

Научная статья
УДК 82.2, 821.133.1.0

Филологические науки
<https://doi.org/10.26907/2658-3321.2026.9.1.31-41>

**МЕТАТЕАТРАЛЬНАЯ РЕФЛЕКСИЯ В ПЬЕСЕ «ПОБОЧНЫЙ СЫН,
ИЛИ ИСПЫТАНИЯ ДОБРОДЕТЕЛИ» ДЕНИ ДИДРО**

Д.А. Стогний¹, В.Д. Алташина²

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

¹*avglin777@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0008-1265-6564>*

²*v.altashina@spbu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8134-3929>*

Аннотация. В статье проанализирована метатеатральная рефлексия в пьесе Дени Дидро «Побочный сын, или Испытания добродетели» как один из результатов осуществления театральных реформ французским просветителем. Авторы исследования характеризуют признаки новаторства комедии, которое заключается в том, что персонажи осознают исполнение своей роли, являясь при этом симулякрами – художественными образами, существующими между реальностью и вымыслом. В статье поднимается вопрос о способах достижения правдоподобия в фикциональном тексте на метатеатральном уровне. Основная цель состоит в выявлении зон двойного кодирования и описании их функций в пьесе. Авторы приходят к выводу, что высказывания персонажей, содержащие двойной код, могут быть одновременно адресованы автору, читателю или зрителю и истолкованы ими соответственно. Проанализирована роль паратекстуальных элементов, включая предисловие и режиссерские указания, формирующие восприятие реципиента и усиливающие иллюзию аутентичности. Метатеатральность в пьесе реализуется через замедление драматического действия, позволяющее актеру рефлексировать над созданным им образом. Сочетание правдоподобного изображения с элементами метатеатральной рефлексии свидетельствует о наличии в пьесе «Побочный сын, или Испытания добродетели» особой формы интеллектуального дискурса, в котором стирается граница между фикциональным и реальным.

Ключевые слова: буржуазная драма; симулякр; метатеатральность; паратекст; двойное кодирование

Для цитирования: Стогний Д.А., Алташина В.Д. Метатеатральная рефлексия в пьесе «Побочный сын, или Испытания добродетели» Дени Дидро. *Казанский лингвистический журнал*. 2026;9(1): 31–41. <https://doi.org/10.26907/2658-3321.2026.9.1.31-41>

Original article

Philology studies
<https://doi.org/10.26907/2658-3321.2026.9.1.31-41>

**METATHEATRICAL REFLECTION IN THE PLAY “LE FILS NATUREL,
OU LES ÉPREUVES DE LA VERTU” BY DENIS DIDEROT**

D.A. Stognii¹, V.D. Altashina²

Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

¹*avglin777@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0008-1265-6564>*

²*v.altashina@spbu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8134-3929>*

Abstract. The article analyzes metatheatrical reflection in Denis Diderot’s play “Le Fils naturel, ou les épreuves de la vertu” as one of the results of the French Enlightenment thinker’s theatrical reforms. The authors of the study characterize the innovative features of the comedy, which consist in the fact that the characters are aware of the performance of their roles, while being simu-

lacræ – artistic images that exist between reality and fiction. The article raises the question of how to achieve plausibility in a fictional text at the metatheatrical level. The main goal is to identify areas of double coding and describe their functions in the play. The authors conclude that the characters' statements containing double codes can be addressed simultaneously to the author, reader, or viewer and interpreted by them accordingly. The role of paratextual elements, including the preface and director's notes, which shape the recipient's perception and reinforce the illusion of authenticity, is analyzed. Metatheatricality in the play is realized through the slowing down of the dramatic action, allowing the actor to reflect on the image he has created. The combination of a plausible image with elements of metatheatrical reflection indicates the presence in the play "Le Fils naturel, ou les épreuves de la vertu" of a special form of intellectual discourse in which the boundary between the fictional and the real is blurred.

