец Диониса Корес. Третий акт: юноша умоляет неуступчивую девушку, клянясь ей в любви, однако она равнодушна к его чувствам. В четвертом акте — кульминации — Дидро переходит к самой картине Фрагонара, методически описывая сначала место: храм, торжественный и мрачный одновременно, между двумя беломраморными колоннами которого стоит жертвенник на треножнике. Затем сцена оживляется появлением юноши, в котором узнается всё тот же жрец Диониса «весь в белом и очень красивый». «Веточка плюща обвивала его чело, в правой руке он держал священный нож»; «Наконец появилась девушка в белом платье, с венком из роз на голове» [Дидро 1989 (1): 179]. Дидро не просто описывает, но эмоционально изображает внутреннее состояние героев: «страдание исказило черты» юноши, «смертельная бледность заливала» лицо девушки, «дрожащие колени» которой «подкашивались».

Она с трудом заставила себя сделать несколько шагов, отделявших ее от того, кто ее любил: ведь она была той самой, что горделиво отвергла его пылкие чувства и чаяния. Хотя все происходило в полном молчании, достаточно было взглянуть на обоих и вспомнить слова оракула, чтобы понять: она — жертва, а он должен совершить жертвоприношение. Когда она приблизилась к жрецу, этому несчастному влюбленному, в тысячу раз более несчастному, чем она сама, силы окончательно покинули ее; она упала навзничь, как раз туда, где он должен был нанести ей смертельный удар. Лицо ее было обращено к небу, глаза закрыты, обе руки безжизненно повисли; затылком она почти касалась одеяния жреца — ее убийцы, в то же время полного любви к ней. Она бессильно простерлась у его ног [Там же: 179–180].

Представляя себе эту душераздирающую картину, Дидро едва сдерживает слезы.

Последний акт — развязка. Внезапно картина меняется:

...под сводами начал стучаться мрак и, затмевая сияние над головами, привел всех в ужас. В этих потемках витал демон; я его увидел. Глаза его были вытарашены, в одной руке он держал кинжал, а другой потрясал горящим факелом. Он кричал. Это было

⁸ Сопоставление с текстом Павсания подробно проделано Ж. Старобински [Starobinski 2012], поэтому мы не будем на нем останавливаться.

Отчаяние. За спиной его был тот амур, которого все боятся. Тотчас же жрец, подняв руку, занес священный нож; я подумал, что вот-вот он поразит жертву и лезвие вонзится в грудь той, которая отвергла его любовь, а затем волей неба была отдана ему во власть. Ничего подобного! Он ударил ножом самого себя. Все громко вскрикнули. На чело несчастного и великодушного влюбленного легла печать смерти, вся кровь отхлынула от лица, колени подогнулись, рука откинулась назад, а другая продолжала сжимать рукоятку ножа, который он вонзил в свое сердце [Дидро 1989 (1): 180].

Мы не только видим движения и эмоции персонажей, статичное изображение наполняется звуками — мы слышим крики: картина превращается в театральную сцену и зритель испытывает катарсис. Дидро накаляет обстановку, усиливая эффект с помощью структуры фраз: первое короткое предложение вводит тему ужаса: «Все взгляды прикованы к нему или боятся остановиться на нем: все выражает страдание и ужас». Далее следует период из 22 предложений, подавляющее большинство которых завершается точкой с запятой, что убыстряет ритм и создает чувство нагромождения, нагнетание ужаса, которое усиливает эпифора, — перед точкой с запятой непременно следуют лексемы *effroi* ‘ужас’ (семь раз), *effrayés* ‘ужаснувшиеся’ (два раза), *effrayant* ‘ужасающий’ (один раз)⁹ [Diderot 1996: 428–429]. Подобное нагнетание ситуации и катастрофический конец характерны для трагедии классицизма.

Эмоциональный рассказ о сне, сочетающий повествование и описание, порой прерывается беседой с Гриммом, который сначала полагает, что сновидение представляет собой прекрасные картины, вот только нет такого художника, который смог бы их нарисовать. Однако в конце Гримм задает вопрос: «Скажите, мой друг, вы делились с кем-нибудь этим сновидением?» «Нет», — отвечает Дидро, удивленный вопросом. «Описанный вами храм является как раз тем местом, где происходит сцена, изображенная на картине Фрагонара» [Дидро 1989 (1): 179], — поясняет Гримм:

Тот же храм, те же персонажи, та же их расстановка и характер, те же движения, та же общая занимательность, те же и достоинства и недостатки. <...> знайте, что вы видели замечательный сон и что Фрагонар написал прекрасную картину. В ней — все чародейство, все тонкие ухищрения, на какие способна палитра [Дидро 1989 (1): 181].

