

К 300-ЛЕТИЮ ДЕНИ ДИДРО

Дидро и истоки новой европейской сценичности*

Вл. А. Луков

(МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)

В статье рассматривается вклад Д. Дидро в европейскую культуру: утверждение нового типа энциклопедизма, новых жанров и тем в прозе, новаторской концепции драмы. Сопоставляются решения проблем сценичности у Дидро и у Пушкина.

Ключевые слова: Д. Дидро, энциклопедизм, жанр драмы, сценичность, А. С. Пушкин.

Вслед за отмеченным нашим журналом Годом Руссо (Луков Вл., 2012) наступил Год Дидро: в 2013 г. исполняется 300 лет со дня рождения Дени Дидро. К сожалению, дата не отмечается так широко, как того заслуживает. Хотя во Франции появились новые книги, но они, как правило, написаны или не французами (напр., Stenger, 2013), или не представителями гуманитарного знания (напр., медиком, биологом, биоэтиком Д. Лекуром — Lecourt, 2013). Но и в России 2013 г. не ознаменовался новыми крупными работами, по-прежнему лучшее из опубликованного относится еще к советскому времени (Гачев, 1961; Длугач, 1975).

Между тем в области гуманитарного знания заслуги Дени Дидро беспрецедентны: это, несомненно, величайший организатор и систематизатор гуманитарного знания в Новое время, а также инженер (фр. — изобретатель) в этой области. Плод его изобретательности — «Энциклопедия» под редакцией Дидро и Д'Аламбера в 35 томах (Encyclopédie, 1751–1780), в которой дан систематический свод знаний с позиций самой передовой науки того времени и вместе с тем решена опреде-

ленная идеологическая задача — осуждение деспотизма королевской власти и церкви. Дидро написал для «Энциклопедии» около 6000 статей, таким образом сам представ как живая энциклопедия. Но не в том заключалось его изобретение, а как раз в противоположном: этот гигантский труд, в котором сообща реализовывали замысел организатора десятки авторов (среди которых были и Вольтер, и Руссо, и многие ныне забытые персонажи, такие как Луи де Жокур, написавший для издания 17 266 статей), впервые убедительно доказал, что время одиночек прошло, отныне целостное осмысление совокупности человеческих знаний доступно только коллективу экспертов по фрагментам общей картины мира и знания о нем.

Именно в этой связи имя Дидро в самом конце предъюбилейного года возникло в обсуждениях в Институте фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, где была предложена программа научно-образовательного информационного поля, оформившаяся как концепция Нового Энциклопедизма (Программа..., 2012).

* Исследование выполнено в рамках проекта РГНФ (грант № 13-04-00346, «Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности»).

И это имя зазвучало в полную силу в докладах и публикациях научной конференции ИФПИ «Новый Энциклопедизм» (Новый Энциклопедизм, 2013; о конференции: Ламажаа, Луков Вл., 2013), а затем и в итоговой статье (Луков Вал., Луков Вл., 2013а). Следует заметить, что если энциклопедизм Дидро — это концепция расширяющегося, всеохватного знания, то Новый Энциклопедизм — это концепция сужающегося (тезаурусно организованного и отобранного) знания (Луков Вал., Луков Вл., 2013б). Но мысль Дидро о том, что с определенных пор носителем этого знания (его основного объема) становится не отдельная личность (подобная Пифагору, Сократу, Аристотелю, Плинию Старшему в Античности, Исидору Севильскому, Фоме Аквинскому в Средние века, Лейбницу в Новое время), а коллектив мыслителей и ученых, разделяющих общую платформу — цель, задачи, методологию, методiku и даже стиль исследования и его презентации, оказывается неоспоримой. Так, спустя столетия наследие Дидро осталось актуальным для постановки и решения самых значимых и объемных задач, предлагаемых современным ученым развивающейся и изменившейся действительностью, культурой Происходящего (Ильинский, 2006; Кузнецова, 2006; Луков М., 2012), в которой проблемой становится не недостаток научной информации, а необходимость преодоления «информационного взрыва».

Однако вклад Дидро в мировую культуру не ограничивается созданием великой энциклопедии. Многообразие этого вклада мы склонны связывать с особенностями его харизмы (Луков Вл., 2011), активностью его персональной модели (Луков Вл., 2006с). В этой связи уместно дать краткую характеристику жизни и творчества этого человека, ставшего вождем европейского Просвещения.

Дени Дидро (Diderot; 5.10.1713, Лангр — 31.07.1784, Париж) происходил из семьи ремесленника, учился в Парижском университете, где в 1732 г. получил степень магистра искусств. Разочаровавшись в богословии, он отказался от карьеры священника, и отец лишил его своей поддержки. Целое десятилетие Дидро существовал лишь на случайные литературные заработки.