Keywords: bourgeois drama; simulacrum; metatheatricality; paratext; double coding

For citation: Stognii D.A., Altashina V.D. Metatheatrical reflection in the play "Le Fils naturel, ou les épreuves de la vertu" by Denis Diderot. *Kazan Linguistic Journal*. 2026;9(1): 31–41. (In Russ.). <https://doi.org/10.26907/2658-3321.2026.9.1.31-41>

Выявлению принципов новаторского подхода к реформированию театра, разработанного Дени Дидро (1713–1784) в XVIII веке, посвящено немало работ отечественных (Д.И. Гачев [1], Т.Б. Длугач [2], В.Д. Алташина [3], М.Р. Алташина [4]) и зарубежных (А. Мениль [5], К. Аббт и С. Шмиден [6], Г. Арман [7], С. Ложкин [8]) ученых. Поскольку драматургическую концепцию французского мыслителя необходимо рассматривать в совокупности с другими его статьями об искусстве, представить целостную эстетико-философскую теорию, обобщающую единые принципы создания художественного целого, весьма затруднительно. Эта проблема побудила нас обратиться к рассмотрению первой экспериментальной пьесы Дидро «Побочный сын, или испытания добродетели» (1757) (далее – «Побочный сын») с точки зрения применения идей, которые философ излагает в своих критических эссе, посвященных эстетике, и трактатах о театре.

В данной статье мы попытаемся определить, в чем заключается новаторство пьесы и охарактеризовать его признаки. Французский исследователь А. Мениль утверждает, что просветитель создал буржуазную драму как «срединный жанр»: «Sa force vient moins de ce qu'il constitue un moyen terme entre les deux extrêmes de la composition dramaturgique que sont le genre comique et le genre tragique, qu'il ne représente par rapport à eux une alternative. Car l'erreur de ces der-

niers est de ne considérer la vie que sous un seul angle»¹ [5, с. 78]. По нашему мнению, «срединность» проявляется не только в создании альтернативы оппозиции «трагическое – комическое», но и в соединении правдоподобного изображения жизни буржуа с элементами метатеатральной рефлексии, а именно осознанием персонажами фикциональности текста.

Дидро указывает на фикциональный характер «Побочного сына» в предисловии как паратекстуальном элементе (по Ж. Женетту [9]). Будучи инициатором написания пьесы, в которой изложены ключевые события из жизни домашнего круга, отец семейства Лизимон предлагает ее разыгрывать ежегодно: «Nous le renouvellerions nous-même tous les ans dans cette maison, dans ce salon. Les choses que nous avons dites, nous les redirions»² [10, с. 43]. Его мотив состоит в желании вступить в коммуникацию с реципиентом через воплощение в образе: «Et je me survivrais à moi-même, et j'irais converser ainsi, d'âge en âge, avec tous mes neveux...»³ [10, с. 43]. Актерами должны стать члены семьи, играя на сцене самих себя. Превращая персонажей в комедиантов, которые копируют собственные жизни, Дидро удаляет границу между реальностью и ее репрезентацией, что приводит к их неразличимости. Так, читатель воспринимает персонажей пьесы как фантомы, которые, с одной стороны, дублируют себя, с другой стороны, себя же превосходят, потому что правдоподобный образ не обязан соответствовать действительности.

Это побуждает нас рассматривать героев пьесы и актеров как симулякры вслед за литературоведом Г. Арманом. Исследователь рассматривает образ, создаваемый актером, как симулякр в русле теории воображения, противопоставленной платоновскому мимесису. Он утверждает, что в своих трактатах о театре французский просветитель излагает комплексную теорию актерской игры,

¹ Здесь и далее, если не указано иначе, *перевод наш* – Д.С., В.А.: «Его сила заключается не столько в том, что он представляет собой среднее звено между двумя крайностями драматургического жанра – комедией и трагедией, – сколько в том, что он является альтернативой им. Ведь ошибка последних заключается в том, что они рассматривают жизнь только с одной стороны».

² «Мы повторяли бы это каждый год в этом доме, в этой гостиной. Сказанное нами мы повторили бы снова».

³ «И я пережил бы самого себя и продолжал бы беседовать таким образом из века в век со всеми своими племянниками...»

