

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.133.1.0

*Алташина Вероника Дмитриевна*

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9  
v.altashina@spbu.ru

### Диалоги для слепых и зрячих, или Философия в будуаре

**Для цитирования:** Алташина В. Д. Диалоги для слепых и зрячих, или Философия в будуаре. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература.* 2022, 19 (4): 650–668. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.401>

В статье анализируются художественные особенности философских диалогов Д. Дидро («Сон д'Аламбера» (1769) и «Беседа одного философа с супругой маршала \*\*\*» (1774)) и Д. А. Ф. Сада («Разговор священника с умирающим» (1782) и «Философия в будуаре» (1785)), которые не только позволяют донести до читателей новаторские идеи, но и превращают серьезный трактат в увлекательное театрализованное зрелище. Объединяют эти произведения как диалогическая форма, так и оригинальное использование таких риторических приемов, как фантазия и эвиденсия, благодаря которым отвлеченные философские и научные идеи «предстают перед глазами читателя». Опираясь на античную традицию, автор статьи исследует особенности использования этих приемов в изучаемых текстах, обратившись к истории создания, структуре, хронологии, героям, театрализации. Все диалоги происходят в приватной обстановке, что дает возможность героям-либертенам открыто высказывать свои воззрения, доходчивым языком донося их до своих слушателей. Во всех диалогах фикциональность сочетается с фактуальностью, при этом если Дидро изображает реальных персонажей в вымышленных ситуациях, то вымышленные герои Сада цитируют известные философские и антропологические труды эпохи. Сохраняя традиционное для сократического диалога распределение ролей (учитель — ученик), авторы наделяют учениц бóльшим правом голоса, вкладывая в их уста вопросы, сравнения и метафоры, которые подталкивают учителей к развитию мысли. Прделанное исследование позволяет лучше понять специфику и востребованность жанра диалога в литературе французского Просвещения.

*Ключевые слова:* Д. Дидро, Д. А. Ф. Сад, философский диалог, эвиденсия, фантазия.

В эпоху Просвещения диалог как особый жанр развивается в самых разных формах, раскрывая свой богатый потенциал. «Чаще всего он используется в дидактических целях, при этом фикциональность помогает избежать догматизма трак-

татов и аподиктического тона систематического изложения. Сила (или слабость) автора проявляется в искусстве, с которым ему удается (или нет) создать иллюзию жизни и представить своих персонажей в правдоподобном контексте»<sup>1</sup> [DEL: 379]. В статье мы обратимся к диалогам Д. Дидро (1713–1784) и Д. А. Ф. Сада (1740–1814), проявивших особую изобретательность в использовании древней формы философской дискуссии.

«У каждой эпохи свои привилегированные формы коммуникации. <...> Европейский век Просвещения имеет явную тенденцию к диалогическим формам литературного и философского общения. И творчество Дидро является самым ярким тому подтверждением», — писал Х. Р. Яусс в своей статье о диалогичности и диалектичности у Дидро [Jauss 1984: 145]. Оригинальна не только тематика диалогов последнего, но и те отношения, которые складываются как между персонажами, так и между автором и его героями, и между автором и читателем. Развивая традицию сократического диалога, Дидро последовательно уменьшает ведущую роль учителя, наделяя равными правами всех участников, вводит казуистическую игру вопросов и ответов для усиления открытости текста, как это происходит в его самом известном диалоге «Племянник Рамо». «Своими вопросами, заданными из любознательности и любопытства, “философ” вынуждает Племянника не только сообщать ему разного рода сведения, но и тут же комментировать их, оценивать, приходиться к определенным выводам. Однако иногда и Племянник выполняет функцию платоновского Сократа, заставляя “философа” выражать свои мысли более откровенно и пространно, размышлять над только что сказанным или угадывать то, что его собеседник имеет в виду» [Разумовская 1984: 48]. Персонажи диалогов Дидро не отстаивают каждый свои убеждения, но ищут истину сообща. И это характерно для большинства его произведений, написанных в диалогической форме. В результате этой новой диалогической открытости необходимость выбора сохраняется и после завершения диалога, привлекая читателя к решению проблемы [Jauss 1984: 146]. По словам Р. Галя, «все творчество Дидро есть последовательная диалогизация (*mise en dialogue*) доктрины Просвещения» (цит. по: [Jauss 1984: 146]).

Тот же диалог с просветительской философией ведет маркиз де Сад: хотя у него есть лишь два диалога в чистом виде («Философия в будуаре»<sup>2</sup> и «Разговор священника с умирающим»<sup>3</sup>), однако и все остальные романы строятся на дискуссии. К его творчеству в полной мере применима характеристика, данная Яуссом Дидро: «Литературная проза Дидро использует повествовательную форму лишь для того, чтобы помешать повествованию завершиться; в действительности же повествование постоянно отклоняется в сторону диалога, который бунтует против порядка, призванного устранить случайности повествовательного дискурса; и этот диалог открывает горизонты для новых проблем и вопросов, оставшихся без ответов» [Jauss 1984: 145–146].

Персонажи Дидро, а позднее Сада, — «живые существа, сложные, настоящие, а не фигуры или марионетки, которых автор дергает за веревочки» [DEL: 383],

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод французских текстов автора настоящей статьи.

<sup>2</sup> Название перефразирует заглавие трактата Дидро «Письмо о слепых, предназначенное зрячим» (1749) и отсылает к названию диалога Сада.

<sup>3</sup> Французское название «Dialogue entre un prêtre et un moribond» правильное было бы перевести как «Диалог священника с умирающим».

в то время как «во французском философском и научном диалоге XVII–XVIII вв. (Ла Мотт Ле Вейе, Фенелон, Лаонтан, Фонтенель, Мальбранш, аббат Антуан Плюш, Вольтер) участники беседы, как правило, лишь воплощали в себе отвлеченную идею и были начисто лишены какой-либо конкретности, индивидуальности» [Разумовская 1984: 47].

Дидро и Сад используют «самые разнообразные, но органически связанные между собой приемы, которые сделали из философской беседы подлинный и поистине новаторский роман» [Разумовская 1984: 47]. Ж.-Ф. Мармонтель, автор статьи «Диалог» в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера [Encyclopédie 1751–1772, t. IV: 936], выделяет два типа диалога — драматический и риторический, или философский: если первый образует ткань действия, то второй представляет идеи и чувства участников; цель первого — событийность, цель второго — установление истины. Дидро и Сад сливают два типа в единое целое, сочетая событийность с рассуждениями, используя приемы драматического диалога для изложения смелых философских концепций, ниспровергающих традиционные истины с помощью новых средств выражения. В чем же заключается новаторство диалогов Дидро и Сада? Каким образом они заставляют своего читателя не только услышать новые философские идеи, но и сделать их максимально наглядными, обращаясь и к слуху, и к зрению — не только к разуму, но и к воображению? Как форма диалога дает возможность сделать философские идеи наглядными и доступными?

Наше исследование основано на анализе двух диалогов Дидро: «Сон д'Аламбера» (1769, опубл. 1830–1831) и «Беседа одного философа с супругой маршала \*\*\*» (1774, опубл. 1775), — и двух диалогов маркиза де Сада: «Разговор священника с умирающим» (1782) и «Философия в будуаре» (1785). Объединяют эти произведения не только диалогическая форма, но и оригинальное использование таких риторических приемов, как фантазия и эвиденция.

### Фантазия и эвиденция

Философские романы и диалоги XVIII в. занимают пограничное положение, являясь одновременно теоретическими трактатами и художественными текстами<sup>4</sup>. Метафизические рассуждения, вложенные в уста вымышленных героев, замедляют повествование, разрушают иллюзию правдоподобия, поэтому необходимо, чтобы они были не только аргументированными, но и яркими и образными, чему способствует плодотворное обращение к ораторскому искусству.