В 1747 г. он на заказ написал роман «Нескромные сокровища» (*Les Bijoux indiscrets*, изд. 1748 г.), в котором псевдостоличный колорит, сказочные элементы, представленные в шутивно-пародийном плане, невероятно запутанный сюжет, крайняя фривольность ситуаций, обязательный счастливый финал с воссоединением влюбленных вполне вписываются в эфемерный, блестящий, но неглубокий стиль рококо. В конце 1740-х годов Дидро начал посещать кружок философа Гольбаха, где познакомился с Гельвецием, Франклином, Стерном. В результате появилось его «Письмо о слепых в назидание зрячим» (1749), направленное против религии и церкви, за которое Дидро был заключен в Венсенский замок. Здесь его посетил Руссо, только еще задумавший свой трактат «Рассуждение о науках и искусствах», и Дидро оказался первым, кто поддержал идеи будущего великого философа. В этот период Дидро уже обдумывал свою «Энциклопедию», в которую пригласил и Руссо писать статьи для музыкального раздела. Начало выхода в свет энциклопедии (1751) разделило и его жизнь, и судьбу всего французского Просвещения на период до и период после этого события.

Весьма значительны — особенно в перспективе развития литературного процесса — достижения Дидро в области художественной прозы. Так, его новелла «Два друга из Бурбонны» (*Les deux amis de Bourbonne*, 1770, опубл. 1773) повлияла на формирование образа благородного разбойника в европейской литературе (Шиллер, Нодье), новелла «Это не сказка» (*Ceci n'est pas un conte*, 1773) — на становление в творчестве Бальзака (считавшего новеллу шедевром) темы разрушающей силы философии успеха.

Развернутая критика феодального общества, нравственного упадка дворянства XVIII столетия соединилась с психологизмом, выраженным в простом и в то же время эмоциональном стиле в романе «Монахиня» (*La Religieuse*, 1760, опубл. 1796), критическое начало представлено и в романе «Жак-фаталист» (*Jacques le fataliste*, 1773, опубл. на нем яз. 1792, на фр. яз. 1796), наконец, оно обретает оригинальную художественную форму

в повести-диалоге «Племянник Рамо» (Le Neveu de Rameau, 1762–1779, опубл. на нем яз. 1805, на фр. яз. 1823). Определить точную датировку произведения невозможно, так как автор использовал различного рода анахронизмы как художественный прием, придавая тексту внеисторичность. Рассказчик (выражающий позицию Дидро) беседует со случайно встреченным в кафе племянником великого композитора XVIII в. Рамо. По замыслу, ориентации на диалоги Платона и другим признакам «Племянник Рамо» — философский диалог. В его центре — борьба идей просветителя и представителя светского общества. Но в отличие от Вольтера в философских повестях Дидро самое пристальное внимание уделяет не только идеям, но и персонажу, наделяя его противоречивыми чертами, поразительным талантом имитации, пантомимы, цинизмом и шутовством, позволяющим ему безнаказанно говорить правду о подлинной жизни того общества, неотъемлемой частью которого он является, той диалектикой характера, которая будет освоена писателями лишь в XIX в. Роман впервые близко подошел к драме, в прозе проявились признаки сценичности.

В Институте фундаментальных и прикладных исследований МосГУ с 2013 г. ведется исследование «Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности», поддержанное грантом РГНФ (№ 13-04-00346). Пресловутая сценичность — наиболее уязвимое место в пушкинской драматургии, неудачи постановок его драматических произведений обычно объясняют их несценичностью (редко в печати, но часто в обыденных беседах). Работа по изучению проблемы сценичности в аспекте ее осмысления Пушкиным и ее художественного преломления в его творчестве институтом начата (Захаров, Луков Вал., Луков Вл., 2013). 300-летие Дени Дидро, стоявшего, по нашему мнению, у истоков новой сценичности в понимании европейцев, дает повод исследовать эти истоки, обратившись к его театральной эстетике и драматургии. Что здесь обнаруживается?

Эстетические взгляды Дидро раскрываются в статье «Прекрасное», опубликованной в «Энциклопедии», и других работах. Особенно значителен трактат «Парадокс об актере» (Para-

doxe sur le comédien, 1773–1778, опубл. 1830), где Дидро отмечает действительный парадокс: чем больше актер переживает на сцене, входя в образ играемого им персонажа, тем меньше он производит впечатление на зрителя, и наоборот. При этом, судя по прижизненному изданию драм Дидро в одном томе с его эстетической работой о театре (Diderot, 1771), он их рассматривал как воплощение своей определенной драматургической концепции. Само обнаружение этого факта позволяет рассматривать Дидро как предтечу или даже основоположника рецептивной эстетики, делающей центром рассмотрения не произведение, а то впечатление, которое оно производит на зрителя, читателя, слушателя.

