

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/BSQEYY>
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)51

МАНЕРНОСТЬ И СИМУЛЯКР В ЭСТЕТИКЕ ДЕНИ ДИДРО

© 2026 г. Д.А. Стогний

*Санкт-Петербургский государственный
университет, Санкт-Петербург, Россия*

Дата поступления статьи: 03 марта 2025 г.

Дата одобрения рецензентами: 27 мая 2025 г.

Дата публикации: 25 сентября 2026 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-II-3-150-165>

Аннотация: Статья посвящена анализу манерности как эстетического явления в трактатах о живописи и театре Дени Дидро. Автор данного исследования рассматривает манерность как следствие слепого подражания канонам классицизма, приводящее к утрате живого восприятия реальности и созданию симулякров — образов, ликвидирующих действительность и не обладающих индивидуальным содержанием. Дидро критикует академическую живопись за искусственность и отказ от осмысления художником изображаемого, противопоставляя ей внимание к природе и реальной жизни. В театральном искусстве философ призывает избавиться от напыщенности и преувеличенной выразительности актерской игры, предлагая новый метод сценического воплощения, основанный на наблюдении за естественными человеческими эмоциями и поведением. В статье проводится параллель между критикой манерности у Дидро и постмодернистской концепцией симулякра Жана Бодрийера и выявляется их общее понимание проблемы подмены реальности репрезентацией. Автор показывает, что Дидро воспринимает манерность не только как эстетический недостаток, но и как признак кризиса искусства, вызванного догматическим следованием традиции. Статья раскрывает новаторские взгляды Дидро на художественное творчество, его стремление к изображению подлинного характера вещей и внимание к повседневной жизни, а также значение его идей для развития реалистических тенденций в искусстве эпохи Просвещения.

Ключевые слова: симулякр, манерность, классицизм, Дени Дидро, «Салоны»

Информация об авторе: Даниил Александрович Стогний — аспирант, кафедра истории зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.
<https://orcid.org/0009-0008-1265-6564>

E-mail: avglin777@gmail.com

Для цитирования: *Стогний Д.А.* Манерность и симулякр в эстетике Дени Дидро // *Studia Litterarum.* 2026. Т. II, № 3. С. 150–165.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-II-3-150-165>



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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

LE MANIÉRÉ AND SIMULACRUM IN THE AESTHETICS OF DENIS DIDEROT

© 2026. Daniil A. Stognii
Saint-Petersburg State University,
St. Petersburg, Russia
Received: March 03, 2025
Approved after reviewing: May 27, 2025
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: The article is devoted to the analysis of *le maniéré* as an aesthetic phenomenon in Denis Diderot's treatises on painting and theater. The author considers *le maniéré* as a consequence of blind imitation of the canons of Classicism, which leads to the loss of a vivid perception of reality and the creation of simulacra — images that eliminate reality and have no individual content. Diderot criticizes academic painting for its artificiality and the artist's refusal to reflect on what is being depicted, contrasting it with attention to nature and real life. In theatrical art, the philosopher seeks to get rid of pompousness and exaggerated expressiveness of acting, proposing a new method of stage embodiment based on the observation of natural human emotions and behavior. The article draws a parallel between Diderot's critique of *le maniéré* and Jean Baudrillard's postmodern concept of simulacra, and identifies their common understanding of the problem of the substitution of reality with representation. The author shows that Diderot perceives *le maniéré* not only as an aesthetic flaw, but also as a sign of the crisis of art caused by dogmatic adherence to tradition. The article reveals Diderot's innovative views on artistic creation, his desire to depict the true character of things and attention to everyday life, as well as the importance of his ideas for the development of realist tendencies in the art of the Enlightenment.