Фантазия и эвиденция — риторические приемы, зародившиеся в древнегреческой философии и риторике, — способствуют наглядности и убедительности слова, апеллируя не только к слуховому восприятию, но и к зрительному, заставляя наглядно «увидеть» сказанное, чтобы произвести более сильное воздействие на слушателя. Показательно название статьи К. Калама «Когда сказать значит показать: эвиденция в древней риторике» [Calame 2008].

<sup>4</sup> Ярким примером являются философские повести Вольтера, в произведениях которого, по меткому выражению А. С. Пушкина, «философия говорила общепонятным и шутивным языком» [Пушкин 1962: 412]. Издавая труды Дидро в серии «Плеяда», специалисты немало размышляли об их распределении между томами «Философия» и «Повести и романы», поскольку большинство произведений могут быть отнесены к обоим категориям.

Кратко остановимся только на том, что наиболее важно для нашего исследования. Начнем с фантазии как основе эвиденсии. «Философский словарь», объединяя фантазию и воображение, определяет их как «психическую деятельность, состоящую в создании представлений и мысленных ситуаций, никогда в целом не воспринимавшихся человеком в действительности». Главной функцией фантазии и воображения является возможность «представления результата до того, как он будет достигнут реально, в предвосхищении того, чего еще не существует». Именно с этим связана способность «делать открытия, находить новые пути, способы решения возникающих перед человеком задач» [ФЭС: 91]. Об этом же пишет Ж. Старобинский, отмечая двойственность воображения, которое, «опережая и предвидя», «служит действию, набрасывает контур осуществимого до того, как оно осуществится» [Старобинский 2002: 69]. Творческое воображение, в отличие от воссоздающего, заключается в создании новых оригинальных образов, оно объединяет «науку и искусство, теоретическое и эстетическое познание» [ФЭС: 91].

Аналогичное понимание фантазии и ее роли в процессе познания мы находим в статье Вольтера «Воображение. Воображать» в «Энциклопедии», где он выделяет два типа воображения — пассивное, воссоздающее впечатления от предметов, и активное, которое комбинирует, располагает по-своему образы, присоединяя к памяти, основе воображения, рефлексию и свободное сочетание разных предметов. Относя воображение к логике, метафизике, литературе и искусству, Вольтер пишет: «Вероятно, воображение, этот дар Бога, является единственным инструментом, при помощи которого мы формируем наши идеи, даже самые метафизические» [Encyclopédie 1751–1772, t. VIII: 560–564].

Псевдо-Лонгин, рассуждая о зрительных образах, порождаемых фантазией/воображением, пишет, что они чрезвычайно способствуют «пышности, величественности и выразительности речи». Под фантазией в Античности понимали именно «зрительные образы»<sup>5</sup>, такого определения будем придерживаться и мы. Автор трактата уточняет, что «представлением», или зрительным образом следует считать «любую мысль, изначально присущую слову. Здесь этот термин мы применяем в том случае, когда вдохновение и пафос придают содержанию речи особую наглядность. Мы как бы показываем слушателям то, о чем рассказываем» [Псевдо-Лонгин 1966]. Схожую трактовку дает и Квинтилиан: «То, что греки называют *φαντασία*, а мы *мечтаниями*, которые представляют уму нашему образы вещей отсутствующих, так, как бы мы пред собою их имели и видели: кто образы сии твердо запечатлел в душе своей, тот может сильно возбуждать страсти» (курсив в источнике. — В. А.) [Квинтилиан 1834].

Диалоги Дидро и Сада апеллируют именно к зрительным образам: мы ярко представляем себе персонажей, слышим их голоса, видим выражение лиц. Согласно Квинтилиану, такие люди являются «*εὐφαντασίωτων*», т. е. теми, кто «живо представляет вид, голос и действие отсутствующих лиц; и сие, когда захотим, удобно сделать можем» [Квинтилиан 1834]. Богатое воображение Дидро и Сада становится источником тех образов, которые оказывают сильное впечатление и на оратора, и на слушателя. «Человек, наделенный воображением, прогуливается по своей го-

<sup>5</sup> Н. А. Чистякова дает такое пояснение к сочетанию «зрительные образы»: «В оригинале слово *φαντασία*, которое И. И. Маргынов неудачно переводит как “мечтания” или “видения”» [Псевдо-Лонгин 1966].

лове, как любопытный по дворцу, где он каждый раз должен изменять направление, привлеченный интересными предметами», — пишет Дидро в четвертой главе незавершенного труда «О физиологии» (1778–1780), посвященной воображению [Diderot 1994a: 1292–1295]. Так и читателя диалогов привлекают неожиданные и нестандартные образы. Смелая фантазия породила образ спящего д'Аламбера, продолжающего во сне начатый философский спор, подсказала вставить в центр «Философии в будуаре», считающейся порнографическим романом, текст прокламации «Французы, еще одно усилие, если вы хотите быть республиканцами».

В трактате «О драматической поэзии» Дидро размышляет о роли воображения в философии и литературе:

Воссоздать последовательность образов так, как она закономерно происходила бы в природе при том или ином данном явлении, значит рассуждать на основании гипотезы или вымышлять; это значит быть философом или поэтом, в зависимости от поставленной цели [Дидро 1980: 245].

Оба наши автора — философы и поэты, только им дана возможность «скачка, без которого не представить далекого и не оторваться от того, что рядом» [Старобинский 2002: 69].

Согласно Платону и Аристотелю, фантазия способствует изображению истин в виде эмпирических концептов, их эвиденсии. Старобинский отмечает, что у Квинтилиана и Псевдо-Лонгина фантазия отсылает к «объективной реальности, прямой очевидности воображенного, как бы утверждая, что это явление не вызвано, не преднамеренно порождено, но само явилось автору, было ему в некий момент дано, а он оказался им увлечен, чтобы, в свою очередь, увлечь и нас» [Старобинский 2002: 74]. Об этом же пишет Дидро в «Основах физиологии», давая 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 1994a: 1292].

В уже упомянутой статье Калам останавливается на значениях и использовании приема в античности, отмечая, что «эвиденсия постепенно занимает важное место в общей концепции функционирования литературного произведения: речь идет о том, чтобы превратить слушателя/читателя в зрителя. Хорошо сказать часто означает показать» [Calame 2008: 194]. Обращаясь к трудам Аристотеля, Фукидида, Геродота, Дионисия Галикарнасского и др., Калам убедительно доказывает важность фантазии и эвиденсии в риторике и философии.

Термин *ἐνάργεια* (*enargeia*) (греч. — непосредственная очевидность) [ФЭС: 821], переведенный Цицероном на латинский как *illustratio, demonstratio* или *evidentia* [Calame 2008: 201], в риторике определяется как способность представить вербальное визуально, заставить увидеть. По Эпикуру, это свойство чувственного восприятия, критерий истины [ФЭС: 821]. Квинтилиан в «Наставлениях оратору» пишет о важности сенсорного представления и восприятия, о том, что было бы продуктивным обратить «в нашу пользу» «заблуждения в воображении», представляя себе вымышленные картины, как если бы мы были их окулярными свидетелями.

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, будто бы сами мы были при совершившемся действии [Квинтилиан 1834: VI, 2, 32].

Экономия языковых средств за счет использования зрительных образов позволяет выразить главное кратко и убедительно. Благодаря непосредственному зрительному образу чувственное восприятие, которое ведет к немедленному эмпирическому познанию, является критерием объективной истины. Плутарх так писал об искусстве основателя исторической науки Фукидида: «Фукидид, например, всегда стремится к яркости рассказа, как бы превращая слушателя в зрителя, добиваясь возбуждения в читающих того же замешательства и смятения, что и у очевидцев событий» [Плутарх 2014].