Дидро творчески использует прием мизанабим¹⁰ — картина дважды описана, сначала как сон, затем в кратком изложении Гримма, что придает ей особое значение и место как в Салоне, так и в «Салонах» Дидро.

⁹ К сожалению, в русском переводе эти риторические особенности стиля не сохранены.

¹⁰ Мизанабим (фр. *mise en abîme*) — «внутреннее зеркало», рекурсия, редупликация. См.: [Dällenbach 1977; Муравьева 2016; 2023].

Дидро представляет описание картины как свой сон, в котором он оказывается в пещере Платона, цитируя его, где видит сначала бесцветные тени, представляющие предысторию. И только когда Дидро переходит к картине Фрагонара, он будто выходит на свет — описание насыщается красками: красный ковер, беломраморные колонны, урна из черного мрамора, красноватый свет [Дидро 1989 (1): 179], как бы реализуя на практике совет Платона: «Начинать надо с самого легкого: сперва смотреть на тени, затем — на отражения в воде людей и различных предметов, а уж потом — на самые вещи» [Платон 2015: 240]. Рассказывая сюжет картины, Дидро поднимается в область умопостигаемого, по Платону, и завершает его такими словами: «...в том, что познаваемо, идея блага — это предел, и она с трудом различима, но стоит только ее там различить, как отсюда напрашивается вывод, что именно она — причина всего правильного и прекрасного» [Там же: 242]. Дидро почти цитирует Платона в последней главе «Опыта о живописи», который явился завершением «Салона 1765 года»:

Истина, добро и красота идут рука об руку одним путем. Добавьте к одному из двух первых качеств какое-либо редкое, потрясающее обстоятельство, и истина станет красотой, и добро станет красотой¹¹ [Diderot 1996: 513].

Знаменитая аллегория Платона служит парергоном — она не только раздвигает рамы картины, но и ведет к более глубокому пониманию отношений между реальностью и иллюзией. Не случайно устами Гримма Дидро выражает свою мысль о том, что и в пещере, и на картине Фрагонара — призраки¹² [Diderot 1996: 429]. Познать истину можно только благодаря свету, т. е. разуму, постоянно ставя вопросы и пытаясь найти ответы на них. Сон Дидро отражает саму суть Просвещения, выраженную в знаменитом призыве Канта «*Sapere aude!*»: люди в пещере, по Канту, — несовершеннолетние, и только свет, который сначала ослепляет, а затем ведет к истинному знанию, дает возможность выйти из пещеры, т. е. из состояния несовершеннолетия.

Дидро довольно часто обращается к слову *rêve* в значении не только сновидения, но и грез, мечтания. «Сон — это не только нарушение привычного хода вещей, он не только уводит нас от дневной истины, это процесс, который позволяет овладеть миром, приспособить его под себя, превратить его в рассказы и картины», — пишет М. Делон [Delon 2008] о роли сна/мечтания в творчестве Дидро. «До чего же странно состояние сна. <...> Бодрствую ли я, когда кажется мне, что я сплю и вижу сны? Сплю ли я и вижу сны, когда кажется мне, что я бодрствую?» [Дидро 1989 (2): 85], — задается вопросами Дидро в конце описания картин Верне, к кото-

¹¹ Русский перевод неточен. Перевод наш.

¹² Дидро использует слово *simulacre*, согласно определению словаря, это «ложная видимость, иллюзия» («action par laquelle on fait semblant d'exécuter une chose; fausse apparence; illusion») [Larousse 1979: 1743], т. е. по сути то, как понимает этот термин Бодрийяр, — изображение того, чего на самом деле не существует.

рым мы и обратимся. Эвиденция, гипотипоза, парергон позволяют Дидро не только оживить изображение, но и создавать красочные философские этюды, задаваясь при описании картин теми же вопросами, которые будоражили его воображение.

Дидро в «Основах физиологии», быть может опираясь на свой опыт художественного критика, дает определение воображению:

Способность представлять себе отсутствующие предметы, как если бы они присутствовали, заимствовать из чувственных образов изображения, служащие для сравнения, связывать абстрактное понятие с конкретным предметом [Diderot 1994: 1292].