Keywords: simulacrum, *le maniéré*, Classicism, Denis Diderot, *Salons*

Information about the author: Daniil A. Stognii, PhD Student, Department of World Literature, Saint-Petersburg State University, Universitetskaya Emb., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. <https://orcid.org/0009-0008-1265-6564>

E-mail: avglin777@gmail.com

For citation: Stognii, D.A. "Le maniéré and Simulacrum in the Aesthetics of Denis Diderot." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 150–165. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-150-165>

«Дидро выступает против театральности и фальши классицистических мифологических и исторических картин, против изнеженности и манерности искусства рококо» [5, с. 78], — писал об отношении крупнейшего мыслителя эпохи Просвещения к классицистической традиции изображения действительности советский и российский искусствовед В.В. Ванслов. Известно, что французский энциклопедист относился к классицизму неоднозначно. Критика эстетики классицизма в его работах исследована очень подробно. Следует упомянуть труды отечественных (Д.И. Гачева [7], Т.Б. Длугач [9], Л.В. Воробьева [6], Г.Н. Бояджиева [4]) и иностранных (Жака Шуйе [12], Алена Мениля [14], Луи Марена [13], Жана Старобински [15]) ученых, в которых детально описаны причины, почему просветители в целом и Дени Дидро в частности отказываются от соблюдения эстетических принципов классицистической парадигмы. Отдельного внимания заслуживает статья Н.С. Вучела «Исследования о Дидро как об эстетике» [16], где автор обобщает работы французских, американских, югославских и сербских ученых.

Заметим, что в данной статье нас интересует не критика эстетики классицизма как таковая, а отношение французского философа к правдоподобию и тому, к какому результату приводит следование классицистическим принципам в процессе создания художественного произведения. Чтобы ответить на эти вопросы, мы проанализируем эстетические тексты Дени Дидро «Салоны» [18] и «Беседы о “Побочном сыне”» [17].

Манерность и классицизм

Наиболее активно французский просветитель выступает против классицистических принципов в вышеупомянутых текстах. Следует под-

черкнуть, что его позиция не всегда была однозначной. Развивая свою новаторскую театральную теорию, Дидро постепенно приходит к выводу, что некоторые классицистические законы логичны и потому их можно использовать при создании драматургических текстов. Например, закон трех единств, который философ считает трудновыполнимым, но разумным, потому что следование этому принципу обеспечивает взаимообусловленность событий и делает мотивы понятными для зрителя: «Закон трех единств трудно соблюдать, но он разумен <...> в театре же, где представляют лишь отдельные моменты реальной жизни, наше внимание должно быть сосредоточено на одном лишь явлении <...> меня больше интересует взаимосвязь событий, чем их количество» [17, р. 88]. Одновременно с этим просветитель полагает, что ориентация на образцы классицистических произведений в драматургии и живописи ведет к неестественности и неправдоподобию: «Мы ничем не пренебрегли, чтобы испортить драматический жанр. Мы сохранили от древних напыщенность стихосложения, так подходившую к языкам с большими слогами и определенными ударениями, к обширным сценам и к размеренной декламации с аккомпанементом музыки, и в то же время отказались от простоты интриги и диалога и от правды картин» [17, р. 128].

Отсюда вытекает проблема угасания классицистической традиции, проявляющегося в недостижении авторами цели классицистических произведений — создания правдоподобной реальности. О природе правдоподобия подробно пишет российский ученый А.Е. Махов в энциклопедическом путеводителе «Европейский классицизм». Литературовед различает следующие дефиниции правдоподобия в соответствии с миметическим (подражание) и риторическим (убеждение) аспектом:

1. универсальная идея-модель, которая «противопоставляется несовершенной “правде” реальности» [10, с. 74–75];
2. должное: «поэт изображает то, “как должно быть”» [10, с. 75–77];
3. соответствующее общественному мнению, «подражание “существующему во мнении”» [10, с. 77–78].

Каждое из определений предполагает различие правды как видимого мира и правдоподобия как мира несуществующего, но возможного, похожего на видимый, поэтому создание правдоподобной реальности невозможно без ее искажения.

Для Дидро миметический аспект правдоподобия с элементами вымысла допустим. Российский литературовед Н.Т. Пахсарьян пишет: «Д. Дидро останавливается в своих эстетических рассуждениях прежде всего на парадоксах правдоподобия, сближающегося в своем содержании с “естественным”, и также часто использует понятия “естественного”, “правдивого”, “похожести” (“ressemblance”), чем “правдоподобия”» [11, с. 82]. Парадоксально, но в своих работах по эстетике мыслитель приходит к выводу, что классицистические принципы «преображения» действительности, направленные на создание правдоподобной реальности, наоборот, способствуют ее неестественной, ложной репрезентации.

Дидро указывает на дисгармонию между стремлением к следованию основным правилам классицизма и их реализацией в театре и живописи, которая приводит к замедлению развития искусства. Философ с сожалением пишет о пропасти между современным для него и желанным им состоянием искусства и считает, что классицистическая эстетика постепенно становится неактуальной, перестает отвечать требованиям эпохи.