Калам полагает, что эвиденсия ведет слушателя к чувственному восприятию интриги, именно она лежит в основе мимесиса и порождает волнение, которое невозможно было бы вызвать только словом [Calame 2008: 197]. Поскольку поэзия, согласно Аристотелю, является искусством подражательным, то, следовательно, эвиденсия важна и в художественной литературе. Зрелищность не только способствует убедительности и правдоподобию логоса, но и является критерием истины, позволяя выявить противоречия, что приобретает особую значимость в философских текстах. Не случайно Аристотель с особой настойчивостью возвращается к зрительному восприятию в «Риторике», ибо ораторские речи лишены драматического или эпического мимесиса.

По утверждению Ж.-М. Шеффера, имитация, притворство, подобие, иллюзия (отметим, что те же лексемы использует Цицерон при переводе греческого термина) являются важнейшими чертами фикциональных текстов [Schaeffer 1999: 13–14], где важны как причинно-следственные связи, построение интриги, приемы нарративного дейксиса, так и приемы риторические, обеспечивающие не только рациональное, но и чувственно-зрелищное восприятие, усиливающее производимое впечатление. К роли эвиденсии и фантазии в документальных и фикциональных текстах обращается Калам в статье «Референциальное правдоподобие, нарративная необходимость, поэтика зрения. Классическая греческая историография между фактуальным и фикциональным», где указывает на важность отсылок к *demonstratio ad oculos* [Calame 2012: 84]. Наглядное представление в сочетании с вербальной убедительностью придает речам зрелищность, вызывает удовольствие, усиливая прагматическое значение [Calame 2012: 99–100]. По мысли исследователя, эвиденсия в речах оратора позволяет представить события, о которых говорится, увидеть действующих лиц, как если бы они были рядом. Это воздействие речи зависит от «способности оратора наблюдать за человеческой природой, схватывать эмоции, характер, действия людей» [Calame 2012: 99].

Дидро и Сад были великолепными наблюдателями, знатоками человеческой природы, что и позволило им воздействовать на воображение читателя, создавая яркие жизненные образы. Они владели искусством создания «одушевленного слова», которое «по-настоящему плодотворно, в то время как то, что мы воспринимаем зрением, само по себе нам чуждо и не в состоянии так глубоко на нас воздейство-

вать», — как писал Гёте, отмечая важность создания иллюзии, «будто все происходит у нас на глазах» [Гёте 1980: 307].

Фантазия и эвиденсия проявляются на разных уровнях изучаемых диалогов: в их замысле и структуре, особенностях хронотопа, образах главных действующих лиц, философских идеях и их театрализации. К рассмотрению этих аспектов мы и обратимся.

## Замысел и структура

В сентябре 1769 г. Дидро сообщает Софи Волан:

Кажется, я уже говорил Вам, что написал диалог между д'Аламбером и мной. Когда я его перечитывал, мне пришла фантазия написать еще один, и я его написал. Собеседники в нем — спящий д'Аламбер, Бордэ и подруга д'Аламбера м-ль де Леспинас. Называется он «Сон д'Аламбера». Диалог исключительно глубокий и исключительно безумный. Я добавил к нему пять-семь страниц, от которых у моей возлюбленной волосы бы встали дыбом, поэтому она никогда не увидит этот текст (цит. по: [Duflo 2002: 28]).

Прочитав диалог, протагонисты были возмущены. Д'Аламбер настаивал на уничтожении сочинения, Дидро притворился, что исполнил волю друга. Однако диалог был помещен в «Литературную корреспонденцию» Гримма в 1782 г. и впервые издан в 1830–1831 гг.

Героями диалога являются реальные, хорошо знакомые Дидро люди: д'Аламбер (1717–1783), математик, член Парижской, Петербургской и многих других академий наук, философ, второй человек после Дидро в работе над «Энциклопедией», его возлюбленная Жюли де Леспинас (1732–1776), хозяйка известного салона, близкая к кругам энциклопедистов, и доктор Теофиль Бордэ (1722–1776), ученый и врач, теоретик и практик. «В отличие от диалогов Платона, где главный собеседник — всегда мудрец Сократ (даже если он говорит мало), — здесь все три собеседника равноправны: они по очереди высказывают свои мысли и участвуют в их обсуждении» [Разумовская 1984: 52].

«Сон д'Аламбера» состоит из трех диалогов: «Продолжение беседы между д'Аламбером и Дидро», «Сон д'Аламбера» и «Продолжение предыдущей беседы». Первый имеет наиболее классическую форму: он происходит между Дидро и его другом, рассуждающими о материи. Во втором диалоге спящий д'Аламбер бредит всю ночь, продолжая во сне спорить со своим собеседником. Напуганная м-ль де Леспинас не отходит от его постели, пытаясь записать бред больного, который утром она обсуждает с доктором Бордэ. Виталист, автор многочисленных статей о медицине, он видит в записях вовсе не бред, но глубокие философские рассуждения и пытается растолковать их собеседнице. Их диалог порой прерывает продолжающий бредить д'Аламбер. Сам автор так писал Софи Волан:

Это верх экстравагантности и глубины философии. Нужна была изрядная ловкость, чтобы поместить мои мысли в уста спящего человека. Часто нужно придать мудрости вид безумия, чтобы она была принята. Пусть лучше скажут: это не так уж лишено смысла, как казалось, нежели: послушайте-ка, вот действительно мудрые мысли (цит. по: [Duflo 2002: 37]).

В последнем диалоге доктор возвращается к больному днем, но, не застав хозяина дома, что свидетельствует о его полном здравии, обедает с м-ль де Леспинас и продолжает незавершенный ранее разговор. Этот короткий диалог — «фантазийный пируэт», в котором Бордэ излагает принципы своей материалистической нравственности, основанной на природе, а не на религиозных предрассудках. Он утверждает, что действия, не являющиеся ни приятными, ни полезными, не имеют никакого смысла, таковы воздержание и целомудрие. Следовательно, надо предпочитать действия исключительно приятные, как, например, «одинокое удовольствие», которые к тому же являются полезными для «машины», т. е. тела человека. Есть от чего волосам Софи Волан встать дыбом, как и предупреждал Дидро в своем письме к возлюбленной.

Ошеломляющее новаторство этого текста отмечают все современные исследователи. Так, Б. де Негрони, один из главных специалистов по философии Дидро, пишет:

Используемая Дидро мизансцена свидетельствует об огромной интеллектуальной смелости в популяризации идей Просвещения. Смелость в написании: сочинить философский текст, аргументация которого намеренно запутана, беспорядочна и должна быть распутана самим читателем; написать произведение, в котором бред принимается всерьез и рациональное находит выражение в бреде. Смелость в затронутых темах: открыто говорить о желании, о сексуальных фрустрациях, навязанных моралью и обществом; задаваться вопросами о табуированных предметах, таких как гомосексуальность или смешение видов; представить величайшего математика Европы получающим удовольствие во время сна. Смелость в метафизических умозрительных построениях: выявить сложность проблемы собственного «я» [Négroni 2000: 36].

Смелость проявляет Дидро и в «Беседе одного философа с супругой маршала \*\*\*», высмеивая ложную религиозность и противопоставляя ей истинную нравственность. Осенью 1774 г., после возвращения из Санкт-Петербурга, Дидро пишет Екатерине II, что он набросал небольшой диалог между ним и супругой одного маршала — «несколько страниц наполовину серьезных, наполовину веселых» (цит. по: [Delon 2010a: 1298]). Героиня имеет реального прототипа: это Луиза Августа Кроза де Тьер (1733–1813), супруга маршала Франции герцога Виктора-Франсуа де Брولى, дочь знаменитого коллекционера, собрание произведений искусства которого Дидро купил по заказу Екатерины в 1772 г. Однако текст отражает разговоры философа с самой императрицей о пользе религии, Евангелии, нравственности, существовании души, добре и зле. Супруга маршала, «прекрасная и набожная, как ангел» [Diderot 2010: 643], крайне наивная в речах, подобно мольеровскому Журдену, очарованному тем, что он говорит прозой, с удивлением восклицает: «Так значит, я философствую?» [Diderot 2010: 645]. Между собеседниками идет оживленная беседа о серьезных философских материях, обрывающаяся на полуслове.

