

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.7.22>

Глембоцкая Яна Олеговна, Кузнецов Илья Владимирович

**КОМЕДИЯ В. И. ЛУКИНА "МОТ, ЛЮБОВЬЮ ИСПРАВЛЕННЫЙ" В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ НОВАЦИЙ**

Статья посвящена становлению среднего жанра в русской драматургии 1760-х годов. В качестве материала рассмотрена комедия В. И. Лукина "Мот, любовью исправленный", прежде не бывшая предметом самостоятельного исследования. Показана зависимость пьесы от эстетических новаций Д. Дидро. Авторами установлено, что в связи со сдвигом ценностных представлений культуры в пьесе Лукина происходит переосмысление конфликта долга и страсти, складывающегося в пространстве совести. В работе отмечается, что безынициативный герой и авторитет родительского наказа связывают картину мира пьесы с русской литературой XVII века.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2019/7/22.html](http://www.gramota.net/materials/2/2019/7/22.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 7. С. 101-104. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2019/7/](http://www.gramota.net/materials/2/2019/7/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

УДК 82.2+7.01

Дата поступления рукописи: 23.04.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.7.22>

*Статья посвящена становлению среднего жанра в русской драматургии 1760-х годов. В качестве материала рассмотрена комедия В. И. Лукина «Мот, любовью исправленный», прежде не бывшая предметом самостоятельного исследования. Показана зависимость пьесы от эстетических новаций Д. Дидро. Авторами установлено, что в связи со сдвигом ценностных представлений культуры в пьесе Лукина происходит переосмысление конфликта долга и страсти, складывающегося в пространстве совести. В работе отмечается, что безынициативный герой и авторитет родительского наказа связывают картину мира пьесы с русской литературой XVII века.*

*Ключевые слова и фразы:* Д. Дидро; средний жанр драматургии; В. Лукин; «Мот, любовью исправленный»; конфликт; совесть; разум.

**Глембоцкая Яна Олеговна**, к. филол. н.

**Кузнецов Илья Владимирович**, д. филол. н., доцент

Новосибирский государственный театральный институт

79132006124@yandex.ru; eliah2001@mail.ru

### КОМЕДИЯ В. И. ЛУКИНА «МОТ, ЛЮБОВЬЮ ИСПРАВЛЕННЫЙ» В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ НОВАЦИЙ

В. И. Лукин – писатель бесосновательно забытый. Первая развернутая статья о нем была написана А. Н. Пыпиным для издания комедий Лукина и его друга Б. Е. Ельчанинова 1868 года [12]. В ней ученый настаивал на историко-литературной значимости творчества Лукина, поскольку в эпоху космополитического псевдоклассицизма его первое «занимала именно мысль о национальной русской комедии» [Там же, с. XLVIII]; однако несколько раз повторил утверждение, что «Лукин был один из очень второстепенных писателей» [Там же, с. II]. На этой статье основывались позднейшие компендиумы, свод которых помещен в каталоге С. А. Венгерова [4]. В советское время суждения о Лукине восходили к Пыпину [5; 8; 13; 14, с. 118-124]. Монографическое издание о Лукине имеется лишь одно: это книга П. Н. Беркова [3], выходом которой изучение Лукина-драматурга фактически закончилось.

Между тем построение внутренне связанной истории русской драматургии требует учета сделанных Лукиным новаций. Этим определяется **актуальность** нашего исследования. Его **научная новизна** связана с тем, что впервые показано переосмысление Лукиным традиционного классицистского конфликта в духе меняющегося мировоззрения эпохи. Комедия «Мот, любовью исправленный» впервые делается самостоятельным предметом рассмотрения. **Цель** работы – показать историческую своевременность «Мота» как оригинального русского образца новейшего европейского жанра «слезной комедии». Среди **задач** – позиционирование «слезной комедии» в европейской культуре; рассмотрение «Мота» как «слезной комедии»; связывание эстетики «Мота» с ценностными доминантами русской литературы и культуры.