В этом театральная эстетика Дидро противоположна эстетике классицизма. Для классицистов прекрасное объективно, художественное произведение прекрасно тогда и только тогда, когда автор следует законам творчества, которые носят объективный (независимый ни от писателя, ни от читателей или зрителей) характер. Если величайшие авторы доклассицистической формации — У. Шекспир и его современники, Лопе де Вега и представители его школы (Аларкон, Тирсо де Молина, Кальдерон) — чутко улавливали и учитывали эстетические, психологические запросы публики, наполнявшей театры, то классицисты шли в противоположном направлении. При этом сцена классицизма знала и свои высшие взлеты (премьеры «Сиды» П. Корнея, «Андромахи» Ж. Расина, «Эдипа Вольтера»), и скандалы (перепалка театров с помощью пьес после премьеры «Школы жен» и запрет двух первых редакций «Гартюфа» Мольера), и провалы (например, провал трагедии «Мирам», написанной кардиналом Ришелье, провал «Дона Гарсии Наваррского» Мольера; провалы могли быть и подстроены аристократической публикой — такова судьба «Береники и Тита» П. Корнея, «Федры» Ж. Расина), но это не вызывало необходимости не только создать концепцию сценичности (хотя для этого театр давал достаточно материала), но даже поставить о ней вопрос.

Дидро не то чтобы повернулся лицом к театральной публике — его движение от класси-

цистической объективности образцов к субъектной ориентации в искусстве имело более масштабный характер, произошло через утверждение культа (приоритета) народа. В статье «Народ», написанной для «Энциклопедии», он прямо выражал эту мысль: «Не может быть иного законодателя, кроме народа». В статье «Законодатель», признавая частную собственность элементом естественного права, он призывал народ-законодатель изменить «дух собственности» на «дух общности». Этот дух общности, по законам аналогии, он ощущал и в разношерстной толпе, наполнявшей театры. Собственно, задача театров и состояла в культивировании, выработке этого духа общности. Вот почему сценичность, пока не как теория, а как атрибут театрального представления становится актуальной.

Первый шаг Дидро-теоретика — отрицание якобы объективного разделения драматургии на два полюса: трагедии (высокий жанр) и комедии (низкий жанр) и создание нового — промежуточного — жанра. Дидро в «Беседах о „Побочном сыне“» (1757) и в работе «О драматической литературе» (1758), опубликованной вместе с драмой «Отец семейства», обосновывал «средний жанр» в драматургии, соединяющий комическое и трагическое, — будущую драму. И «серьезная комедия», и трагедия из домашней (частной) жизни должны были носить переходный характер. Дидро отрицает контрастирование трагического и комического. В трактате «О драматической литературе» он указывает: «Контраст в общем — явление отрицательное. Контраст характеров, повторяющийся в драме, сделал бы ее несносной. <...> Драмы без контраста — самые правдивые, самые простые, самые трудные и самые прекрасные» (Дидро, 1951: 186).

Второй шаг — демократизация героев драмы, которые должны быть близки посетителям театров по своему социальному положению и жизненному укладу, отсюда исчезновение из драмы королей и полководцев.

Третий шаг — отказ от стиха, утверждение в драматургии прав обыденной речи.

Четвертый шаг — создание приманки для интереса к драме со стороны практически лю-

бого зрителя. В сюжет своих драм «Побочный сын, или Испытания добродетели» (*Le Fils naturel ou Les épreuves de la vertu*, 1757), «Отец семейства» (*Le Père de famille*, 1758) Дидро вводит мотив тайны.

Следует сравнить использование мотива тайны в предшествовавшей драматургии. Для античных зрителей в сюжетах трагедий не было тайн, так как они знали мифы, из которых эти сюжеты извлекались. Нечто подобное можно сказать о шекспировской драматургии (Шекспир не изобретал новых сюжетов, а тайна, неизвестная герою, обычно была сразу известна зрителю, исключение — «загадка Гамлета», см.: Луков Вл., 2007). Классицизм шел здесь за античными авторами. Такова первая трагедия Вольтера «Эдип» (1718) на сюжет Софокловой трагедии, таковы трагедии Вольтера, в основе сюжета которых лежит политический заговор («Брут», 1730; «Смерть Цезаря», 1731), таковы его же трагедии, в которых под влиянием Шекспира проводится тема трагического заблуждения («Заира», 1732; «Меропа», 1733, созданная по мотивам трагедии итальянского классициста Шипионе Маффеи «Меропа», 1713). В классицистических комедиях начиная с «Агуна» Корнеля и комедий Мольера широко использовалась «комическая тайна», которая, однако, ни в XVII, ни в XVIII в. не противопоставлялась «комической случайности», приему комического непонимания, которые в совокупности составляли «комическое недоразумение» — основу комедийного сюжета в эту эпоху. Особенно любили «комическую тайну» драматурги, близкие к рококо. Название пьесы Пьера Мариво «Игра любви и случая» (1730) вполне выражает суть «комической тайны» — это именно игра, испытание, изобретаемое самими героями (ср. комедию Мариво «Испытание, 1740, в которой Люсидор подсылает к своей возлюбленной Анжелике двух мнимых женихов, чтобы испытать ее верность). Чаще всего тайна в комедиях выступала как результат сознательного обмана, известного зрителю и совершающегося у него на глазах.