По Дидро, неактуальность классицистической эстетики происходит из-за того, что старые способы репрезентации реальности перестали отображать действительность. И в живописи, и в театре отсутствует обращение к повседневной жизни людей. Внимание к форме (в театре — декламация, приводящая к отсутствию пантомимы и нелогично выстроенным мизансценам, в живописи — академизм, отказ от индивидуального осмысления художником сюжета в пользу копирования результатов предшествующих мастеров) порождает игнорирование содержания. Корень этой проблемы лежит в манерности — качестве, которое мыслитель считает вредным для современной живописи: «Ученик бесконечно долго копирует картины мастера и не наблюдает за природой; иными словами, он привыкает видеть чужими глазами и теряет возможность пользоваться своими»¹. Об упадке современного искусства философ пишет в своей статье «De la manière» (1767).

В русском переводе 1989 г. она называется «О манере и манерности», что, на наш взгляд, не отражает в полной мере замысел автора. Просвети-

1 Поскольку перевод 1989 г. не совсем точно отражает мысль Дидро (в оригинале его речь не такая эмоциональная: «любимый мастер» [19, т. I, с. 210] — вольность переводчика), здесь и далее, если не указано иначе, перевод выполнен автором статьи. «Pendant un temps infini, l'élève copie les tableaux de ce maître, et ne regarde pas la nature; c'est-à-dire qu'il s'habitue à voir par les yeux d'un autre et qu'il perd l'usage des siens» [23, p. 470].

тель рассматривает манеру с двух точек зрения: как индивидуальную особенность художника и как результат копирования чужой аутентичности. По данным словаря Larousse, *манерный* — лишенный естественности и простоты; аффектированный в поведении и выражении лица². Грань между позитивным и негативным оттенками значения понятия *la manière* и его производным *maniéré* весьма зыбкая, поэтому Дидро стремится выявить критерии, по которым можно определить, манерно ли художественное произведение или нет. В русском переводе акцент на подвижности границы между *la manière* и *le maniéré* выражен не так явно за счет использования существительных «манера» и «манерность» как контекстуальных антонимов на протяжении всего текста.

В этой статье мыслитель пишет: «Манерность — порок, общий всем искусствам. <...> В манерности есть некое своеобразие, которое влечет неискушенного, поражает толпу и иной раз развращает целую нацию <...>. Манерность для искусства — то же, что испорченность нравов для народа» [19, т. 2, с. 203]. По мнению просветителя, причина манерности заключается в слепом следовании академической норме, повторении за учителем и отсутствии индивидуальности. Здесь разрешается парадокс неправдоподобности произведений, предназначенных быть правдоподобными, о котором мы писали выше. Манерность проистекает из несоответствия цели создания правдоподобной реальности и способов ее достижения. Если основное действие истинного творца — это переосмысление собственного переживания, то основным действием манерного копииста становится повторение готовых, ранее изобретенных черт.

В «Салонах» Дидро стремится назвать достоинства и недостатки картин художников. Осмысляя творчество того или иного живописца критически, он иронично очерчивает зону его ближайшего развития, например у Франсуа Буше: «Какие краски! Какое разнообразие! Какое богатство объектов и идей! У этого человека есть все, кроме правды. Нет ни одной части его композиций, которая, отделенная от других, не понравилась бы вам; само целое соблазняет вас»³. Комментируя живопись художника, он подчеркива-

2 «Maniéré — qui manque de nature, de simplicité; qui est affecté dans son comportement, dans ses expressions» [21, p. 1100].

3 «Quelles couleurs! quelle variété! quelle richesse d'objets et d'idées! Cet homme a tout, excepté la vérité. Il n'y a aucune partie de ses compositions qui, séparée des autres, ne vous plaise; l'ensemble même vous séduit» [23, p. 112].

ет неестественность изображаемых в красивых одеждах пастухов и других персонажей, имея в виду, что в действительности все выглядит не так поэтично. Ненатуральность проявляется в отсутствии связи между замыслом (идеями) и его реализацией (объекты на полотне). Замечания просветителя относятся к риторическому аспекту правдоподобия: по его мнению, картина неправдоподобна, так как не учитывает актуальный быт людей, и потому неубедительна.