1760-е годы – поворотное время для всего европейского искусства, поиск новых подходов к устройству литературы. В конце эпохи классицизма изменилось как понимание самой сущности поэзии, так и устройство конкретных произведений, показательных в развитии литературы. В поэтике европейского и русского классицизма первенствовали нормативные сценические жанры: трагедия и комедия. Главный российский классицист А. П. Сумароков в проекте жанровой системы, сформулированном в «Эпистоле II о стихотворстве» (1747), называл в числе сценических только эти два. Однако уже в 1757 году тот же Сумароков сообщил своему небольшому сочинению для сцены, названному «Пустынник», жанровый подзаголовок: «драма». Такой поиск определений вызывался изменением содержания искусства в меняющуюся эпоху.

В Европе поиск среднего жанра осуществлялся Д. Дидро [2; 6] и позже, в конце 1760-х, Г. Э. Лессингом [10]. Неоднократно нападавший на современную ему трагедию за ее отвлеченность от действительной жизни, Дидро не жаловал при этом и комедию, считая, что в мольеровской версии она слишком груба, слишком много внимания уделяет фарсовому элементу и тем самым отходит от настоящей задачи искусства, которую Дидро видел как исправление нравов. Смех, сатира, по мнению Дидро, – не лучшее орудие воспитания. Значит, должен был возникнуть новый жанр, который удовлетворял бы воспитательным задачам, не делая при этом своим средством смех. И Дидро нашел его – вернее, создал, включив в жанровую систему под названием «серьезной комедии». В самом названии жанра продолжает звучать генетическая связь его с комедией.

В трактате «О драматической поэзии» (1760) Дидро констатировал наличие пропасти между трагедией и комедией и говорил о предпринятой им попытке эту пропасть заполнить: «Я попытался, – писал он, – в “Побочном сыне” дать понятие о пьесе, стоящей между комедией и трагедией» [7, с. 222]. Далее он представил читателю полную систему драматических жанров: «Вот какова драматическая система во всем ее объеме. Веселая комедия, предмет которой – все смешное и порочное, *серьезная комедия* (курсив авторов статьи. – Я. Г., И. К.), предмет которой – добродетель и обязанности человека. Трагедия, предметом которой могли бы послужить наши домашние несчастья; трагедия, предмет которой – общественные катастрофы и несчастья сильных мира сего» [Там же]. «Трагедия, предметом которой могли бы послужить наши домашние несчастья», то есть жанр, занимающий промежуточное положение между высокой трагедией и «серьезной комедией», упомянут у Дидро гипотетически. Автор трактата писал, что оставляет разработку этого жанра художникам

с более подходящим дарованием. А «серьезная комедия» – жанр, предметом которого являются добродетель и обязанности. Она ничего не высмеивает. Она воссоздает те положения, в которые добродетель попадает в настоящей жизни, и показывает, как добро, будучи верным себе, может победить несчастно сложившиеся обстоятельства.

Эстетическая новация Дидро имела прецедент (правда, не получивший развития) у самых истоков эстетической мысли, у Аристотеля. В начале «Поэтики» Аристотель, говоря о троякости предмета подражания, выводил из этого троякую группировку поэтических жанров. «Подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, как мы» [1, с. 168]. Относительно сценических жанров, однако, Аристотель высказался лишь о двух разновидностях – по-видимому, исходя из реалий современного ему искусства: «Различие между трагедией и комедией: последняя стремится изображать худших, а первая – лучших людей, нежели ныне существующие» [Там же, с. 169]. Таким образом, для «среднего» сценического жанра, в котором изображались бы дела обыкновенных людей, в «Поэтике» была оставлена лакуна. Веками она оставалась незаполненной, поскольку деятельность художника, в том числе и драматурга, осуществлялась по образцам, и выход за пределы канонической жанровой системы был практически невозможен. Но кризис рефлексивно-традиционализма в XVIII веке открыл путь к заполнению этой лакуны, что и было сделано Дидро.