В отличие от документального контекста диалогов Дидро, маркиз де Сад погружает нас в мир исключительно фикциональный. Его «Разговор священника с умирающим» был написан во время тюремного заключения в Венсенском замке в 1782 г. и принадлежит к ранним произведениям, однако искусство философского диалога предвещает многие более поздние творения, в том числе «Философию в будуаре» или «Историю Жюльетты» (1802). Как и «Сон д'Аламбера», диалог Сада начинается

in medias res со слов священника, однако ведущая роль принадлежит умирающему, который оказывается красноречивее и убедительнее представителя церкви<sup>6</sup>.

«Философия в будуаре, или Безнравственные наставники», опубликованная в 1795 г. как «посмертное сочинение автора “Жюстины”», состоит из семи диалогов, «предназначенных для воспитания юных барышень», как поясняется в подзаголовке. Главные участники — госпожа де Сент-Анж, в особняке которой происходит все действие, ее брат шевалье де Мирвель и опытный либертен Долмансе — образуют юную наивную Эжени. В последнем, седьмом диалоге появляются два новых персонажа — слуга госпожи де Сент-Анж и мать Эжени. Ведущая роль принадлежит Долмансе, который является схематизированным автопортретом Сада. Очаровательная молоденькая ученица получает знания по анатомии, нравственности, истории религии и т. п. Наставники используют профессиональную «техническую» лексику и научные сведения, фактически копируя уроки анатомии или перефразируя известные философские материалистические трактаты эпохи: Ламетри, Гельвеция, Гольбаха и т. п. Специализированная лексика, объединяющая теоретическое и практическое, науку и искусство, способствует наглядности и убедительности: «Когда говорят о науке, надо пользоваться терминами» [Diderot 2010: 380], — уверяет доктор Бордэ. Называть вещи своими именами было возможно лишь в интимной обстановке личных покоев.

## Хронотоп

Все изучаемые произведения ограничены во времени и в пространстве, можно сказать, что в них соблюдаются три единства: время, место и действие. Они происходят в приватной обстановке в духе салонного разговора. Три диалога «Сна д'Аламбера» проходят в личных покоях хозяина, при этом центральный — в непосредственной близости от будуара бредящего. Философ беседует с супругой маршала во время ее туалета, т. е. в приватных покоях, там же происходит и диалог священника с умирающим. В конце диалога умирающий говорит, что шесть женщин ожидают в «соседнем кабинете»<sup>7</sup> [Sade 1990: 11]. Место действия «Философии в будуаре» указано в названии: в конце второго диалога госпожа де Сент-Анж предлагает Эжени удалиться в будуар, где им никто не помешает и где удобнее будет образовывать девушку [Sade 1998: 21].

«Роскошь, эlegantность, изысканность» — таковы основные характеристики будуара, потаенного места [DL: 73], названного так потому, что дамы «имеют обыкновение туда удалиться, чтобы побыть в одиночестве, чтобы подуться (boudoir) без свидетелей, пряча свое дурное настроение. В конце XVIII в. будуар, где наряду с предметами роскоши (зеркало, туалетный столик, глубокое кресло, занавес...) есть и библиотека, становится традиционным местом действия романов: в 1787 г.

<sup>6</sup> Любопытно отметить общность идей двух авторов: тема смерти праведника и грешника в этом диалоге Сада перекликается с «Письмом о слепых, предназначенном зрячим» (1749), где Дидро впервые открыто высказывает свои атеистические взгляды. Математик Сондерсон умирает, обращаясь к богу Кларка и Ньютона. Финал диалога Сада напоминает окончание «Дополнения к путешествию Бугенвиля» Дидро, когда после беседы с таитянином священник оказывается во власти ласк одной из дочерей своего собеседника.

<sup>7</sup> См.: «дальний кабинет или будуар» [Делон 2013: 79]; «boudoir — petit réduit, cabinet fort étroit» (будуар — небольшая комната, узенький кабинет) [DL: 72].

выходит четырехтомный «Учебник будуаров, или Эротические эссе об афинских девушках» Мерсье де Компьеня, в 1800 г. — «Путешествие в будуар Полины» Луи-Франсуа Мари Белена де ла Либорльер [DL: 74].

М. Делон в книге «Искусство жить либертена» пишет, что аристократическое пространство ориентировано на две модели: светское общение и уединение. Оно делится на публичное, предназначенное для исполнения светских обязанностей, и частное, которое используется для обольщения.

Салон служит для утверждения социального статуса хозяина, а в конце анфилады комнат или в укромном углу покоев обитателей особняка находится «дальний кабинет» или будуар, обустроенный так, чтобы будить желания. <...> В будуаре мебель располагает к интимному общению.

При этом укромное место служит не только для чувственных удовольствий, но и для обсуждения «иллюзий века»: в таком уединении можно не заботиться о предосторожностях [Делон 2013: 79–80].

Именно интимная обстановка оказывается единственно возможной для передачи и получения знаний, слишком смелых для эпохи, которые невозможно было бы высказать публично. Будуар же, обеспечивающий необходимое уединение вдали от любопытных глаз и ушей, место, куда допускаются только самые близкие, благоприятствует изложению передовых идей в их простой и доходчивой форме, для того чтобы дама — царица будуара — смогла их понять. Беседовать о философии в будуаре — очередная смелая фантазия обоих авторов. Выбор места действия во всех рассматриваемых диалогах продиктован главным правилом либертена — на людях вести себя подобающим образом, но в частной жизни позволять вольности и нарушать предписанные правила, идет ли речь о свободе нравов или мыслей.

### Учителя и ученики

В трех диалогах наивную собеседницу просвещают опытные наставники. Подобная схема была предложена еще Б. де Фонтенелем (1657–1757) в «Рассуждениях о множественности миров»<sup>8</sup> (1686), где автор пишет в предисловии:

Я вывел в этих «Рассуждениях» женщину, которую я поучаю и которая никогда в жизни не слыхала подобных речей. Я решил, что прием этот принесет моему сочинению большее признание и воодушевит женщин примером одной из них, которая, никогда не выходя из роли человека, лишенного даже поверхностных знаний, в то же время не упускает случая послушать, что ей говорят, и уложить в своей голове в полном порядке круговороты миров [Фонтенель 1979: 70].

Такие же «круговороты миров» опытные наставники — философы-либертены — открывают своим наивным, но стремящимся к знаниям ученицам. Позволим себе кратко остановиться на специфике французского либертинажа XVIII в. Этимология слова восходит к латинскому *libertinus* — вольноотпущенник, освобожденный раб. «Либертенский словарь» выделяет три основных значения либертина-

<sup>8</sup> Французское название «Entretiens sur la pluralité des mondes» правильнее было бы перевести как «Беседы о множественности миров».

жа: 1) освобождение от религиозных авторитетов; 2) поиски сексуальных удовольствий; 3) чрезмерное распутство. При этом если в XVI в. однозначно доминирует первое, то к концу XVIII столетия либертен означает и развратника, и безбожника. В 1798 г. «Словарь французской академии» дает такое определение: распущенный в нравах, в поведении (цит. по: [DL: 270]). Далее к двум основным значениям (вольнодумство и разврат) добавляется третье — свобода творчества. Так, аббат Трюбле пишет о либертинаже Монтеня: «Он забывает название главы, но читатель забывает его вместе с ним. Его либертенское воображение уводит его от темы, но, будучи столь прекрасным, сколь и либертенским, оно не позволяет этого заметить» (цит. по: [DL: 270]). Свобода пера оказывается не менее привлекательной, нежели свобода ума и нравов.