отличительной чертой которой становится не подражание истине (*mimésis*), а постепенное формирование иллюзии (*phantastiké*), то есть образа, не имеющего референта в природе. Цель такого скрупулезного фикционального построения – «открывать» истину в сознании актера и зрителя. Благодаря этому заведомо известному обману, как утверждает Г.Арман, достижение эффекта правдоподобия более вероятно, чем при создании копии, отсылающей к оригиналу. В связи с этим Дидро выстраивает сложную систему репрезентации, выделяя, по нашему мнению, два вида реального: «лживое» и «правдивое».

«Лживое» реальное – это искусственные копии природы, например, предметы быта, формирующие иллюзию присутствия в гостиной. С этой точки зрения, по Т.Б. Длугач, Дидро стремится к материалистическому изображению мира: «Дидро остается материалистом, для которого предмет искусства не только повод для развертывания свободной игры воображения, но и реальная действительность, остающаяся всегда шире того идеального образа, который создается художником в процессе эстетического освоения мира» [2, с. 173]. «Лживое» реальное воплощается в создании иллюзии буржуазного быта, соответствующей критериям правдоподобия: простота, взаимообусловленность событий, условность, дистанцированность от норм приличия, естественность, актуальность, изображение общественного положения [11, с. 392–393]. Так, описание в начале пьесы внешнего вида Дорваля формирует правдоподобную иллюзию: «Il est en habit de campagne, en cheveux négligés, assis dans un fauteuil, à côté d'une table sur laquelle il y a des brochures. Il paraît agité. Après quelques mouvements violents, il s'appuie sur un des bras de son fauteuil, comme pour dormir. Il quitte bientôt cette situation»⁴ [10, с. 46]. Внимание читателя сфокусировано именно на домашней атмосфере, поэтому в 1 сцене 1 акта у Дорваля слегка небрежный, повседневный наряд. В предисловии сообщается, что он позволяет своему собеседнику «Я», как затем подтверждается в «Беседах о „Побочном

⁴ «Он в деревенской одежде, с растрепанными волосами, сидит в кресле рядом со столом, на котором лежат брошюры. Он выглядит взволнованным. После нескольких резких движений он откидывается на одну из ручек кресла, как бы засыпая. Вскоре он меняет положение».

сыне“» (далее – «Беседы»), втайне наблюдать за происходящим. Это «вуайеристическое» внимание к «нутру» дома свидетельствует не только о невидимой четвертой стене, разделяющей зрительный зал и сцену [8], по С. Ложкину, но и о буржуазной закрытости семейного мира. История, написанная Дорвалем, – это личное повествование, доступ к которому запрещен для постороннего, поэтому для Дидро особенно важно преодолеть этот запрет, создав тем самым достоверный характер изображаемых событий.

Под «правдивым» реальным мы подразумеваем персонажей и предметы, воспринимаемые зрителем как подлинные, существующие одновременно в сценической и исторической реальности. Например, спектакль должен быть поставлен в том же доме, в котором разыгрываемые события из прошлого происходили на самом деле. В списке персонажей Дидро намеренно указывает на «правдивость» истории с помощью прилагательного «réel»: «Voici les noms des personnages réels de la pièce»⁵ [10, с. 45] – побуждая зрителя рассматривать героев пьесы как реальных людей, играющих самих себя в прошлом.

Особое внимание следует обратить на монологи персонажей, в которых мы обнаруживаем двойной код как признак метатеатральности. Рассмотрим несколько примеров. В 5 сцене 2 акта Дорваль остается один и сокрушается о том, что он своим присутствием внес в дом Клервиля смятение. Дочь Лизимона Розалия испытывает чувства к Дорвалю, а тот к ней, при этом сестра друга Констанция проявляет интерес к Дорвалю, на что он не отвечает взаимностью. От безответности же Розалии страдает Клервиль. Сложная интрига, которая впоследствии обсуждается в «Беседах», необходима для развития действия, и задача драматурга состоит в том, чтобы оправдать сложившуюся ситуацию, сделать ее правдоподобной, даже если в действительности она невозможна. В конце монолога Дорваль восклицает: «Ô toi qui conduis tout, qui m’as conduit ici, te chargerai-tu de te justifier?.. Je ne sais où j’en suis»⁶ [10, с. 62]. По нашему мнению, это ключевое предложение, содержащее двойной код. С одной стороны,

⁵ «Вот список реальных персонажей пьесы».