Средний драматургический жанр в 1760-е годы разрабатывался в деятельности молодых российских драматургов: Д. И. Фонвизина, В. И. Лукина. Именно Лукин обратился к «серьезной комедии» [3]. В Предисловии к комедии «Мот, любовью исправленный» (1765) Лукин писал: «Одна и весьма малая часть партера любит характерные, жалостные и благородными мыслями наполненные, а другая, и главная, веселые комедии. Вкус первых с того времени утвердился, как они увидели де Тушевы и Шоссеевы лучшие комедии» [11, с. 11]. Де Туш, Шоссе – родоначальники (вслед за Дидро) жанра так называемой «слезной комедии», возникшего во второй половине XVIII столетия и послужившего основой драмы. Творчество Де Туша, как явствует из цитаты, и становится образцом для Лукина.

В другом месте Предисловия Лукин говорит: «Написал я “Мота” отнюдь не для того, дабы сатирически язвить единосемцев моих, но единственно для их пользы и для доставления им невинного удовольствия» [Там же, с. 15]. Такая моралистическая направленность «Мота», в противоположность сатирической, сближает его с французской драмой. Эта декларация подтверждается художественным строем «Мота». В частности, это видно по тому, как решен автором образ Василия, слуги главного героя. «Слуга сделан у меня весьма добродетельный, – пишет Лукин, – и некоторые осуждатели, на меня вооружавшиеся, мне говорили, что у нас таких слуг еще и не бывало. Станется, сказал я им; но Василий для того мною и сделан, чтобы произвести ему подобных, и он должен служить образцом» [Там же, с. 12].

Характер слуги в своей драме Лукин противопоставляет соответствующим персонажам в комедиях Мольера. «Мне совестно бывало, милостивцы мои, – продолжал я, – и на то смотреть, что во всех переведенных комедиях слуги превеликие бездельники и что они при развязке почти все за плутни без наказания остаются, а иные еще и награждение получают» [Там же]. У Мольера слуга-авантюрист служит средством наказания порока в господах и достигает одновременно собственной выгоды. У Лукина сословная этика не позволяет сделать слугу орудием очищения господского нрава, да еще воздать ему за это наградой: такие карнавальные приемы не соответствовали российской ментальности. «Желаю, чтобы большая часть молодых людей, ежели не лучшими так по крайней мере такими же средствами исправлялись, то есть наставлением добродетельных любовниц» [Там же, с. 11], – пишет Лукин в Предисловии, давая понять, что средство исправления Добросердова – не увещевания крепостного дядьки Василия, а наставления добродетельной Клеопатры. Однако для развития действия произвол слуг имеет значение: ведь именно служанка Степанида повезла Клеопатру не в монастырь, а в деревню к добросердовскому дяде. Но она этим не ищет выгоды, как мольеровские плуты, а просто выполняет долг добродетели. «Вот примерная добродетель» [Там же, с. 12], – восклицает автор в Предисловии, указывая на Василия.

Аудитория драмы мыслится превосходящей рамки аристократического сословия. Моралистический элемент в ней направлен и в адрес лиц низшего звания. Лукин, предвидя будущую критику, пишет в Предисловии: «К чему ж вдруг столь избранное и плодотворное нравоучение для подлого сего рода? На сие мною ответствовано: чтобы очистить оный от подлости и научить усердию к господам своим и поступкам, всякому честному человеку приличным» [Там же]. А сам Василий в финале пьесы провозглашает мораль, беря на себя функцию резонера: «Все бы моты по вашему (Добросердова. – Я. Г., И. К.) примеру на истинный путь обращались, а слуги и служанки, как я и Степанида, верно господам служили» [Там же, с. 81]. Как видно, «серьезная комедия» Лукина адресована всем сословиям и имеет цель нравоучением, жалостью и примером улучшить общественные нравы.