Двум нашим авторам в равной мере свойственны свобода мысли, нравов и творчества, что в полной мере проявляется в изучаемых текстах, где свободно мыслящие либертены, нарушая все нормы, с легкостью убеждают слушателей и читателей в правоте своих взглядов, основанных на глубоких и разносторонних научных знаниях. Именно либертены выступают в качестве наставников, т. е. тех, кто обустроивает общество согласно своим правилам и образу жизни, или тех, в обязанности которых входит давать первые наставления принцу — юному и неопытному существу [Durgun 1998: 1290]. Оба эти значения реализованы в диалогах Дидро и Сада: вольнодумцы дают первые знания в области философии, физиологии и нравственности наивным ученицам. В «Разговоре священника с умирающим» традиционные роли перевернуты — наставляет умирающий грешник, а представитель церкви не находит достаточных доводов, чтобы убедить в своей правоте, и в итоге «природа празднует свою победу над ним, не сумевшим объяснить, что именно следует считать испорченной природой» [Сад 1991: 14]. Опытные наставники перемежают рассказ показом, излагая глубокие мысли простым и понятным языком. Пользуясь укромностью места, герои-философы откровенно рассуждают о морали, защищают права природы, обосновывают законность плотских удовольствий, высказывают свои атеистические и материалистические взгляды.

Фантазия поместить философские беседы в домашнюю обстановку будуара и сделать их участницей даму или наивного священника благоприятствует популяризации смелых идей, представляя их убедительно и наглядно, т. е. способствуя их эвиденции.

## Философия

В статье «Философия», написанной для «Энциклопедии», Дидро указывает, что греческая философия, охватывая «истины божественные и человеческие», подразделялась на четыре части: логика, метафизика, физика и нравственность. Автор выделяет теоретическую и практическую философию: первая ограничивается лишь созерцанием предметов и не идет дальше, а вторая предлагает правила для того, чтобы производить действия. Такова цель четырех изучаемых диалогов — они предлагают программу поведения, которая следует строгой логике причинно-следственных доказательств и предусматривает практическое применение атеистической морали, основанной на материалистических взглядах. Согласно «Энциклопедии», философа отличает от всех других то, что он ничего не прини-

мает без доказательства, избегает обманчивых понятий, устанавливая границы достоверного, вероятного и сомнительного. Он не ограничивается словами, ничего не объясняет туманными качествами, представляющими лишь результат, ставший причиной; он предпочитает признаться в своем незнании всякий раз, когда рассуждение и опыт не способны привести его к познанию истинной причины вещей. Настоящий философ не смотрит глазами другого, он признает лишь доказательство, которое рождается из очевидности, т. е. эвиденсии [Encyclopédie 1751–1772, t. XII: 509–511]. «Философ — это тот, кто стремится постичь причину, по которой предметы существуют, понять, почему они такие, а не другие». Тремя основными предметами философии являются Бог, душа и материя. Им соответствуют три раздела философии: естественная теология, психология и физика [Encyclopédie 1751–1772, t. XII: 509–515]. Рассуждая о Боге, душе и материи, т. е. о трех основных разделах философии, герои Дидро и Сада не ограничиваются видимостью, они ищут истину, стремятся постичь причины.

«Беседа одного философа с супругой маршала \*\*\*» и «Разговор священника с умирающим» вращаются вокруг религии и веры в Бога, противопоставляя слепой вере разум, науку и природу, а религиозной морали — твердые нравственные принципы, не нуждающиеся в опоре на Божественные заповеди. Супруга маршала, убежденная в том, что человек, не признающий Пресвятой Троицы, — «каторжник, который кончит виселицей», удивлена тем, что атеист Дидро не ворует, не убивает и не грабит [Дидро 1986: 453]. По ее мнению, только надежда на бессмертие заставляет отказываться от маленьких земных удовольствий. «Вся суть в том, чтобы попасть на небо хитростью или силой; нужно все поставить на счет, не пренебрегать никакой выгодой», — заявляет супруга маршала, интересуясь у своего собеседника тем, что может побудить неверующего быть добрым, если он не безумен [Дидро 1986: 454]. Столь безнравственной религиозной морали Дидро противопоставляет принципы, основанные на природе, воспитании и здравом смысле:

Можно быть так счастливо рожденным, что будешь находить большое удовольствие в том, чтобы делать добро... можно получить превосходное воспитание, укрепляющее естественную склонность к добрым поступкам... в более зрелом возрасте мы по опыту узнаем, что для нашего собственного счастья в этом мире лучше быть, в конце концов, честным человеком, чем мошенником [Дидро 1986: 454].

Пользуясь укромностью места, не только философ, но и супруга маршала позволяют себе высказываться откровенно, срывая маски приличия. Не случайно этот диалог в несколько измененном виде был использован в уже упомянутом «Учебнике будуаров», одна из историй которого, начатая как либертенская, превращается в философскую, когда некий Дорнель рассказывает о беседе супруги маршала и Дидро.

В диалоге Сада умирающий часто цитирует «Здравый смысл, или Идеи естественные, противопоставленные идеям сверхъестественным» (1772) Гольбаха, что помещает текст в центр философских дискуссий эпохи. Прославляя разум и природу, он утверждает, что поскольку священник не может представить рациональные доказательства существования Бога, то последний или химера, или пустяк [Сад 1991: 9]. Он призывает собеседника расстаться с «идеей об ином мире, ибо его не существует», но не отказываться «от удовольствия быть счастливым в этом

мире» [Сад 1991: 14]. Мы видим очередную переключку между философскими идеями Дидро и Сада, который утверждает, что душа представляет собой «результат деятельности органов, данных мне природой в соответствии с природными же целями и потребностями» [Сад 1991: 9].

Именно эти мысли были развиты в «Сне д'Аламбера», главной темой которого является материя. Разговор строится на размышлениях об инертной и активной чувствительности, о таких «серьезных предметах», как всеобщая чувствительность, возникновение чувствующего существа, его единство, происхождение животных, продолжительность их жизни и все вопросы, с этим связанные [Дидро 1986: 401]. Дидро развивает идеи, высказанные в «Мыслях об истолковании природы» (1753), которые ему надо было подвергнуть анализу, чтобы убедиться в основательности своих интуитивных предположений, экспериментальным путем доказать плодотворность своей концепции живого [Delon 2010b: 1208]. Важность для Дидро размышлений о происхождении и трансформации живой материи подтверждает его письмо к Софи Волан от 15 (?) октября 1759 г., в котором он обращается к этой же теме. Столь смелые откровенно материалистические идеи могли быть высказаны в частном письме или в форме сна, бреда, но даже и в этом виде они вызвали бы яростную критику теологов, ученых, философов и светских дам.

«Сон д'Аламбера», где Дидро обращается ко всем трем основным предметам философии — Богу, душе и материи, является наглядной иллюстрацией статьи «Философия» в «Энциклопедии». В первом диалоге д'Аламбер — дуалист, утверждая наличие «предсуществующих зародышей», защищает идею о нематериальной душе, а Дидро — материалист — противопоставляет ему свою концепцию чувствительности материи, ибо только материальные силы

последовательно приводят к появлению инертного существа, чувствующего существа, мыслящего существа, существа, разрешающего проблему процессии равноденствий, существа возвышенного, существа поразительного, существа стареющего, слабеющего, умирающего, разложившегося и вернувшегося в плодотворяющую землю [Дидро 1986: 382].