Дидро также фиксирует успехи творца за определенный промежуток времени (о Луи Жан-Франсуа Лагрене): «Вот художник, поистине далеко шагнувший за последние два года. В предыдущем Салоне это был посредственный живописец: композиция у него была пресной, все остальное слабо, но *Сусанна, застигнутая старцами* внезапно выдвинула его в первые ряды» [19, т. 1, с. 70]. Художники, которые копируют манеру своего учителя, становятся манерными, искажают свое собственное видение мира и, как следствие, теряют индивидуальность: «Я как-то сказал, что знаменитый Марсель “обманерничивает” своих учеников, и ныне не отказываюсь от этих слов» [19, т. 2, с. 205].

Вслед за Дидро следует разделять манеру и манерность. Манера может быть национальной и индивидуальной, она не обладает негативными коннотациями и свидетельствует об оригинальности работ художника. В отличие от нее манерность, обозначаемая словом *le maniéré*, осуждается философом и считается пороком не только отдельно взятых творцов, но и целого общества, которое лишь внешне обладает признаками порядочности, цивилизованности: «...мне кажется, что манерность — в нравах, в языке или в искусстве — порок, свойственный просвещенному обществу» [19, т. 2, с. 203]. Мыслитель воспринимает манерность не только как эстетическое, но и как социальное явление. Дидро рассуждает о нем как о синдроме развитого, просвещенного общества, считает элементом современной цивилизации. Манерность, с одной стороны, предстает как имманентный признак художественного произведения, свидетельствующий о личностном потенциале творца, с другой стороны, она является маркером состояния социума. Это становится ясным, если мы попытаемся взглянуть на манерность с дистанции, представив ее как явление темпоральное. По Дидро, манерность общества — это состояние новое, приобретенное, он пишет: «Довольно распространенное наблюдение гласит, что редко кто становится великим

писателем, великим литератором, человеком с прекрасным вкусом, не зная хорошо древних»⁴. «В Гомере, в Моисее есть простота <...>. И это скорее следствие нравов, нежели гения. Народы, которым свойственны подобные обычаи, одеяния, обряды, законы, привычки, не могли обладать иными качествами. Они обладали этими качествами, и надобно черпать их там, чтобы перенести в наши времена, которые, будучи крайне испорчены или, вернее, крайне манерны, тем не менее любят простоту. О современных вещах надлежит говорить в духе древних» [19, т. 2, с. 137]. Говорить в духе древних — значит описывать современность без напыщенности, жеманства, претенциозности. История манерности начинается тогда, когда в обществе запускается процесс переоценки достоинств и недостатков искусства прошлого. В связи с этим у Дидро манерность является объектом двух направлений критики — ретроспективного и актуального.

Ретроспективное направление — это критика устаревших норм, в живописи — заскорузлость академических традиций, фальшь и чрезмерное жеманство в изображении, в театре — неправдоподобная игра актеров, отсутствие связи между словом и жестом, игра нутром. В рамках этого направления просветитель критикует произведения искусства, т. е. манерность рассматривается как эстетическая категория.

Актуальное направление — это критика состояния современного общества, которое утратило чувство изящества. Здесь манерность рассматривается как спад общественного развития, и в таком случае она является уже не только эстетической, но и социальной категорией. Дидро пишет: «Эти копировальщики странной модели бездушны, потому что их странности заимствованы; их порок им не принадлежит; они подражают Сенеке, Фонтенелю и Буше»⁵. В переводе 1989 г. используется слово «образец», которое в русском языке используется как синоним слова «модель», особенно когда речь идет о повторении по алгоритму. С нашей точки зрения, в данном контексте модель следует толковать шире вслед за Дидро. Модель — это не столько образец, подразумевающий определенный порядок действий для

4 «C'est une observation assez générale, qu'on devient rarement grand écrivain, grand littérateur, homme d'un grand goût, sans avoir fait connaissance étroite avec les Anciens» [22, p. 241].

5 «Ces copistes d'un modèle bizarre sont insipides, parce que leur bizarrerie est d'emprunt; leur vice ne leur appartient pas; ce sont des singes de Sénèque, de Fontenelle et de Boucher» [22, p. 370].