В драматургии сентименталистов, создателей «слезной комедии, обнаруживается иное понимание «тайны». Примером могут слу-

жить пьесы французского создателя жанра «слезной комедии» Пьера-Клода Нивеля де Лашоссе, одного из основоположников немецкого сентиментализма Христиана Геллелера и ряда других драматургов. От них и черпает Дени Дидро новое понимание «тайны».

В первой его драме «Побочный сын, или Испытания добродетели» (1757) молодые герои Дорваль и Розалия, любящие друг друга, отказываются от своей любви во имя долга перед Клервилем, женихом Розалии и другом Дорваля, и уже после этого они узнают, что приходится друг другу братом и сестрой. Во второй драме, «Отец семейства» (1758), дворянин д'Орбессон соглашается на брак своего сына Сент-Альбена с безродной и бедной, но добродетельной девушкой Софи, а потом выясняется, что она племянница командора д'Овиле, шурина д'Орбессона. Раскрытие «тайны» происходит в развязке пьес, герои, уже выбравшие свою судьбу, получают награду за правильность этого выбора: знатное происхождение героев, богатое наследство, любящие родственники и раскаявшиеся злодеи — вот итог раскрытия тайны, которая нужна для счастливого завершения пьесы.

Нечто похожее можно обнаружить и в лучшей комедии XVIII в. «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Пьера-Огюстена Карона де Бомарше, поставленной на сцене Комеди Франсез в 1784 г. Преследующая своей любовью безродного Фигаро Марселина оказывается его матерью, а враждующий с ним севильский врач Бартоло — отцом. Тайна требовалась Бомарше для усложнения интриги, для нагромождения препятствий на пути героя к счастью, поэтому она раскрывается в третьем действии, в стадии развития конфликта, но не оказывает влияния на его кульминацию.

Дидро одним из первых утвердил в драматургии мотив тайны рождения. Может показаться, что задолго до него это сделал Софокл в «Эдипе-царе». Но это заблуждение: все зрители, смотревшие в театре Афин трагедию, представляемую Софоклом, знали миф об Эдипе, тогда как зрители, пришедшие смотреть драмы Дидро, даже не догадывались

о тайне, которая подспудно присутствует в сюжете и в конце раскрывается.

Персональная модель Дидро в драматургии оказалась очень перспективной, особенно у предромантиков и романтиков. Тайна рождения нередко образует сюжеты предромантического жанра мелодрамы (Луков Вл., 2006b, 2010) и романтической драмы (Луков Вл., 1984). Так, в пьесе Л.-С. Мерсье «Неимущие» (1772), которую можно отнести к предромантической драматургии, богач де Лис, преследующий бедную Шарлотту, оказывается ее братом, а ткач Жозеф, которого она считала братом, предназначается ей в мужья. Безнравственный де Лис мгновенно исправляется (см. ремарку Мерсье в последнем, четвертом действии: Лис «стоит, закрыв лицо руками. Вся поза его говорит о совершающейся в душе его бурной, стремительной перемене» — Мерсье, 1957: 60) и делит свое наследство с обретенной им сестрой Шарлоттой. «Тайна» составляет существо пьесы, намеки на внешнее сходство де Лиса и Шарлотты делаются при первом же появлении де Лиса. Раскрытие тайны происходит в кульминационном третьем действии. «Роковая встреча! Коварная судьба!» (Мерсье, 1957: 41) — восклицает де Лис, узнавший в Шарлотте свою сестру.

Не менее существенно и то, что при обилии намеков, приоткрывающих завесу над тайной, этой тайны не знают не только герои пьесы, но и зрители, которые, смутно догадываясь о втором, «роковом» плане событий, вынуждены пристально следить за развитием первого плана, за интригой. И так, тайна никому не известна, но она определяет весь ход событий. Конечно, в каждой пьесе тайна раскрывается, но и в «Неимущих», и в других драмах предромантической ориентации отчетливо звучит мысль: человек не знает причин того, что с ним происходит.