Чуть далее развивая свою материалистическую философию, Дидро приводит знаменитый пример инструмента-философа: наделенный чувствительностью, он одновременно и музыкант, и инструмент.

Будучи чувствительным, он обладает мгновенным сознанием вызываемого им звука; будучи животным, он помнит о нем. Эта органическая способность, связывая звуки в нем самом, создает и сохраняет мелодию. <...> Мы — инструменты, наделенные памятью и способностью ощущать. Наши чувства — это клавиши, по которым ударяет окружающая нас природа и которые часто издают звук сами по себе [Дидро 1986: 385–386].

Спящий д'Аламбер продолжает начатый спор и идет от идеи о всеобщей чувствительности материи к зарождению жизни и далее к существованию Бога. Эти мысли становятся предметом обсуждения между доктором Бордэ и м-ль де Леспинас: как из сложения чувствительных молекул возникает единое и индивидуальное «я»? Оригинальная метафора паука и его паутины (если представить себе, что нити паутины неразрывно связаны с пауком, то паутину можно сравнить с телом челове-

ка, а паука с мозгом, от которого зависят все ощущения), предложенная возлюбленной д'Аламбера, приводит к пониманию живого как разветвленной чувствительной сети, утверждая физиологическое, а не духовное самосознание. М-ль де Леспинас сравнивает организм человека с монастырем: несмотря на то что состав монастыря меняется — приходят новые, уходят старые — монастырский дух остается все тем же. Так и в организме человека: органы постепенно меняются, но единство сохраняется. Смелые фантазии, яркие метафоры позволяют лучше понять научные гипотезы. Оригинальные образы (сравнение философа с инструментом; пчелиного улья, повисшего как гроздь на ветке дерева [Diderot 2010: 361], или паука и его паутины [Diderot 2010: 105–106] — с организмом человека; метафора розы Фонтенеля, которая говорила, что на ее памяти не умер ни один садовник [Diderot 2010: 367] у Дидро; яркий образ перерождения человека («сегодня ты — человек, завтра — червяк, послезавтра — муха» [Сад 1991: 13] или профанный пересказ Евангелия в виде бытовых сцен [Sade 1998: 30] у Сада) превращают читателей в зрителей.

В последнем диалоге Бордэ развивает принципы материалистической морали, основанной на природе, а не на религиозных предрассудках. Дидро не предлагает окончательных ответов на заданные вопросы, он лишь формулирует «гипотезы, позволяющие размышлять о единстве материальной субстанции, приписывая чувствительность любой материи, и о последовательном формировании личности, вписывая личность в историю» [Négroni 2000: 38].

«Философия в будуаре» Сада представлена как педагогический трактат для образования юных девушек — урок в полном смысле этого слова, когда теоретические знания находят практическое подтверждение и применение. Чему же учат Эжени опытные наставники? Анатомии, морали, основанной на природе, а не на божественных установлениях, политике. «Безнравственные учителя» обосновывают культ природы, ниспровержение каких бы то ни было законов и правил и отказ признания Бога, утверждая атеизм и детерминизм. Сад излагает свои материалистические и атеистические взгляды, вольно цитируя и перефразируя труды своих соотечественников и современников, но прежде всего «Дух нравов и обычаев разных народов, или Наблюдения, заимствованные у путешественников и историков» (1776) основоположника социальной антропологии Ж.-Н. Дюмёнье [Bordas 2010].

Рассуждения в романе всегда представлены как речи персонажей, а потому интегрированы в фикциональный мир..., но будучи фикциональными по своему статусу, эти речи... способны удержать внимание читателя в силу своей экстрадиетичности и достоверности, заставляя читателя задуматься, в каком ключе воспринимать прочитанное — как вымышленное или как достоверное, —

пишет К. Дюфло [Duflo 2019: 31–32]. Покров фикциональности позволяет представить публике идеи запрещенных авторов, мастерски вложенные в уста вымышленных героев.

Философские идеи оказываются убедительными благодаря особой форме их изложения, основанной на фантазии и эвиденсии. Еще Аристотель в «Поэтике» призывал к такому составлению фабулы и ее словесному выражению, которые как можно живее представляли бы все перед глазами: «именно в таком случае, видя все вполне ясным образом и как бы присутствуя при самом исполнении событий», можно найти то, что следует, и избежать противоречий [Аристотель 1957: 94]. Это-

му совету следуют Дидро и Сад, ведь оба писали для театра (и о театре) и знали о важности мизансцены.

## Театрализация

Диалог — это не просто процесс литературной вульгаризации философских идей, но процесс их драматизации. Исследователи неоднократно отмечали, что «Сон д'Аламбера» весьма близок к театральной пьесе. Дидро — драматург-новатор — и здесь позволяет себе непозволительные вольности, отказавшись от экспозиции, сочинив драму, в которой нет ни начала, ни конца, ни завязки, ни развязки [Delon 2010b: 1209]. Однако в философском плане первый диалог является экспозицией, заявляя главную проблему; второй, самый развернутый, представляет параболическое развитие философской мысли; третий подводит итог. Короткие авторские внешние ремарки, как правило, жестовые («подойдя к постели д'Аламбера и пощупав его пульс» [Diderot 2010: 358], «прикрыв глаза» [Diderot 2010: 406], «выпив кофе» [Diderot 2010: 404], «уходя» [Diderot 2010: 409]) и паузные («м-ль де Леспинас и доктор некоторое время молчат» [Diderot 2010: 369], «в этот момент доктор начинает мечтать» [Diderot 2010: 394]). Самая длинная повествовательная ремарка открывает последний третий диалог, сообщая, что доктор возвращается днем, и, не застав д'Аламбера дома, возобновляет свою философскую беседу с м-ль де Леспинас [Diderot 2010: 403]. В оживленном диалоге все собеседники имеют равные голоса, умело распределенные для создания иллюзии живого общения, когда обмен репликами чередуется с развернутыми монологическими высказываниями.

Этот же принцип чередования рассуждений и кратких реплик соблюден в беседе философа с супругой маршала, которую предвряет информация об обстоятельствах визита и расположении собеседников: «Она была за туалетом. Мне предлагают сесть; я сажусь в кресло, и мы начинаем разговор» [Дидро 1986: 453]. Этот текст чаще всего издавался в виде театральной пьесы с распределением ролей между собеседниками. «В соответствии с существующей практикой и ради облегчения восприятия мы начинаем каждую реплику с новой строки», — пишут издатели Ж.-К. Бурден и Дюфло в предисловии к недавнему изданию (цит. по: [Delon 2010a: 1307]). Этот же принцип был использован в томе философских сочинений Дидро, выпущенных под редакцией Л. Версини в 1994 г. [Diderot 1994b]. В предисловии франко-итальянского издания 1777 г. «Беседы одного философа с супругой маршала \*\*\*» читаем: «При переводе этого диалога нам казалось, что мы действительно присутствуем при разговоре. Мы надеемся, что при его чтении у читателя будет то же ощущение» [Delon 2010a: 1302]. Именно в этом смысл эвиденсии — превратить слушателя/читателя в зрителя.