копирования, сколько результат мыслительной деятельности художника. Перед тем, как нанести краску на полотно, он сначала переосмысливает пережитое впечатление. Итог этой рефлексии — модель, удерживающая черты, принадлежащие природе, и детали, добавленные автором.

Ниже мы проанализируем манерность как эстетическую и социальную категорию, а также попытаемся объяснить предпосылки и последствия воплощения этого явления в искусстве XVIII в.

Манерность и симулякр

Просветитель критикует манерность в искусстве потому, что она свидетельствует о кризисе состояния общества, проявляющемся в пресыщенности и претенциозности. Наша гипотеза состоит в том, что манерность — это результат слепого следования принципам классицизма, ведущего не к репрезентации реальности, а к ее симуляции. В этой связи мы считаем необходимым провести параллель между феноменом манерности у Дидро и постмодернистским понятием симулякра в восприятии французского философа Жана Бодрийера (1929–2007). Доподлинно неизвестно, читал ли Бодрийер работы французского мыслителя и заимствовал ли он сознательно у него идею манерности, но, поскольку оба термина описывают образы, которые больше не отсылают к реальности, а замещают или «передразнивают» ее, мы предполагаем типологическое сходство концепций обоих мыслителей.

Исследуя развитие театра, Бодрийер пишет о деформировании сцены и превращении ее в зону обценного. Эти процессы он прокомментировал в тексте «Фатальные стратегии» (1983). Переломным моментом философ считает период XVIII в., который тесно связан с именем Дени Дидро. Бодрийер постулирует, что начиная с вышеупомянутой эпохи театр попадает в «ловушку репрезентации». Это связано с тем, что спектакль «стареется» быть все более реальным и натуралистичным, что приводит к переизбытку реальности: «Начиная с XVIII века, его нагружают “реальным”, сцена отдалается от механической и метафизической симуляции иллюзии, и ее захватывает натуралистическая форма» [3, с. 84]. Одним из проявлений «пролиферации» реального в театре становится «разделение на сцену и зрительный зал, что тоже является критической формой, деление пространства трансцендентности и здравого смысла» [3, с. 84]. Подтверждением этому являются размышления самого Дидро в «Беседах о “Побочном сыне”»

о значимости сцены в современную ему эпоху: «Чтобы изменить характер драматического жанра, я потребовал бы лишь очень обширной сцены, где можно было бы показывать, когда сюжет пьесы этого требовал бы, большую площадь с прилегающими зданиями, например, перистиль дворца или вход в храм, различные места, расположенные так, чтобы зритель видел все действие, а для актеров часть его оставалась бы скрытой» [18, с. 121]. Дидро, выражаясь языком Бодрийяра, предлагает расширить пространство трансцендентного и «насытить» сцену натуралистичным содержанием для того, чтобы укрепить связь между повседневной действительностью и произведением искусства, ее воссоздающим. Другими словами, энциклопедист предлагает решение, как нейтрализовать манерность в театре, помимо внедрения пантомимы и упразднения игры нутром. Бодрийяр же с ретроспективной позиции характеризует эту «нагрузку реальным» как шаг к эпохе гиперреального, где реального станет так много, что общество перестанет его воспринимать и отличать от симуляции.

Рассуждая об образах, прежде всего архитектурных и живописных, Бодрийяр классифицирует их в соответствии со сформулированным им же порядком симулякров: первым, вторым и третьим. Для первого порядка характерно сохранение принципа реального, т. е. разграничение реального и поддельного (вымышленного). Время первого порядка приходится на эпоху Возрождения, а именно на ее буржуазный период. Это соответствует первой из четырех стадий развития образа, которые Бодрийяр перечислил в «Симулякрах и симуляции» (1981):

1. Отражение фундаментальной реальности;
2. Маскировка и искажение фундаментальной реальности;
3. Маскировка отсутствия фундаментальной реальности;
4. Отсутствие отношения к какой бы то ни было реальности, представление собой симулякра в чистом виде [2, с. 12].

По Бодрийяру, образ, который отражает фундаментальную реальность, является доброкачественным проявлением репрезентации, потому что обладает сакраментальным характером [2, с. 12]. «В симулякре первого порядка отличие никогда не отменяется: в нем всегда предполагается возможность спора между симулякром и реальностью (их игра достигает особой тонкости в иллюзионистской живописи, но и вообще все искусство живет благодаря зазору между ними)» [1, с. 120].