Именно так поступает Дидро в своей знаменитой так называемой «Прогулке Верне¹³» из «Салона 1767 года», где он выдумывает новую форму поэтической интерпретации картины, превращая описание изображенных на полотнах пейзажей в личные впечатления и заставляя поверить читателя, что он видит все это, прогуливаясь на природе (см. ил. 3).



Ил. 3. Клод Жозеф Верне (1714–1789). Богатый источник (1767)

Fig. 3. Claude Joseph Vernet (1714–1789). Abundant Source (1767)

¹³ Верне Клод Жозеф (1714–1789) — французский живописец, пейзажист и маринист.

Гипотипоза, реалистичное, анимированное и яркое описание сцены, которую человек хочет представить воображаемым образом и как бы пережитой в момент ее выражения, помогает Дидро обмануть читателя, заставить его увидеть саму природу, а не ее изображение. «Разве можно лучше показать успех художника, которому удастся передать саму природу, превратившись в творца по примеру Творца?» — замечает М. Делон [Delon 2008].

Разбив картины Верне на отдельные «ландшафты», Дидро детально описывает их, ведя беседу со своим воображаемым собеседником, уверенным в том, что ни один художник не способен воспроизвести подобную красоту на полотне.

*Первый ландшафт*¹⁴: Справа от меня, в отдалении, возносила к облакам свою вершину гора. В это мгновение там случайно остановился проходивший мимо путник. Подошва горы была скрыта от наших глаз громадой скалы, лежавшей между нами и горой. Основание скалы простиралось перед нами, то понижаясь, то поднимаясь, и разделяло надвое глубину сцены. Справа, на выступе скалы, приметил я две человеческие фигуры, расположенные столь счастливо, как будто тут вмещалась рука искуснейшего художника. Это были два рыбака: один сидел, свесив ноги, и держал в руке удочку, закинутую в гладь вод, омывавших скалу, второй, с грузом сетей на плече, склонившись к первому, беседовал с ним. По каменистой дороге, образуемой продолжением скалы, в том самом месте, где шла она вниз, в глубину, спустилась к селению, расположенному ниже, крытая повозка, на передке которой восседал крестьянин. И это было тоже как бы внушено искусством [Дидро 1989 (2): 59–60].

Его прерывает воображаемый собеседник:

— Кому из художников ваших, — промолвил мой *cicerone*, — пришла бы в голову мысль нарушить непрерывный ход этой каменистой дороги группой деревьев?

— Быть может, Верне.

— Допустим. Но мог бы ваш Верне создать в своем воображении их изящество и прелесть? Мог бы он передать живое и яркое впечатление, производимое светом, играющим между их стволами и ветвями?

— Почему же не мог бы?

— Передать необъятное пространство, открывающееся вашему взору?

— Иной раз он так и делает. Вы не знаете этого человека, не знаете, до чего близка ему природа. <...> Ну что же, — сказал я моему *cicerone*, — загляните в Салон, и вы увидите, что богатство воображения, опирающееся на глубокое изучение природы, под-

¹⁴ В русском переводе использовано слово *вид*, которое вполне может быть отнесено и к картине, в то время как Дидро использует *site* ‘место, ландшафт’.

сказало одному из наших художников эти скалы, этот водопад и этот уголок пейзажа.

— И эти огромные глыбы диких скал, и рыбака, собирающего сеть и орудия свои, разбросанные по земле, и стоящую возле него жену, и проходящую мимо женщину, которая повернулась к нам спиной.

— Вы и не подозреваете, г-н аббат, как злы ваши шутки... [Дидро 1989 (2): 60].

Беседа не ограничивается лишь описанием пейзажей и рассуждениями об искусстве, собеседники говорят о миропорядке, о случае и Провидении, о страхе и желании, выбирая разные пути, чтобы «поразмьшлять об искусстве вне традиционной проблематики Прекрасного. Видимая бесвязность тем отражает разнообразие произведений, висящих рядом на стенах Лувра» [Delon 2008].

Только в конце описания шестого ландшафта тайна раскрывается — читатель, равно как и воображаемый спутник Дидро, узнают, что прогулка была воображаемой, а на самом деле Дидро живописал картины Верне, выставленные в «Салоне»:

— И эти различные виды — картины кисти Верне?

— Tu l'hai detto**.

— И для того чтобы нарушить скуку и однообразие описания, вы превратили их в реальные пейзажи и вставили пейзажи эти в рамку беседы?