Версини отмечает близость данного остроумного разговора к традиции философского либертенского диалога, блестящим примером которого является «Философия в будуаре» маркиза де Сада. Будучи драматургом, он, как и Дидро, использует пространство сцены во всех своих произведениях как «место встречи между реальным и воображаемым, между единственным и многочисленным, между явным и тайным» [Lebrun 2008: 42–43]. «Философия в будуаре» также соответствует канонам построения пьесы: текст поделен на семь диалогов, что напоминает деление на акты, первые два служат экспозицией, а шестой и седьмой — развязкой, таким

образом соблюдена пятиактная композиция классицистической трагедии с характерным для нее единством времени, места и действия. Реплики персонажей прерываются ремарками, выделенными курсивом и взятыми в скобки. Чаще всего они жестовые («помогая ей раздеться» [Sade 1998: 16], «Долмансе хватает Эжени, сжимает в своих руках и страстно целует» [Sade 1998: 15]), эмоциональные («удивленная при виде мужчины в этом кабинете» [Sade 1998: 14], «он щупает ее и страстно целует» [Sade 1998: 20], «страстно, похотливо» [Sade 1998: 15]), интонационно-речевые («бормоча» [Sade 1998: 17, 52]) и адресные, при этом однозначно доминируют жестовые, что служит театрализации диалога и эвиденсии философских идей.

«Философия в будуаре» является «драматическим текстом прежде всего из-за постоянных указаний на сценическое пространство в качестве предмета представления», — пишет Эрик Бордас об этом «воспитательном театре», отмечая сложность в определении жанровой принадлежности текста: повесть, соблюдающая правила построения интриги (начальная ситуация, перипетии, финальная ситуация; помощники, противники...), но повесть диалогизированная, имеющая вид классического театрального либретто (диалоги, ремарки) [Bordas 2010: 119]. В жанровом отношении «Философия в будуаре» занимает промежуточное положение, «сочетая черты философского диалога а-ля Вольтер и “домашнего театра”, иначе говоря, нелегального или полунелегального эротического театра», — пишет Ж. Дюпрюн, предполагая, что таким образом Сад хотел убить одним выстрелом двух зайцев, вызвав интерес любителей и того, и другого [Duprun 1998: 1275].

В «Беседах о “Побочном сыне”» Дидро, устами Дорваля критикуя противоречия между нравами на сцене и нравами в обществе [Дидро 1980: 158], утверждает, что людям разумным нравится лишь реальный мир [Дидро 1980: 161], полагая, что на сцене необходимо показывать «естественные положения, изгнанные всякими правилами приличия, враждебными гению и сильным эффектам» [Дидро 1980: 166]. «Пренебрегайте театральными эффектами, создавайте картины, подходите ближе к действительной жизни», — призывает Дорваль [Дидро 1980: 187]. Именно так поступают Дидро и Сад в своих диалогах, помещая их в частное пространство, отказываясь от предрассудков и «причуд просвещенных народов» [Дидро 1980: 281]. Показать на сцене знаменитого математика в постели и ночном колпаке, супругу маршала за туалетом или умирающего на смертном одре, преподать урок анатомии юной девушке — это все равно что «разостлать на сцене солому и показать новорожденного ребенка». Кто из нас посмеет сделать это? — вопрошает Дидро в трактате «О драматической поэзии» [Дидро 1980: 281], призывая отказаться от всяких границ и пут в искусстве, которые лишают зрителя истинного наслаждения. То, что невозможно было сделать на сцене, Дидро и Сад воплотили в философских диалогах, превратив читаемое (текстуальное) в видимое (воображаемое) благодаря фантазии и эвиденсии, преобразовав повествование в картину, оживив философские идеи, сделав их наглядными и убедительными.

Слушать людей и часто говорить с самим собой — вот средства, чтобы подготовить себя для создания диалога. Обладать ярким воображением, следовать за порядком и связью событий... входить в самую глубь сюжета... понимать, какие именно положения взволнуют зрителя [Дидро 1980: 233–234].

Новаторские методы репрезентации Дидро и Сада, опережая свое время, открывают новые пути для развития науки и художественной литературы, в том числе и благодаря нестандартным зрительным образам. Интимное пространство в сочетании со смелостью философской мысли — парадокс, призванный шокировать читателя, который становится зрителем благодаря фантазии и эвиденсии, продуктивно используемыми обоими авторами для максимально наглядного воплощения новаторских философских идей в оригинальной форме, превращающей увлекательное чтение в наглядное представление и метафизическое размышление.

## Источники

- Аристотель 1957 — Аристотель. *Поэтика*. Аппельрот В. Г. (пер. с древнегреч.). М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957.
- Дидро 1980 — Дидро Д. *Эстетика и литературная критика*. Бахмутский В. (пер. с фр., вступ. ст.). М.: Художественная литература, 1980.
- Дидро 1986 — Дидро Д. *Собрание сочинений*. В 2 т. Т. 1. Кузнецов В. Н. (пер. с фр.; сост., ред., вступ. ст., примеч.). М.: Мысль, 1986.
- Квинтилиан 1834 — Квинтилиан. *Марка Фабия Квинтилиана двенадцать книг риторических наставлений*. Никольский А. (пер. с лат.). СПб.: Тип. Имп. Рос. акад. наук, 1834. <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1327752826> (дата обращения: 05.12.2021).
- Плутарх 2014 — Плутарх. О славе афинян. Рушкин И. (пер.). *Antiquitas Aeterna. Поволжский антиковедческий журнал*. 2014, (4): 468–480.
- Псевдо-Лонгин 1966 — Псевдо-Лонгин. *О возвышенном*. М.; Л.: Наука, 1966. <http://ancientrome.ru/antlittr/anon-greek/de-sub-transl-f.htm> (дата обращения: 05.12.2021).
- Пушкин 1962 — Пушкин А. С. О ничтожестве литературы русской. В кн.: Пушкин А. С. *Собрание сочинений*. В 10 т. Т. 6. М.: Гослитиздат, 1962.
- Сад 1991 — Сад Д. А. Ф. маркиз де. Разговор священника с умирающим. В кн.: Сад А. Д. Ф. де. *Жюстина, или Несчастливая судьба добродетели*. М.: Интербук, 1991. С. 5–14.
- Фонтенель 1979 — Фонтенель Б. де. Рассуждения о множественности миров. В кн.: Фонтенель Б. де. *Рассуждения о религии, природе и разуме*. Шейнман-Топштейн С. Я. (сост. пер., примеч. и указ. имен). М.: Мысль, 1979.
- Diderot 1994a — Diderot D. *Eléments de physiologie*. In: Diderot D. *Oeuvres. Philosophie*. Paris: Robert Laffont, 1994. P. 1261–1317.
- Diderot 1994b — Diderot D. *Entretien d'un philosophe avec Mme la Marechale de*. In: Diderot D. *Oeuvres. Philosophie*. Paris: Robert Laffont, 1994. P. 929–948.
- Diderot 2010 — Diderot D. *Oeuvres philosophiques*. Paris: Gallimard, 2010.
- Sade 1990 — Sade. *Dialogue entre un prêtre et un moribond*. In: Sade. *Oeuvres*. In 3 t. T. 1. Paris: Gallimard, 1990. P. 1–11.
- Sade 1998 — Sade. *La Philosophie dans le boudoir*. In: Sade. *Oeuvres*. In 3 t. T. 3. Paris: Gallimard, 1998. P. 1–178.

## Словари и справочники

- ФЭС — *Философский энциклопедический словарь*. Ильичев Л. Ф. и др. (гл. ред.) М.: Советская энциклопедия, 1983.
- DEL — *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris: PUF, 2007.
- DL — Lasowski P. W. *Dictionnaire libertin*. Paris: Gallimard, 2011.
- Encyclopédie 1751–1772 — *Encyclopédie*. In 17 t. Paris: Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, 1751–1772. [https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re\\_édition/](https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition/) (дата обращения: 05.12.2021).