Как это соотносится с представлением Дидро о манерности? Истинный художник, который следует идеальному первообразу, воссоздавая его на полотне, сохраняет принцип реального, потому что образ на картине, изученный ранее внутренним зрением автора и впоследствии несущий след его индивидуальности, не разрывает связь с фундаментальной действительностью, служащей источником для формирования у художника мотива воссоздать нечто на холсте.

Манерный же художник создает произведение, напоминающее симулякр второго порядка, цель которого — ликвидировать реальность [I, с. 120]. По Бодрийяру, это связано с серийным производством материальных объектов, с тем, что философ метафорически именует «омертвленным трудом» [I, с. 121]. Конечно, когда Дидро критикует манерность, он ничего не говорит о массовом производстве картин-симулякров. Но просветитель обращает внимание на результат копирования чужой индивидуальности. В манерном произведении отсутствует та сакраментальность, присущая образу на первой стадии, о которой писал Бодрийяр, т. е. индивидуальное осмысление зародившегося в душе художника переживания. Примером может служить «обманерничивание» учеников знаменитым художником Марселем, о котором мы упоминали выше: стремление повторить успех одной хорошо написанной картины приводит к появлению множества «ученических» копий, источником которых послужила готовая модель, а не естественное переживание.

Когда Дидро обвиняет того или иного художника в манерности, можно встретить следующие слова, характеризующие картину живописца: *faux* (лживый), *romanesque* (выдуманный, неправдоподобный), *bizarre* (странный), *un vice* (порок), *l'affectation* (аффектация, жеманство), *un défaut* (недостаток). Так или иначе эти лексемы отсылают нас к сфере неестественного, ненастоящего. Таким образом, манерное произведение искажает действительность или вовсе к ней не отсылает, т. е. в некотором смысле замещает ее. В данном случае манерность можно воспринимать как причину постепенной утраты реальности, потому что картины и спектакли — визуальные медиумы — лгут, предлагают нам слепок с других копий. С этой точки зрения манерность, по нашему мнению, следует рассматривать как условие для формирования симулякров, призванных исказить, а затем ликвидировать реальность.

Необходимо заметить, что и сам Дидро использует слово «симулякр» в «Салонах», но совсем в другом значении. Этот термин в понимании просветителя берет свое начало в платоновской философии из мифа о пещере. Жиль Делёз (1925–1995) определяет симулякр в интерпретации Платона как «образ, лишенный сходства» [8, с. 334]. В «Салоне 1765 года» мыслитель в ходе диалога со своим другом Гриммом обращается к мифу о пещере Платона и подробно рассказывает свой сон, навеянный «Диалогами» древнегреческого философа. Впоследствии выясняется, что событие из рассказа Дидро о собственном сновидении совпадает с изображением на картине Фрагонара «Жрец Корес приносит себя в жертву, чтобы спасти Каллирою». В дискурсе Дидро симулякр — это образ, созданный с помощью воображения, фантом, призванный отображать несуществующее, но могущее быть в реальности событие.

Симулякр у Дидро не имеет ничего общего с симулякром Бодрийяра: об этом свидетельствует определение данного термина, сформулированное в «Энциклопедии» философом-просветителем Луи де Жокуром (1704–1779): симулякр — это статуя, с помощью которой люди поклонялись богам в древности [24, р. 205–206]. Словарь Французской академии (четвертое издание, 1762 г.) предлагает следующую дефиницию: «Изображение, статуя, идол, представление ложного божества; призрак, фантом; пустая/тщетная репрезентация чего-либо» [20]. Так, можно предположить, что во времена Дидро понятие симулякра было тесно связано в первую очередь с религиозным образом и уже в переносном значении с образом, который скрывает, что за ним нет правды, тогда как у Бодрийяра симулякр — это знак без референта, свидетельствующий о том, что реальности больше не существует.