— A meraviglia! bravo! ben sentito!***¹⁵ И так, это уже не природа, это искусство; и не о боге, а о Верне я буду говорить вам [Дидро 1989 (2): 82].

Аналогичную мысль Дидро предложил еще в «Опыте о живописи», где во время воображаемой прогулки по Тюильри или Булонскому лесу у зрителя невольно вырывается возглас:

Какая картина! Как это прекрасно! Кажется, что мы представляем себе природу как результат искусства. И соответственно, если художнику удастся воспроизвести то же очарование на полотне, нам кажется, что мы смотрим на произведение искусства как на саму природу [Diderot 1996: 478]¹⁶.

И далее автор приводит в пример все того же Верне. Писатель ставит себя на место зрителя и тем самым усиливает впечатление, соединяя *esphrasis* и *enargeia* — описание картины с непосредственной очевидностью, обращаясь к сенсорному представлению картины, как если бы мы были ее зрителями. «В сем пособит нам *ἐνάργεια*, которую Цицерон называет *пояснением и очевидностью*; она не столько говорит о вещи, сколько показывает ее: и чувство души не иначе рождается, как когда представляем,

¹⁵ ** Вы так сказали! *** На удивление! bravo! вы угадали! (итал.).

¹⁶ Русский перевод неточен, поэтому мы предлагаем свой вариант.

будто бы сами мы были при совершившемся действии» (VI.2.32) [Квинтилиан 1834: 448].

Сочетая описание с повествованием, Дидро добивается *demonstratio ad oculos*: «Наглядное представление в сочетании с вербальной убедительностью придает речам зрелищность, вызывает удовольствие, усиливая прагматическое значение», — полагает К. Калам [Calame 2012: 99–100]. Эвиденция, или наглядность, позволяет представить события, о которых говорится, увидеть действующих лиц, как если бы они были рядом.

Дидро в «Салонах» на практике реализует то, о чем Лессинг в то же самое время размышляет в своем трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766): живопись — искусство пространственное, которое позволяет наиболее ярко и детально изобразить один момент, в то время как поэзия — искусство временное, она позволяет показать развитие, процесс. «В произведениях живописи, где все дается лишь одновременно, в сосуществовании, можно изобразить только один момент действия, и надо поэтому выбирать момент наиболее значимый, из которого бы становились понятными и предыдущие и последующие моменты» [Лессинг 1953: 444]. Именно такие моменты выбирают художники, а Дидро дополняет картины последовательным развитием сюжета, выбрав «свойства, вызывающие такое чувственное представление о теле, какое ей в данном случае нужно» [Там же: 445].

Дидро использует металепис, который позволяет ему перешагнуть через край рамы, приняв изображения за реальность, как в «Прогулках Верне» или в «Девушке, оплакивающей свою птичку» Грёза, или двигаться по краю картины (отметим, что Деррида использует то же слово, что и Дидро, — *bordure*), как у Фрагонара. «Однако если описание Дидро отбрасывает раму картины, то лишь для того, чтобы дать ей новую: он прибавляет парергон к живописному изображению» [Sugino 2020: 10].

«Салоны» Дидро объединяют живопись и литературу в единое целое. Дидро-романист, драматург и философ продуктивно используют различные риторические приемы (диалог, эвиденция, гипотипоza, металепис, мизанабим, парергон) для написания новых картин. Он обращается к разным жанрам: диалогу, трагедии (Фрагонар), эротическому либертенскому роману (Грёз), прогулке (Верне)¹⁷, возвращается к жанру фрагмента, который был близок ему еще с юности и который так соответствовал его быющей и раскованной мысли, неспособной замкнуться в иной закрытой форме.

Источники

Дидро 1980 — Дидро Д. Эстетика и литературная критика / Пер. с фр. М.: Худ. лит., 1980.

¹⁷ Жанр «прогулки» отсылает к ранней работе Дидро «Прогулка скептика» (1747).