Рассмотрим систему персонажей и конфликт «Мота». Главный герой драмы – Добросердов. Его фамилия дает зрителю понять, что перед ним человек в сущности своей хороший. Как же вышло, что этот хороший человек поддался страсти к мотовству и пустил по ветру отцовское имение? Вот что сообщает Василий: «Покойный барин... сам причиною сыновнего несчастья, которого на четырнадцатом году послал в Петербург в службу записаться и поручил своему двоюродному брату, бывшему в молодых летах таким же мотом, какков сделался мой Добросердов. Хотя друзья старичку моему в том отговаривали и советовали выучить сына при себе потребным наукам, однако он никого не послушал» [Там же, с. 23]. Причина бедствий Добросердова – дурная воля его отца. Сам по себе герой не порочен. Лишь в силу злого стечения обстоятельств им овладела страсть к мотовству. Покаяние легко наступает, когда обстоятельства изменяются и на пути Добросердова появляется добродетельная Клеопатра. Герой становится заложником различных влияний, злых и добрых. В конечном итоге побеждает добро – через любовь, но сам Добросердов при этом остается статистом.

Сравнивая эту особенность героя со средневековой традицией, можно констатировать: несмотря на давление нормативного канона классицизма, в русской литературе сохраняется ее прежний герой, добродетель которого исключает личную активность [9, с. 66-74]. Звучит и традиционная тема родительского наказа. Однако, сохраняя свой авторитет, родительская воля теперь подлечит с точки зрения современников переосмыслению и переоценке.

Добросердов является носителем конфликта. В собственном жизненном пути герой видит три этапа: 1) порок и заблуждение, 2) встреча с добродетельной Клеопатрой, 3) пробуждение совести. Конфликт, носителем которого становится Добросердов, – между добродетелью и пороком. Этот конфликт отличается от классицистского – между долгом и страстями. Как страсти, так и долг суть явления внешние по отношению к человеку. Напротив, совесть и порок – феномены внутренние, переживаемые субъективно. И если порок – это довольно механическая проекция страстей в душевный мир личности, то совесть появляется как интериоризация нравственного примера, воплощенного в образе Другого.

Совесть становится пространством, в котором разворачивается конфликт драмы. Антагонист добродетели Злорадов в своей декларации черных дел нападает на совесть: *«Все это, с помощью моего острого разума, могу без робости сделать. Раскаяние и угрызение совести совсем мне неизвестны»* [11, с. 40]. Близка к Злорадову по своим душевным качествам княгиня, опекающая Клеопатру и проматывающая состояние своей питомицы. Однако княгиня лучше своего напарника, и, отправляя Клеопатру в монастырь, она обращается к Злорадову со словами сомнения: *«Чувствую в совести грызения. Не можно ли нам другим образом свое счастье сделать?»* [Там же, с. 68]. К совести гонителей Добросердова постоянно апеллирует Василий. Добросердов, когда ему открывается злорадовское коварство, говорит Василию: *«Ты теперь искренностию своею грызение совести моей усугубляешь»* [Там же, с. 70].

Важное место в драме занимает эпизод с купцом Правдолюбовым, который на глазах у Добросердова уничтожает его заемный вексель. *«Теперь вы вольны заплатить мне тогда, когда в силах будете, и я на вашу совесть отдаюся»* [Там же, с. 50]. Герой Лукина – «внутренний» человек, а не «внешний», в драме происходит его испытание. Правдолюбов ставит героя перед необходимостью решить конфликт между совестью и пороком, отдавая себя в заложники его решения. Таким образом Лукин показывает, что совесть – это общественная категория, она обретается в общении с другими совестливыми людьми.