Важно отметить, что миф о пещере и понятие симулякра переосмысляются в восприятии Дидро. Швейцарские исследовательницы Кристина Аббт и Сюзанна Шмиден в статье «Симулякр и понятие аутентичности в “Салоне 1765 года” и “Парадоксе об актере” Дидро» [12, р. 55–56] пишут, что для Дидро смысл аллегории платоновской пещеры не столько в различии между истиной и ложью, сколько в эффекте осознания «пещерной» реальности и, как следствие, расширении познания о видимом мире. Симулякр же рассматривается как возможный образ, который создает каждый человек, в том числе актер. Другими словами, человек в определенных ситуациях сам

является симулякром самого себя, потому что в нем присутствуют как его подлинные, индивидуальные черты, так и черты, заимствованные у других людей. Таким образом, в дальнейшем следует рассуждать о *дидеротовской манерности* и *бодрийеровском симулякре* (здесь и далее курсив наш. — Д.С.) как о типологически сходных понятиях. Отдельно нужно обозначить *дидеротовский симулякр*, который в свою очередь обладает позитивной коннотацией, потому что предполагает сохранение принципа реального.

Выводы

В манерном произведении упраздняется связь между действительностью и изображаемым. Последнее становится симулякром, потому что представляет собой не что иное, как копию, у которой отсутствует оригинал в реальности, либо как копию работы иного автора, который в свою очередь перенимал манеру своего учителя. С данной точки зрения классицизм в своем манерном проявлении — это источник симулякров, постепенно заменяющих реальность. Критика классицистической эстетики в творчестве Дидро сводится к критике манерных симулякров. *Манерность* или *maniéré* имеет сходство с понятием симулякра у Бодрийера как копии, замещающей и/или вытесняющей реальность. Поскольку для Дидро было важным сохранить принцип реальности с целью ее последующей репрезентации, заявление о феномене *le maniéré* — это манифест об угрозе принципу реального, которую предвидел Дидро.

Спустя два века Жан Бодрийер провозгласит воцарение симуляции как состояния общества, но уже в XVIII в., благодаря трудам великого мыслителя и театрального новатора Дени Дидро, стало очевидно, что кризис реального вступил в активную фазу, о чем свидетельствуют печальные слова самого просветителя в его статье о манерности: «Я не слишком доволен этим отрывком и, пожалуй, сжег бы его, если бы не боялся, что его придется писать заново» [19, т. 2, с. 206].

Список литературы

Исследования

- 1 *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, Изд-во «КДУ», 2021. 392 с.
- 2 *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции. М.: Постум, 2018. 240 с.
- 3 *Бодрийяр Ж.* Фатальные стратегии. М.: РИПОЛ классик, 2017. 288 с.
- 4 *Бояджиев Г.Н.* Дидро // История западноевропейского театра. М.: Искусство, 1957. Т. 2. С. 180.
- 5 *Ванслов В.В.* Проблема реализма в эстетике Дидро // Эстетика Дидро и современность. М.: Изобразительное искусство, 1989. С. 83–101.
- 6 *Воробьев Л.В.* Художество и философия в творчестве Дени Дидро // *Дидро Д.* Племянник Рамо. Жак-фаталист. М.: Худож. лит., 1973. С. 5–28.
- 7 *Гачев Д.И.* Эстетические взгляды Дидро. М.: ГИХЛ, 1961. 192 с.
- 8 *Делёз Ж.* Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 472 с.
- 9 *Длугач Т.Б.* Дени Дидро. М.: Канон+, 2009. 208 с.
- 10 Европейский классицизм. Энциклопедический путеводитель / отв. ред. М.Л. Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 904 с. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0773-1>
- 11 *Пахсарьян Н.Т.* Понятие «правдоподобие» во французской поэтике // Литературоведческий журнал. 2008. № 23. С. 77–83.
- 12 *Abbt C., Schmieden S.* Simulacra and the concept of authenticity in Diderot's *Salon de 1765* and *Paradoxe sur le comédien* // *Lumières*. 2018. № 1 (31). P. 51–66. <https://doi.org/10.3917/lumi.031.0051>
- 13 *Chouillet J.* La Formation des idées esthétiques de Diderot. Paris: Armand Colin, 1973. 642 p.
- 14 *Marin L.* Des pouvoirs de l'image. Paris: Seuil, 1993. 272 p.
- 15 *Ménil A.* Diderot et le drame: théâtre et politique. Paris: P.U.F, 1998. 128 p.
- 16 *Starobinski J.* Diderot dans l'espace des peintres suivi de *Le sacrifice en rêve*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1991. 102 p.
- 17 *Vučelj N.S.* Les études sur Diderot en tant qu'esthéticien // *Philologia Mediana*. 2018. № 10 (10). P. 321–333.