⁶ «О ты, кто всем управляет, кто привел меня сюда, возьмешься ли ты оправдать меня? Я не знаю, что со мной».

очевидно, что Дорваль как персонаж обращается к Богу с отчаянной мольбой. С другой стороны, ясно, что он в этот момент осознает себя как актер, потому что играет на сцене обстоятельства из собственного прошлого. С данной точки зрения, это уже не столько театральный монолог, сколько пересказ событий, во время которого Дорваль-актер разрывает фикциональный мир пьесы и адресует вопрос о трудности интриги автору. Как же все это объяснить, как оправдать? В пьесе этот вопрос остается без ответа, но оказывается разрешенным в «Беседах» (перевод 1935 года): «Искусство интриги состоит в связывании событий таким образом, чтобы здравомыслящий зритель всегда находил при этом удовлетворяющие его мотивы. И чем необычнее события, тем более вескими должны быть эти мотивы» [12, с. 88].

В 9 сцене 3 акта также представлен монолог Дорваля, в котором он тяжело переживает происходящие события и рефлексиирует над собственным выбором, пытаясь найти выход из положения. В его речи присутствуют высказывание, содержащее двойной код: «Le mensonge, la dissimulation me sont en horreur; et dans un instant, j'en impose à mon ami, à sa soeur, à Rosalie...»⁷ [10, с. 78]. Вновь непонятно, кому именно принадлежит голос: Дорвалю-персонажу или Дорвалю-актеру? Первого удручает то, что ему приходится лицемерить перед людьми, которые ему дороги, скрывать свои истинные чувства и мысли. Второй же «утаивает правду» иначе: поскольку Клервиль, Констанция и Розалия тоже являются симулякрами самих себя, сокрытие истины в данном контексте относится к процессу создания правдоподобного образа с помощью воображения. Мы неслучайно перевели слово «dissimulation» как «утаивание» в отличие от русского перевода 1935 года, в котором находим «притворство» [12, с. 50]. По данным словаря Французской академии (3-е издание, 1740), dissimulation – «déguisement. Art, soin de cacher ses sentiments, ses desseins»⁸ [13]. С точки зрения Дорваля-актера, он демонстрирует искусство сокрытия истины перед другими действующими лицами несмотря на то, что он является по сути всезнающим

⁷ «Я ненавижу ложь и утаивание правды; но уже через мгновение я лгу своему другу, его сестре, Розалии...»

⁸ «Маскировка. Искусство скрывать свои чувства, намерения».

рассказчиком в своем драматическом *повествовании*. Таким образом, одна из новаторских особенностей пьесы – использование монолога как средства авторефлексии, что в большей степени характерно для драматургии XX века (см. статью А.Ю. Курмелева [14] о роли монологов в театре абсурда).

Особого внимания заслуживает 3 сцена 4 акта, в которой представлен диалог между Дорвалем и Констанцией, напоминающий в большей степени философскую дискуссию в рамках повествования, чем живую речь на сцене. В течение беседы Констанция избавляет Дорваля от тревог, порожденными мыслями о будущем и о долге перед любимым человеком. Утешение перемежается с рассуждениями Констанции о просвещенном, свободном веке и порицанием предрассудков⁹, сохраняющихся в современном обществе.