Тайна рождения героя — мотив, в котором видна примета времени: приближение революции, в которой падут сословные барьеры, заранее отражается в неустойчивости, даже нередко нелегитимности этих барьеров, фиксируемой этим мотивом у Дидро и его последователей. Мотив попадает и в роман, другие прозаические жанры.

Любопытно, что спустя столетие, когда проблема слова феодальных социальных рамок перестанет быть актуальной, утратится и актуальность мотива тайны рождения. Закономерно появится новый жанр — детектив, собственно, выступающий в качестве жанровой генерализации, так как детективом может быть и роман, и новелла, и драма, и т. д. (Луков Вл., 2006а). В этой жанровой генерализации происходит полное переструктурирование сюжета: место тайны рождения героя занимает тайна смерти персонажа, сопровождаемая усилиями особых героев — детективов — по ее раскрытию, автор-демиург, все знающий о мире и изображаемых им людях, уступает место рассказчику, который старается ничем не намекнуть на разгадку, а то и специально запутать читателя (в театре — зрителя с помощью ухищрений сюжета). Но в XX в., особенно в телесериалах, есть и мотив тайны рождения (для чувствительных душ, а нередко и для обострения проблем наследства в сюжетном раскладе судеб героев).

Тезаурусный подход (Луков Вал., Луков Вл., 2006; 2008; 2013с; Костина, 2008; Кузнецова, 2012), выдвинувший концепцию пирамиды тезауруса, позволяет объяснить эту тягу к тайне рождения и к тайне смерти в огромной массе литературных произведений: самая нижняя (и самая большая) ступень пирамиды тезауруса как раз связана с проблемами рождения и смерти, выживания; решив проблемы этой ступени, человек и общество восходят по следующим ступеням пирамиды тезауруса, но выживание остается самой существенной проблемой, подспудно мучая даже тех, кто прекрасно устроился в жизни и обеспечил себе надежную безопасность. Центральную роль здесь играет именно тайна, создающая ненадежность, зыбкость предпринимаемых усилий, которые недостаточны как при концепции всесильного рока, так и при концепции непредсказуемой случайности.

Что касается проблемы сценичности, Дидро в некотором смысле открыл для театра механизм ее достижения через сюжет, в котором использована неизвестная зрителю тайна, но сам в своей драматургии не полностью использовал свое открытие. Оно было техноло-

гизировано позже, и поэтому драмы Дидро никогда не знали успеха мелодрам Гильбера де Пиксерекура, которые ставились сотни раз, на которых зрители падали в обмороки, а у театра в обязательном порядке дежурила карета скорой помощи (что еще больше подогревало страсти).

Дени Дидро был по типу своей харизмы концептуалистом, поэтому он создал новый тип презентации знаний — почти безмерную в своем объеме энциклопедию (раньше такие объемные своды знаний существовали во вне-европейских цивилизациях, но европейцы ничего о них не знали); создал новые жанры прозы (как роман-диалог) и драматургии (драма); новые перспективы искусства (среди которых не последнее место займет принцип сценичности в театре).

Если же обратиться к вопросу о сценичности драматургии А. С. Пушкина в свете всего сказанного о Дидро, нельзя не заметить сходства ролей того и другого для своих литератур: оба наметили открытие, осмыслили его, но плоды собрали их последователи, а не они сами.

В то же время путь, выбранный Пушкиным, резко отличался от пути, предложенного Дидро. Пушкин знал французскую драматургию, оплодотворенную концепцией сценичности по Дидро. Но он ее практически отверг.

Его путеводной звездой стали Шекспир и шекспиризм (Захаров, 2008), поэтому он не чуждается фигур царей и баронов, стихотворной речи, известных зрителю тайн и других атрибутов старой драматургии, которая присутствовала и у французских классицистов, чью традицию он хотел преодолеть: эти элементы освещены и культом Шекспира, а не только именами Корнеля, Расина, Вольтера. Преодоление классицизма проявится у Пушкина совершенно в другом. И Пушкин, и несколько раньше Дидро выступали противниками классицизма в драматургии, но они по-разному определяли, что именно нужно преодолеть, их индивидуальные тезаурусы отразили каждый свою национальную культуру, литературные процессы которых развивались в своих направлениях, лишь слегка соприкасаясь, что естественно, так как французский литера-

турный концентр был для русского культурного тезауруса времен Пушкина основным (Луков Вл., 2008).