## Литература

- Гёте 1980 — Гёте И. В. Шекспир, и несть ему конца! В кн.: Гёте И. В. *Собрание сочинений*. В 10 т. Т. 10. Ман Н. (пер. с нем.). М.: Художественная литература, 1980. С. 306–317.
- Делон 2013 — Делон М. Искусство жить либертена. В кн.: Делон М. *Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века*. Дмитриева Е., Шумилова Г. (пер. с фр.). М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 7–222.
- Разумовская 1984 — Разумовская М. В. Роман-диалог и философский диалог у Дидро: синтез научного и художественного познания («Племянник Рамо» и «Сон д'Алмабера»). *Вестник Ленинградского университета*. 1984, (20): 46–54.
- Старобинский 2002 — Старобинский Ж. К понятию воображения: вехи истории. В кн.: Старобинский Ж. *Поэзия и знание*. В 2 т. Т. 1. Васильева Е. П. (пер. с фр.). М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 69–84.
- Bordas 2010 — Bordas E. *La Philosophie dans le boudoir du marquis de Sade*. Paris: Gallimard, 2010.
- Calame 2008 — Calame C. Quand dire c'est faire voir: l'évidence dans la rhétorique ancienne. *Sentiers transveraux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*. Grenoble: Jérôme Millon, 2008. P. 193–207.
- Calame 2012 — Calame C. Vraisemblance référentielle, nécessité narrative, poétique de la vue. L'histoire-grecque classique entre factuel et fictif. *Annales HSS*. 2012, (1 (janvier-mars)): 81–101.
- Delon 2010a — Delon M. Entretien d'un philosophe avec Mme la Marechale de. Notice. In: Diderot D. *Oeuvres philosophiques*. Paris: Gallimard, 2010. P. 1298–1306.
- Delon 2010b — Delon M. Le Rêve d'Alembert. Notice. In: Diderot D. *Oeuvres philosophiques*. Paris: Gallimard, 2010. P. 1207–1252.
- Duflo 2002 — Duflo C. Introduction. In: Diderot. *Le Rêve de d'Alembert*. Paris: GF Flammarion, 2002. P. 9–46.
- Duflo 2019 — Duflo C. *Philosophie des pornographes*. Paris: Seuil, 2019.
- Duprun 1998 — Duprun J. Notes et variantes. In: Sade. *Oeuvres*. In 3 t. Т. 3. Paris: Gallimard, 1998. P. 1282–1361.
- Jauss 1984 — Jauss H. R. «Le Neveu de Rameau». Dialogique et dialectique (ou: Diderot lecteur de Socrate et Hegel lecteur de Diderot). *Revue de Métaphysique et de Morale*. 1984, (89): 145–181.
- Lebrun 2008 — Lebrun A. «Un théâtre dressé sur notre abîme». *Le Magazine Littéraire Hors-série*. 2008, (15, (novembre-décembre)): 42–43.
- Négroni 2000 — Négroni B. de. Le rêve de d'Alembert: les variations du moi. *Magazine littéraire*. 2000, (391): 36–39.
- Schaeffer 1999 — Schaeffer J.-M. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.

Статья поступила в редакцию 20 ноября 2021 г.  
Статья рекомендована к печати 12 сентября 2022 г.

*Veronika D. Altashina*

St Petersburg State University,  
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russia  
v.altashina@spbu.ru

### Dialogues for the blind and those who can see, or Philosophy in the boudoir

**For citation:** Altashina V. D. Dialogues for the blind and those who can see, or Philosophy in the boudoir. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (4): 650–668. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.401> (In Russian)

The article analyzes the artistic features of Diderot and Sade's philosophical dialogues, which allow authors to convey innovative ideas to readers, to turn a serious treatise into a fascinating theatrical show. These works (Diderot's *D'Alembert's Dream* (1769, publ. 1830–1831) and *Conversation of a philosopher with the Maréchale de \*\*\** (1774, publ. 1775); Marquis de Sade's

*Dialogue between a priest and a dying man* (1782) and *Philosophy in the Boudoir* (1785)) are united not only by a dialogical form, but also by the original use of such rhetorical figures as fantasy and evidence, thanks to which abstract philosophical and scientific ideas appear directly before the reader's eyes. Briefly dwelling on the importance and specificity of these techniques in antiquity, the author of the article examines their manifestations in the studied texts, referring to the history of their creation, structure, chronotype, heroes, mise-en-scène. All dialogues take place in a private setting, which allows the libertine heroes to express without fear their views, communicating them to their listeners in an intelligible language. In all dialogues, fictionality is combined with factuality, but if Diderot represents real characters in fictional situations, the Sade's fictional characters quote well-known philosophical and anthropological works. The research makes it possible to better understand specificity and popularity of the genre of dialogue in the French Enlightenment literature.

**Keywords:** Diderot, Sade, dialogue, fantasy, evidence.

## References

- Fère 1980 — Gothe J.W. Shakespeare, and there is no end to it! In: Gete I. V. *Collected works*. In 10 vols. Vol. 10. Man N. (transl. from Deutsch). Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1980. P. 306–317. (In Russian)
- Делон 2013 — Delon M. The art of living a libertine. In: Delon M. *The art of living a libertine. 18<sup>th</sup> century French libertine Prose*. Dmitrieva E., Shumilova G. (transl. from French). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013. P. 7–222. (In Russian)
- Разумовская 1984 — Razumovskaia M. V. Roman-Dialogue and Philosophical Dialogue in Diderot: Synthesis of Scientific and Artistic Knowledge (“Rameau’s Nephew” and “D’Alambert Dream”). *Vestnik Leningradskogo universiteta*. 1984, (20): 46–54. (In Russian)
- Старобинский 2002 — Starobinskii J. Towards the concept of imagination: milestones in history. In: Starobinskii Zh. *Poeziia i znanie*. In 2 vols. Vol. 1. Vasil’eva E. P. (transl. from French). Moscow: Iazyki slavianskoi kul’tury Publ., 2002. P. 69–84. (In Russian)
- Bordas 2010 — Bordas E. *La Philosophie dans le boudoir du marquis de Sade*. Paris: Gallimard, 2010.
- Calame 2008 — Calame C. Quand dire c’est faire voir: l’évidence dans la rhétorique ancienne. *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*. Grenoble: Jérôme Millon, 2008. P. 193–207.
- Calame 2012 — Calame C. Vraisemblance référentielle, nécessité narrative, poétique de la vue. L’historiographie grecque classique entre factuel et fictif. *Annales HSS*. 2012, (1 (janvier-mars)): 81–101.
- Delon 2010a — Delon M. Entretien d’un philosophe avec Mme la Marechale de. Notice. In: Diderot. *Oeuvres philosophiques*. Paris: Gallimard, 2010. P. 1298–1306.
- Delon 2010b — Delon M. Le Rêve d’Alembert. Notice. In: Diderot D. *Oeuvres philosophiques*. Paris: Gallimard, 2010. P. 1207–1252.
- Duflo 2002 — Duflo C. Introduction. In: Diderot D. *Le Rêve de d’Alembert*. Paris: GF Flammarion, 2002. P. 9–46.
- Duflo 2019 — Duflo C. *Philosophie des pornographes*. Paris: Seuil, 2019.
- Duprun 1998 — Duprun J. Notes et variantes. In: Sade. *Oeuvres*. In 3 t. T. 3. Paris: Gallimard, 1998. P. 1282–1361.
- Jauss 1984 — Jauss H. R. «Le Neveu de Rameau». Dialogique et dialectique (ou: Diderot lecteur de Socrate et Hegel lecteur de Diderot). *Revue de Métaphysique et de Morale*. 1984, (89): 145–181.
- Lebrun 2008 — Lebrun A. «Un théâtre dressé sur notre abîme». *Le Magazine Littéraire Hors-série*. 2008, (15, (novembre-décembre)): 42–43.
- Négroni 2000 — Négroni B. de. Le rêve de d’Alembert: les variations du moi. *Magazine littéraire*. 2000, (391): 36–39.
- Schaeffer 1999 — Schaeffer J.-M. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.

Received: November 20, 2021

Accepted: September 12, 2022