Существует скрытый уровень этого диалога, на котором реализуется метатеатральная рефлексия. 3 сцена начинается после того, как Розалия покидает Констанцию в расстроенных чувствах. Желая ее успокоить, она просит Дорваля вернуть девушку, но он отвечает: «Madame, laissons-lui le triste plaisir de s'affliger sans témoins»¹⁰ [10, с. 83]. Кто и о каких свидетелях говорит? Дорваль-персонаж имеет в виду себя и Констанцию-персонажа, но для Дорваля-актера свидетелем может быть не только он сам, но и Констанция-актриса, прячущийся Дидро, о котором никто не знает, а также зритель. Быть лицедеем, поддерживая на сцене с помощью воображения образ-симулякр, – это вызов для человека, рефлексиирующего о прошлом, поэтому Констанция возражает Дорвалю: «C'est à vous à changer son sort»¹¹ [10, с. 83]. На фикциональном уровне речь идет об утешении Розалии, но эту фразу можно прочесть и как обращение к автору пьесы, который может изменить придуманную историю. В «Беседах» Дидро замечает, что Дорваль передал в пьесе события не в полном соответствии с действительностью, – это свидетельствует о субъективном отношении автора к изображаемому: «...вы не стремились точно выполнить намерение вашего по-

⁹ Поначалу Дорваль боится признаться Констанции, что он внебрачный сын, не желая быть отвергнутым.

¹⁰ «Мадам, оставим ей печальное утешение погоревать без свидетелей».

¹¹ «Только от вас зависит, как изменится ее судьба».

ченного отца. Он просил вас, мне кажется, восстановить события так, как они происходили. У вас же некоторые из них носят, по-моему, характер вымысла, допустимого лишь в театре, где как бы существуют иллюзия и условные рукоплескания» [12, с. 87].

Упоминание себя в 3 лице обоими персонажами является маркером метатеатральной рефлексии: актеры как будто анализируют на репетиции созданные ими симулякры. Когда Констанция просит Дорваля рассказать о своих переживаниях («Quoi, Dorval! Mais parlez»¹² [10, с. 84]), он выражает свою готовность фразой: «Je vais parler»¹³ [10, с. 84]. Из-за использования ближайшего будущего времени открывается зона двусмысленности, потому что точный момент ожидаемого Констанцией говорения в речи Дорваля не обозначен. Высказывание «Я буду говорить» на просьбу «Говорите» является предупреждением о будущем объяснении, а не его началом. Подтверждение этому – ремарка «пауза», после которой Дорваль-персонаж повествует о своей судьбе. Кто же говорил до этого? На наш взгляд, слова от предупреждения до паузы принадлежат Дорвалю-актеру, рассуждающему о своем персонаже и персонаже Констанции: «Vous voulez le bonheur de Dorval; mais connaissez-vous bien Dorval?...»¹⁴, «Constance doit porter de moi d'autres jugements»¹⁵ [10, с. 84]. Констанция-актриса также рассуждает о себе в 3 лице, описывая какими чертами характера должна быть наделена ее героиня: «C'est à une femme qui vous aime à vous arrêter parmi les hommes; c'est à Constance à conserver à la vertu opprimée un appui; au vice arrogant, un fléau; un frère à tous les gens de bien; à tant de malheureux, un père qu'ils attendent; au genre humain, son ami; à mille projets honnêtes, utiles et grands, cet esprit libre de préjugés et cette âme forte qu'ils exigent et que vous avez...»¹⁶ [10, с. 85]. А. Мениль справедливо замечает, что буржуазная драма как серьезный

¹² «Что такое, Дорваль? Говорите».

¹³ «Я буду говорить».

¹⁴ «Вы хотите, чтобы Дорваль был счастлив, но насколько хорошо вы знаете Дорваля?...»

¹⁵ «Констанция должна судить обо мне по-другому».

¹⁶ «И дело любящей женщины – удержать вас среди людей. Констанция должна сохранить опору угнетенной добродетели, бич – высокомерному пороку, брата – всем честным людям, отца – стольким несчастным, которым он нужен, роду человеческому – друга, тысяче честных, полезных и великих стремлений – ум, свободный от предрассудков, и сильную душу, в которых они нуждаются и которые есть у вас...» [13, с. 59].