И если Дидро стоял у истоков новой европейской сценичности, то Пушкин отошел от предложенной им и его последователями модели театра и драматургии. Пушкинская сценичность не ведет к буржуазной драме, не держит зрителя в напряжении Происходящего, а имеет масштаб большого Времени и даже Вечности. Пушкин стоит у истоков особого типа сценичности, которую унаследовала последующая русская драматургия (Тургенев, Толстой, Островский, Чехов, Горький) и которую допустимо определить как «русская сценичность».

Очевидно, поэтому Дидро-драматург не смог войти в русский культурный тезаурус как «Русский Дидро» подобно «Русскому Шекспиру» или ряду других великих зарубежных писателей (о понятии «русский зарубежный писатель»: Захаров, 2005; 2008; Захаров, Луков Вл., 2011; Луков Вл., Трыков, 2010; Ощепков, Луков Вл., 2006).

Отсюда вытекает два весьма существенных вывода. Первое: при вхождении зарубежного писателя в нашу культуру (как и при вхождении русского писателя в зарубежную культуру, подобно «Французскому Пушкину», см.: Трыков, 2008) тезаурусом может охватываться не весь объем того, что писатель создал, выпадают не только частности, но могут образовываться большие лакуны, достижения, значимые для родной культуры, могут утрачивать свою ценность в ходе освоения наследия писателя другой культурой, значимость одних достижений может возрастать, а значимость других — уменьшаться, эта трансформация является предметом тезаурусного анализа. Второе: точно так же как в отношении писателей, существует тезаурусная разница между пониманием абстрактных понятий, вырабатываемых учеными разных стран. Такова судьба понятия «сценичность» и лежащего в его основе представления о сценичности: то, как это представлял себе Дидро, не совпадает с тем, как это представлял себе Пушкин, то, как это представляют себе зрители Западной Европы, не во всем совпадает с тем, как это представ-

ляем себе мы. Выводы лишь кажутся само собой разумеющимися: как только от общих положений требуется перейти к доказательству, оказывается, что они в основном не сбраны. Тезаурусный анализ может восполнить этот пробел.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Гачев, Д. И. (1961) Эстетические взгляды Дидро. М.: ГИХЛ.
- Дидро, Д. (1951) Избранные произведения М.; Л.: Худож. лит.
- Другач, Т. В. (1975) Дени Дидро. М.: Мысль.
- Захаров, Н. В. (2005) Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир» // Знание. Понимание. Умение. №2. С. 153–155.
- Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та.
- Захаров, Н. В., Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2013) Драматургия Пушкина: проблема сценичности // Знание. Понимание. Умение. №3. С. 183–186.
- Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2011) Русский шекспиризм // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 13. №2. Ч. 3. С. 661–666.
- Ильинский, И. М. (2006) Между Будущим и Прошлым: Социальная философия Происходящего. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та.
- Костина, А. В. (2008) Теоретические проблемы современной культурологии: Идеи, концепции, методы исследования. М.: Книжный дом «Либроком».
- Кузнецова, Т. Ф. (2006) Социальная философия Происходящего // Знание. Понимание. Умение. №1. С. 227–228.
- Кузнецова, Т. Ф. (2012) Культурная картина мира: Теоретические проблемы: моногр. М.: ГИТР.
- Ламажаа, Ч. К., Луков, Вл. А. (2013) Конференция «Новый Энциклопедизм» // Знание. Понимание. Умение. №2. С. 324–327.
- Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2006) Гуманитарное знание: тезаурусный подход // Вестник Международной академии наук (Русская секция). №1. С. 69–74.
- Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурус: Субъектная организация гуманитарного знания: науч. моногр. М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса.
- Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2013а) Новый Энциклопедизм (тезаурусный анализ) // Знание. Понимание. Умение. №1. С. 79–85.

Луков, Вал. А., Луков, Вал. А. (2013b) Тезаурус как ориентационный комплекс // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 107–110.

Луков, Вал. А., Луков, Вал. А. (2013c) Тезаурус II: Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира : моногр. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса.

Луков, Вал. А. (1984) Французская драматургия (предромантизм, романтическое движение). М. : МГПИ.

Луков, Вал. А. (2006a) Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 141–148.

Луков, Вал. А. (2006b) Предромантизм. М. : Наука.

Луков, Вал. А. (2006c) Теория персональных моделей в истории литературы : моногр. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та.

Луков, Вал. А. (2007) Гамлет: вечный образ и его хронотоп // Человек. № 3. С. 44–49.

Луков, Вал. А. (2008) Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 18–23.

Луков, Вал. А. (2010) Предромантизм: культурное явление и пути его осмысления // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 96–103.

Луков, Вал. А. (2011) Харизма ученого как фактор концептуализации гуманитарного знания // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. № 3(2). С. 8–13.