- Дидро 1989 — *Дидро Д.* Салоны: В 2 т. / Пер с фр.; Вступ. ст., сост., общ. ред. Л. Я. Рейнгардт. М.: Искусство, 1989.
- Кант 1994 — *Кант И.* Критика способности суждения / Пер. с нем. М.: Искусство, 1994.
- Квинтилиан 1834 — Марка Фабия Квинтилиана двенадцать книг риторических наставлений / Пер. с лат. А. Никольским. Ч. 1. СПб.: Тип. Имп. Рос. Акад., 1834.
- Лессинг 1953 — *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Лессинг Г. Э. Избранные произведения / [Пер с нем. под ред. А. В. Федорова]. М.: Гослитиздат, 1953. С. 385–516.
- Платон 2015 — *Платон.* Государство / Пер. с др.-греч. А. Н. Егунова. М.: Академ. проект, 2015.
- Diderot 1994 — *Diderot D.* Elements de physiologie // Diderot D. Oeuvres: Philosophie. Paris: Robert Laffont, 1994. P. 1261–1317.
- Diderot 1996 — *Diderot D.* Les Salons // Diderot D. Oeuvres. T. 4: Esthétique — Théâtre. Paris: Robert Lafont, 1996. P. 193–1005.

Справочные издания

- Dictionnaire 1999 — Dictionnaire de Diderot / Sous la dir. de R. Mortier, R. Trousson. Paris: Honoré Champion, 1999.
- Larousse 1979 — Larousse de la langue française: Lexis / Sous la dir. de J. Dubois. Paris: Libr. Larousse, 1979.

Литература

- Алташина 2018 — *Алташина В. Д.* Металепсис как автобиографический прием во французской литературе XVIII века // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 1 (30). С. 74–80.
- Женетт 1998 — Женетт Ж. Металепсис // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. / Пер. с фр. Е. Васильевой и др. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 414–416.
- Мокульский 1957 — *Мокульский С.* Французская драматургия эпохи Просвещения // Французский театр эпохи Просвещения: В 2 т. М.: Искусство, 1957. Т. 1. С. 5–68.
- Муравьева 2016 — *Муравьева Л. Е.* Редупликация (mise en abyme) и «текст в тексте» // Новый филологический вестник. 2016. № 2 (37). С. 42–51.
- Муравьева 2023 — *Муравьева Л.* Mise en abyme: вариации значения // Новое литературное обозрение. № 179. 2023. С. 133–149. https://doi.org/10.53953/08696365_2023_179_1_133.
- Плеханов 1922 — *Плеханов Г. В.* Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии // Плеханов Г. В. Искусство и литература. М.: Новая Москва, 1922. С. 101–127.
- Рейнгардт 1989 — *Рейнгардт Л. Я.* Салоны Дидро и эстетика французского Просвещения // Дидро Д. Салоны: В 2 т. / Пер с фр.; Вступ. ст., сост., общ. ред. Л. Я. Рейнгардт. Т. 1. М.: Искусство, 1989. С. 5–22.
- Сулимова 2023а — *Сулимова А.* Дени Дидро и выставки современного искусства в Квадратном салоне Лувра // «Салоны» Дидро: Выставки современного искусства в Париже XVIII века / Под. ред. С. Карп. М.: Изд. группа ABCdesign, 2023. С. 118–127.

- Сулимова 2023b — Сулимова А. Дени Дидро и Жан-Батист Грёз: по страницам «Салонов» // «Салоны» Дидро: Выставки современного искусства в Париже XVIII века / Под. ред. С. Карп. М.: Изд. группа ABCdesign, 2023. С. 136–143.
- Фокин 2006 — Фокин С. Л. Металепсис, или Новые приключения неуловимых фигур нарратологии (Заметки по новейшей истории теории повествования) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. 2006. № 2. С. 32–38.
- Calame 2012 — Calame C. Vraisemblance référentielle, nécessité narrative, poétique de la vue. L'historiographie grecque classique entre factuel et fictif // Annales: Histoire, Sciences Sociales. T. 67. № 1. P. 81–101.
- Dällenbach 1977 — Dällenbach L. Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- Delon 2008 — Delon M. Préface // Diderot D. Salons. Paris: Gallimard, 2008. [Электрон. изд.].
- Derrida 1978 — Derrida J. La Vérité en peinture. Paris: Flammarion, coll. Champs, 1978.
- Genette 2004 — Genette G. Métalepse. De la figure à la fiction. Paris: Seuil, 2004.
- Genette 2005 — Genette G. Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Paris: Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.
- Starobinski 2012 — Starobinski J. Diderot, un diable de ramage. Paris: Gallimard, 2012.
- Sugino 2020 — Sugino S. Diderot avec Derrida: une esthétique sur la bordure // Derrida 2020: frontières, bords, limites / Sous la dir. de F. Manzari, S. Lojkine. 2020. URL: <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/diderot-derrida-esthetique-bordure>.