жанр – это прежде всего нейтральный жанр, в котором отсутствуют явно выраженные боль, слезы, смех как крайности [5, с. 80]. Тем не менее Дидро называет пьесу именно комедией. Почему? Прочтение высказываний, содержащих двойной код, делает видимым совпадение двух типов рефлексий – фикциональной и метатеатральной. В этом сочетании мы усматриваем истинную – ироническую – природу «Побочного сына» как комедии, в которой персонажи размышляют о своих ролях во время действия. Из этого следует, что метатеатральная рефлексия искусственно замедляет драматический сюжет. Цель этой ретардации – реализовать акт выбора для актера как субъекта действительности, корректирующего или оценивающего созданный им симулякр. С этой точки зрения, образ обладает ореолом серьезности, потому что обрамлен повествованием о себе.

Анализ «лживого» и «правдивого» реального позволяет предложить новую интерпретацию «Побочного сына» как философского эксперимента по созданию художественной реальности. Новаторство пьесы заключается, во-первых, в проведении метатеатральной рефлексии, которая проявляется в том, что сначала автор, а затем актеры конструируют фантомные образы, во-вторых, в использовании драматургом двойного кодирования, обуславливающего множество вариантов интерпретации. Возможность с позиции отстранения проанализировать себя, сначала создав собственный симулякр, затем поместив его в драматическое повествование и впоследствии пронаблюдав за его «жизнью», позволяет установить связь между миром реальным (действительностью) и миром возможным (авторским текстом). Задача актера – осмыслить возможный мир, созданный драматургом, сопоставить его с собственным восприятием и синтезировать образ, который зритель сможет наблюдать на сцене. Отсюда вытекает характерный для творческого мышления Дидро парадокс: воссоздавая истину, актер одновременно является и подлинным *субъектом*, совершающим мыслительный оценивающий акт, и обманывающим *объектом*, симулякром, создающим эффект правдоподобия.

Список литературы

1. Гачев Д.И. *Эстетические взгляды Дидро*. Москва: Государственное издательство художественной литературы; 1961.
2. Длугач Т.Б. *Дени Дидро*. Москва: Мысль; 1986.
3. Алташина В.Д. Театральная эстетика Дидро в России. *Научная мысль Кавказа*. 2013;(4):164–168.
4. Алташина М.Р. Дидро как персонаж Дидро-драматурга: роль паратекста в пьесе «Побочный сын». *Личность в истории и художественной литературе: Межвузовский сборник*. 2022;(4):24–32.
5. Menil A. *Diderot et le drame: Théâtre et politique*. Paris: Presses Universitaires de France; 1995. (На фр. яз.)
6. Abbt C., Shmieden S. “Simulacra and the concept of authenticity in Diderot’s *Salon de 1765* and *Paradoxe sur le comédien*”. *Lumières*. 2018;31(1):51–66. (На фр. яз.)
7. Armand G. “De la *mimésis* théâtrale à l’acteur-simulacre”. *Lumières*. 2018;31(1):67–82. (На фр. яз.)
8. Lojkin S. “La scène au salon: Le Fils naturel”. *L’Œil révolté, J*. 2007;(3):241–255. URL: <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/archives/diderot/scene-salon-fils-naturel> [дата обращения: 13.06.2025]. (На фр. яз.)
9. Genette G. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil; 1987. (На фр.)
10. Diderot D. *Le Fils naturel. Le père de famille. Est-il bon? Est-il méchant?* Paris: Flammarion; 2005.
11. Стогний Д.А. Изображение реальности в эстетико-философской системе Дени Дидро. *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика*. 2024;(4): 386–394.
12. Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне». *Собрание сочинений: в 10 томах. Т. 5. Театр и драматургия*. Москва: Academia; 1935.
13. *Dictionnaire de l’Académie française*, 3e édition; 1740. URL: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A3D1085> [дата обращения: 13.06.2025].
14. Курмелев А.Ю. Философия и традиции театра абсурда в поздних пьесах Теннесси Уильямса. *Казанский лингвистический журнал*. 2023;6(3):313–323.