Луков, Вал. А. (2012) Руссо и современность: актуальные персональные модели // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 37–44.

Луков, Вал. А., Трыков, В. П. (2010) «Русский Бодлер»: судьба творческого наследия Шарля Бодлера в России // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 1. С. 48–52.

Луков, М. В. (2012) Социокультурное конструирование Происходящего (тезаурусный анализ феномена телевидения) : моногр. М. : ГИТР.

Мерсье, Л.-С. (1957) Неимущие // Французский театр эпохи Просвещения. М. : Искусство. Т. 2. С. 5–62.

Новый Энциклопедизм (2013) : материалы конференции Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета 15 февраля 2013 года : сб. науч. трудов / отв. ред. Вал. А. Луков, Ч. К. Ламажаа ; Моск. гуманит. ун-т, Ин-т фонд. и приклад. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та.

Ощепков, А. Р., Луков, Вал. А. (2006) Межкультурная рецепция: русский Пруст // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 172–180.

Программа научно-образовательного информационного поля: концепция Нового Энциклопедизма (2012) / Вал. А. Луков, Вал. А. Луков, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин, Ч. К. Ламажаа, С. В. Луков, В. А. Гневашева [Электр. ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 6 (ноябрь — декабрь). URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/6/Lukovs_et_al_New-Encyclopaedism/ [архивировано в Web Cite] (дата обращения: 14.06.2013).

Трыков, В. П. (2008) Французский Пушкин // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 183–190.

Diderot. (1771) Oeuvres de théâtre : avec un Discours sur le poésie dramatique : T. 1–2. Paris.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... (1751–1780) : 35 vols. Paris.

Lecourt, D. (2013) Diderot. Passions, sexe, raison. Paris : Presses universitaires de France.

Stenger, G. (2013) Diderot. Le combattant de la liberté. Paris : Perrin.

Дата поступления: 15.08.2013 г.

DIDEROT AND THE ORIGINS OF THE NEW EUROPEAN THEATRICAL STAGINESS
VI. A. Lukov

(Moscow University for the Humanities)

The article discusses D. Diderot's contribution to European culture: the approval of a new type of encyclopaedism, new genres and themes in prose, an innovative conception of drama. The solutions to the problems of theatrical staginess of Diderot and Pushkin are compared.

Keywords: D. Diderot, encyclopaedism, the genre of drama, theatrical staginess, A. S. Pushkin.

BIBLIOGRAPHY (TRANSLITERATION)

Gachev, D. I. (1961) Esteticheskie vzgliady Didro. M. : GIKhL.

Didro, D. (1951) Izbrannye proizvedeniia M. ; L. : Khudozh. lit.

Dlugach, T. V. (1975) Deni Didro. M. : Mysl'.

Zakharov, N. V. (2005) Informatsionno-issledovatel'skaia baza dannykh «Russkii Shekspir» // Znanie. Poniimanie. Umenie. № 2. S. 153–155.

Zakharov, N. V. (2008) Shekspirizm russkoi klasicheskoi literatury: tezaurusnyi analiz. M. : Izd-vo Mosk. gumanit. un-ta.

Zakharov, N. V., Lukov, Val. A., Lukov, Vl. A. (2013) Dramaturgiia Pushkina: problema stsenichnosti // Znanie. Poniimanie. Umenie. № 3. S. 183–186.