References

- Altashina, V. D. (2018). Metalepsis kak avtobiograficheskii priem vo frantsuzskoi literature XVIII veka [Metalepse as an autobiographical practice in the French literature of the XVIIIth century]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury*, 2018(1, no. 30), 74–80. (In Russian).
- Calame, C. (2012). Vraisemblance référentielle, nécessité narrative, poétique de la vue. L'historiographie grecque classique entre factuel et fictif. *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, 67(1), 81–101.
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Seuil.
- Delon, M. (2008). Préface. In D. Diderot. *Salons* (E-ed.). Gallimard.
- Derrida, J. (1978). *La Vérité en peinture*. Flammarion, coll. Champs.
- Fokin, S. L. (2006). Metalepsis, ili Novye priklucheniia neulovimyykh figur narratologii (Zametki po noveishei istorii teorii povestvovaniia) [Metalepse, or new adventures of narratology' elusive figures]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta, Ser. 9: Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika*, 2006(2), 32–38. (In Russian).
- Genette, G. (1966). *Figures I*. Seuil.
- Genette, G. (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Seuil.
- Genette, G. (2005). *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Mokul'skii, S. (1957). Frantsuzskaia dramaturgiia epokhi Prosveshcheniia [French drama of the Enlightenment]. In *Frantsuzskii teatr epokhi Prosveshcheniia* (Vol. 1, pp. 5–68). Iskustvo. (In Russian).
- Muravieva, L. E. (2016). Reduplikatsiia (mise en abyme) i “tekst v tekste” [Mise en abyme and Text-within-a-text]. *Novyi filologicheskii vestnik*, 2016(2, no. 37), 42–51. (In Russian).

- Muravieva, L. (2023). Mise en abyme: variatsii znacheniiia [*Mise en abyme: variations on the concept*]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 179, 133–149. https://doi.org/10.53953/08696365_2023_179_1_133. (In Russian).
- Plekhanov, G. V. (1922). Frantsuzskaia dramaticheskaiia literatura i frantsuzskaia zhivopis' XVIII veka s tochki zreniia sotsiologii [French dramatic literature and French painting of the 18th century from the point of view of sociology]. In G. V. Plekhanov. *Iskusstvo i literatura* (pp. 101–127). Novaia Moskva. (In Russian).
- Reingardt, L. Ia. (1989). Salony Didro i estetika frantsuzskogo Prosveshcheniia. [Diderot's salons and the aesthetics of the French Enlightenment]. In D. Didro [= D. Diderot]. *Salony* (L. Ia. Reingardt, Ed., Vol. 1, pp. 5–22). Iskusstvo. (In Russian).
- Starobinski, J. (2012). *Diderot, un diable de ramage*. Gallimard.
- Sugino, S. (2020). Diderot avec Derrida: une esthétique sur la bordure. In F. Manzari, & S. Lojkin (Eds.). *Derrida 2020: frontières, bords, limites*. <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/diderot-derrida-esthetique-bordure>.
- Sulimova, A. (2023a). Deni Didro i vystavki sovremennogo iskusstva v Kvadratnom salone Luvra [Denis Diderot and contemporary art exhibitions in the Square Salon of the Louvre]. In S. Karp (Ed.). *“Salony” Didro: Vystavki sovremennogo iskusstva v Parizhe XVIII veka* (pp. 118–127). Izdatel'skaia gruppa ABCdesign. (In Russian).
- Sulimova, A. (2023b). Deni Didro i Zhan-Batist Grez: po stranitsam “Salonov” [Denis Diderot and Jean-Baptiste Greuze: through the pages of the Salons]. In S. Karp (Ed.). *“Salony” Didro: Vystavki sovremennogo iskusstva v Parizhe XVIII veka* (pp. 136–143). Izdatel'skaia gruppa ABCdesign. (In Russian).

Информация об авторе

Вероника Дмитриевна Алташина

доктор филологических наук
профессор, кафедра истории
зарубежных литератур, Санкт-
Петербургский государственный
университет
Россия, 199034, Санкт-Петербург,
Университетская наб., д. 7–9
✉ nikaalt@bk.ru

Information about the author

Veronika Dmitrievna Altashina

Dr. Sci. (Philology)
Professor, Foreign Literature Department,
Saint Petersburg State University
Russia, 199034, Saint Petersburg,
Universitetskaya Emb., 7–9
✉ nikaalt@bk.ru