References

1. Gachev D.I. *Diderot’s aesthetic views*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel’stvo khudozhestvennoi literatury; 1961. (In Russ.)
2. Dlugach T.B. *Denis Diderot*. Moskva: Mysl’; 1986. (In Russ.)
3. Altashina V.D. Diderot’s theatre aesthetics in Russia. *Scientific thought in the Caucasus*. 2013;(4):164–168. (In Russ.)
4. Altashina M.R. Diderot as a character of Diderot the playwright: the role of paratext in the play “Le Fils naturel”. *Personality in History and Fiction: Interuniversity Collection*. 2022;(4):24–32. (In Russ.)
5. Menil A. *Diderot et le drame: Théâtre et politique*. Paris: Presses Universitaires de France; 1995. (In French)
6. Abbt C., Shmieden S. Simulacra and the concept of authenticity in Diderot’s “Salon de 1765” and “Paradoxe sur le comédien”. *Lumières*. 2018;31(1):51–66. (In French)
7. Armand G. De la *mimésis* théâtrale à l’acteur-simulacre. *Lumières*. 2018;31(1):67–82. (In French)
8. Lojkin S. La scène au salon: “Le Fils naturel”. *L’Œil révolté, J*. 2007;(3): 241–255. Available from: <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/archives/diderot/scene-salon-fils-naturel> [accessed: 13.06.2025]. (In French)
9. Diderot D. *Le Fils naturel. Le père de famille. Est-il bon? Est-il méchant?* Paris: Flammarion; 2005. (In French)

10. Genette G. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil; 1987. (In French)
11. Stognii D.A. Representation of reality in the aesthetic-philosophical system of Denis Diderot. *Proceedings of the Saratov University. A new series. Series: Philology. Journalism*. 2024;(4): 386–394. (In Russ.)
12. Diderot D. Entretiens sur "Le Fils naturel". *Collected Works: in 10 volumes. T. 5. Theatre and Dramaturgy*. Moskva: Academia; 1935. (In Russ.)
13. *Dictionnaire de l'Académie française*, 3e édition; 1740. Available from: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A3D1085> [accessed: 13.06.2025]. (In French)
14. Kurmelev A.Y. Philosophy and traditions of the theatre of the absurd in the late plays of Tennessee Williams. *Kazan Linguistic Journal*. 2023;6(3):313–323. (In Russ.)

Автор публикации

Стогний Даниил Александрович –
аспирант
Санкт-Петербургский государственный
университет
Санкт-Петербург, Россия
Email: avglin777@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-1265-6564>

Алташина Вероника Дмитриевна –
доктор филологических наук, профессор
Санкт-Петербургский государственный
университет
Санкт-Петербург, Россия
Email: v.altashina@spbu.ru
<https://orcid.org/0000-0002-8134-3929>

**Раскрытие информации о конфликте
интересов**

Автор заявляет об отсутствии
конфликта интересов.

Информация о статье

Поступила в редакцию: 26.06.2025
Одобрена после рецензирования: 20.09.2025
Принята к публикации: 25.10.2025

Автор прочитал и одобрил окончательный вари-
ант рукописи.

Информация о рецензировании

«Казанский лингвистический журнал» благода-
рит анонимного рецензента (рецензентов) за их
вклад в рецензирование этой работы.

Author of the publication

Stognii Daniil Alexandrovich –
PhD student
Saint Petersburg State University
Saint Petersburg, Russia
Email: avglin777@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-1265-6564>

Altashina Veronika Dmitrievna –
PhD in philology,
Professor Saint Petersburg State University
Saint Petersburg, Russia
Email: v.altashina@spbu.ru
<https://orcid.org/0000-0002-8134-3929>

Conflicts of Interest Disclosure

The author declares that there is no conflict of inter-
est.

Article info

Submitted: 26.06.2025
Approved after peer reviewing: 20.09.2025
Accepted for publication: 25.10.2025

The author has read and approved the final manu-
script.

Peer review info

Kazan Linguistic Journal thanks the anonymous re-
viewer(s) for their contribution to the peer review of
this work.