Источники

- 18 *Дидро Д.* Беседы о «Побочном сыне» // *Дидро Д.* Собр. соч.: в 10 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 5: Театр и драматургия. С. 83–182.
- 19 *Дидро Д.* Салоны: в 2 т. М.: Искусство, 1989.
- 20 Dictionnaire de L'Académie française, 4th Edition (1762). URL: <https://artfl.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=simulacre&dicoid=ACAD1762&headword=&dicoid=ACAD1762> (дата обращения: 02.03.2025).
- 21 Dictionnaire de la langue française — lexis. Paris: Éditions Larousse, 1979. 2109 p.

- 22 Diderot D. Œuvres complètes de Diderot. Paris: Garnier, 1876. T. II / texte établi par J. Assézat et M. Tourneux. 572 p.
- 23 Diderot D. Œuvres complètes de Diderot. Paris: Garnier, 1876. T. X / texte établi par J. Assézat et M. Tourneux. 528 p.
- 24 Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Neufchâtel: Chez Samuel Faulche & Compagnie, Libraires & Imprimeurs, 1765. T. 15. 952 p.

References

- 1 Bodriiar, Zh. *Simvolicheskii obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Moscow, Dobrosvet Publ., Izdatel'stvo "KDU" Publ., 2021. 392 p. (In Russ.)
- 2 Bodriiar, Zh. *Simuliakry i simuliatsii* [Simulacra and Simulations]. Moscow, Postum Publ., 2018. 240 p. (In Russ.)
- 3 Bodriiar, Zh. *Fatal'nye strategii* [Fatal Strategies]. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2017. 288 p. (In Russ.)
- 4 Boiadzhiev, G.N. "Didro" ["Diderot"]. *Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra* [History of Western European Theatre], vol. 2. Moscow, Iskustvo Publ., 1957, p. 180. (In Russ.)
- 5 Vanslov, V.V. "Problema realizma v estetike Didro" ["The Problem of Realism in Diderot's Aesthetics"]. *Estetika Didro i sovremennost'* [Diderot's Aesthetics and Modernity]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1989, pp. 83–101. (In Russ.)
- 6 Vorob'ev, L.V. "Khudozhestvo i filosofiia v tvorchestve Deni Didro" ["Art and Philosophy in the Works of Denis Diderot"]. Diderot, D. *Plemiannik Ramo. Zhak-fatalist* [Rameau's Nephew. Jacques the Fatalist]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1973, pp. 5–28. (In Russ.)
- 7 Gachev, D.I. *Esteticheskie vzgliady Didro* [Diderot's Aesthetic Views]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1961. 192 p. (In Russ.)
- 8 Delez, Zh. *Logika smysla* [The Logic of Sense]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2011. 472 p. (In Russ.)
- 9 Dlugach, T.B. *Deni Didro* [Denis Diderot]. Moscow, Kanon+ Publ., 2009. 208 p. (In Russ.)
- 10 Andreev, M.L., editor. *Evropeiskii klassitsizm. Entsiklopedicheskii putevoditel'* [European Classicism. Encyclopedic Guide]. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 904 p. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0773-1> (In Russ.)
- 11 Pakhsar'ian, N.T. "Poniatie 'Pravdopodobie' vo Frantsuzskoi poetike" ["The Concept of 'Plausibility' in French Poetics"]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 23, 2008, pp. 77–83. (In Russ.)
- 12 Abbt, Christine, and Susanne Schmieden. "Simulacra and the concept of authenticity in Diderot's *Salon de 1765* and *Paradoxe sur le comédien*." *Lumières*, no. 1 (31), 2018, pp. 51–66. <https://doi.org/10.3917/lumi.031.0051> (In English)

- 13 Chouillet, Jacques. *La Formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris, Armand Colin, 1973. 642 p. (In French)
- 14 Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. Paris, Seuil, 1993. 272 p. (In French)
- 15 Ménil, Alain. *Diderot et le drame: théâtre et politique*. Paris, P.U.F, 1998. 128 p. (In French)
- 16 Starobinski, Jean. *Diderot dans l'espace des peintres suivi de Le sacrifice en rêve*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1991. 102 p. (In French)
- 17 Vučelj, Nermin S. "Les études sur Diderot en tant qu'esthéticien." *Philologia Mediana*, no. 10 (10), 2018, pp. 321–333. (In French)