- Zakharov, N. V., Lukov, V. A. (2011) Russkii shekspirizm // *Izvestiia Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk*. T. 13. № 2. Ch. 3. S. 661–666.
- Ilinitskiy, I. M. (2006) *Mezhdru Budushchim i Proshlym : Sotsial'naiia filosofia Proiskhodiashchego*. M. : Izd-vo Mosk. gumanit. un-ta.
- Kostina, A. V. (2008) *Teoreticheskie problemy sovremennoi kul'turologii: Idei, kontseptsii, metody issledovaniia*. M. : Knizhnyi dom «Librokom».
- Kuznetsova, T. F. (2006) *Sotsial'naiia filosofia Proiskhodiashchego* // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. № 1. S. 227–228.
- Kuznetsova, T. F. (2012) *Kul'turnaia kartina mira : Teoreticheskie problemy : nauch. monogr. M. : GITR*.
- Lamazhaa, Ch. K., Lukov, V. A. (2013) *Konferentsiia «Novyi Entsiklopedizm»* // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. № 2. S. 324–327.
- Lukov, Val. A., Lukov, V. A. (2006) *Gumanitarnoe znanie: tezaurusnyi podkhod* // *Vestnik Mezhdunarodnoi akademii nauk (Russkaia sektsiia)*. № 1. S. 69–74.
- Lukov, Val. A., Lukov, V. A. (2008) *Tezaurusy: Sub'ektnaiia organizatsiia gumanitarnogo znaniia : nauch. monogr. M. : Izd-vo Nats. in-ta biznesa*.
- Lukov, Val. A., Lukov, V. A. (2013a) *Novyi Entsiklopedizm (tezaurusnyi analiz)* // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. № 1. S. 79–85.
- Lukov, Val. A., Lukov, V. A. (2013b) *Tezaurus kak orientatsionnyi kompleks* // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. № 2. S. 107–110.
- Lukov, Val. A., Lukov, V. A. (2013c) *Tezaurusy II: Tezaurusnyi podkhod k ponimaniuu cheloveka i ego mira : nauch. monogr. M. : Izd-vo Nats. in-ta biznesa*.
- Lukov, V. A. (1984) *Frantsuzskaia dramaturgiia (predromantizm, romanticheskoe dvizhenie)*. M. : MGPI.
- Lukov, V. A. (2006a) *Zhanry i zhanrovye generalizatsii* // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. № 1. S. 141–148.
- Lukov, V. A. (2006b) *Predromantizm*. M. : Nauka.
- Lukov, V. A. (2006c) *Teoriia personal'nykh modelei v istorii literatury : nauch. monogr. M. : Izd-vo Mosk. gumanit. un-ta*.
- Lukov, V. A. (2007) *Gamlet: vechnyi obraz i ego khronotop* // *Chelovek*. № 3. S. 44–49.
- Lukov, V. A. (2008) *Literaturnye kontsenty Evropy v predpochteniiakh russkogo kul'turnogo tezaurusa* // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. № 3. S. 18–23.
- Lukov, V. A. (2010) *Predromantizm: kul'turnoe iavlenie i puti ego osmysleniia* // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. № 1. S. 96–103.
- Lukov, V. A. (2011) *Kharizma uchenogo kak faktor kontseptualizatsii gumanitarnogo znaniia* // *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Filologiiia i iskusstvovedenie*. № 3(2). S. 8–13.
- Lukov, V. A. (2012) *Russo i sovremennost': aktual'nye personal'nye modeli* // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. № 3. S. 37–44.
- Lukov, V. A., Trykov, V. P. (2010) *«Russkii Bodler»: sud'ba tvorcheskogo naslediiia Sharlia Bodlera v Rossii* // *Vestnik Mezhdunarodnoi akademii nauk (Russkaia sektsiia)*. № 1. S. 48–52.
- Lukov, M. V. (2012) *Sotsiokul'turnoe konstruirovaniie Proiskhodiashchego (tezaurusnyi analiz fenomena televizioniia) : nauch. monogr. M. : GITR*.
- Mers'e, L.-S. (1957) *Neimushchie* // *Frantsuzskii teatr epokhi Prosveshcheniia*. M. : Iskusstvo. T. 2. S. 5–62.
- Novyi Entsiklopedizm (2013) *materialy konferentsii Instituta fundamental'nykh i prikladnykh issledovaniia Moskovskogo gumanitarnogo universiteta 15 fevralia 2013 goda : sb. nauch. trudov / otv. red. V. A. Lukov, Ch. K. Lamazhaa ; Mosk. gumanit. un-t, In-t fund. i priklad. issledovaniia*. M. : Izd-vo Mosk. gumanit. un-ta.
- Oshchepkov, A. R., Lukov, V. A. (2006) *Mezhkul'turnaia retseptsiia: russkii Prust* // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. № 3. S. 172–180.
- Programma nauchno-obrazovatel'nogo informatsionnogo polia: kontseptsiiia Novogo Entsiklopedizma (2012) / Val. A. Lukov, V. A. Lukov, N. V. Zakharov, B. N. Gaydin, Ch. K. Lamazhaa, S. V. Lukov, V. A. Gnevasheva [Elektr. resurs] // *Informatsionnyi gumanitarnyi portal «Znanie. Ponimanie. Umenie»*. № 6 (noiabr' — dekabr'). URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/6/Lukovs_et-al_New-Encyclopaedism/ [arkhivirovano v WebCite] (data obrashcheniia: 14.09.2013).
- Trykov, V. P. (2008) *Frantsuzskii Pushkin* // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. № 1. S. 183–190.
- Diderot. (1771) *Oeuvres de théâtre : avec un Discours sur le poésie dramatique* : T. 1–2. Paris.
- Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... (1751–1780) : 35 vols. Paris.
- Lecourt, D. (2013) *Diderot. Passions, sexe, raison*. Paris : Presses universitaires de France.
- Stenger, G. (2013) *Diderot. Le combattant de la liberté*. Paris : Perrin.