Там, где в «Моте» речь заходит о совести, упоминается еще и о разуме. Памятуя о положении разума в картине мира классицизма, можно уверенно говорить о нем как о ценностной категории. Таким он и предстает у Лукина. В уже цитированном монологе Злорадова «острый разум» – инструмент воплощения его подлых планов. Продажный стряпчий Пролазин поучает Добросердова предпочесть «разумную» выгоду клятве: *«Ныне ваша братья молодые люди клятву шуткой почитают и чрез нее показывают свой разум»* [Там же, с. 48]. Тот же Злорадов рассуждает: *«Нехорошо ли жить с разумом на свете, и не быть заражену этим дурачеством, что здесь добродетелью называется? Добро делать, конечно, надлежит, но себе самому, а не людям»* [Там же, с. 58]. Разум Злорадовым противопоставляется добродетели. Разум индивидуалистичен, он учит делать добро одному себе. Добродетель же, напротив, открыта миру, людям. Фактически здесь представлена ценностная система русской культуры, восходящая к Средневековью. *Совесть в ней противостоит разуму, как добро – злу, как ответственность – эгоизму.* Рационализм светской культуры обнаруживает свою индивидуалистическую сущность и подвергается осуждению с позиций родового сознания.

Но не следует думать, будто альтернатива классицистским ценностям дана у Лукина в виде механически восстановленных средневековых приоритетов. Испытанию и отрицанию подвергается и то, и другое. Лукин стоит на пути формирования нового нравственного идеала, в равной степени далекого и от эгоизма, так и от родовой авторитарности. Свидетельством тому является характер Клеопатры, в пьесе наиболее проблемный. Если в образе Добросердова дан носитель нового конфликта, то в образе Клеопатры автор пытается решить вопрос о новой морали. Ясно, что конфликт между совестью и пороком должен решаться в пользу совести, в пользу добродетели. Но что такое добродетель? Лукин в качестве ответа представляет нам Клеопатру, за которой в драме закреплен устойчивый эпитет «добродетельная».

Клеопатра – герой внутренне противоречивый. В ее душе борются разные начала. Но это не совесть и порок. И это не долг и страсти. Здесь перед нами наглядный пример, свидетельствующий о необходимости переосмысления всех прежних категорий. *Человек второй половины XVIII века (Клеопатра) впервые находится в ситуации выбора нового идеала, новых ценностей.* Средние века предлагали человеку готовую норму нравственного поведения. Классицизм предложил другой вариант, но тоже нормативный. Теперь же и та, и другая нормы перестают человека устраивать.

Клеопатра любит Добросердова. И ей постыла жизнь в доме княгини, которая содержит ее как попало, а сама проживает средства воспитанницы. Уехав из этого дома вместе с Добросердовым, Клеопатра была бы вполне счастлива. Но в дом княгини ее поместил на воспитание отец, и она не может, покинув свою распутную воспитательницу, нарушить тем самым родительскую волю. Клеопатра остается верной родовым ценностям. *«Любовь повсюду повела меня за тобой, если бы добродетель не противилась... – говорит она Добросердову. – Не дойду до того, чтобы меня за то осуждали, что я, презревши честь и должность, ушла с любовником из дому такой родственницы, которой поручена я от родителя»* [Там же, с. 62-63].

С одной стороны, героиня подчиняет свою любовь-страсть голосу добродетели-долга и таким образом сохраняет честь. Но с другой стороны, если добродетель-долг – идеал, то является ли любовь пороком? У Лукина само название драмы *«Мот, любовью исправленный»* ясно говорит, что любовь становится средством исправления порока. Значит, сама она точно не порок. Кроме того, наблюдается закономерность: родительская воля, которой честно следуют герои, систематически приводит их к ситуации недолжного бытия.

Добросердов из-за родителя научился мотовству, Клеопатра из-за своего родителя терпит лишения от княгини. Автор явно демонстрирует несовершенство родовых авторитетов. Конечно, Лукин не ставит под сомнение клеопатрины добродетели как таковые, слишком очевидно их благотворное действие на главного героя. Но как идеал они оказываются несостоятельны.

Поскольку идеал неполноценен, то ему нужны искусственные условия. В художественном мире драмы это выражается в том, что идеальный герой не может доказать свою жизненность и сам, благодаря своим прекрасным качествам, прийти к должному бытию – к счастливому финалу, где добродетель торжествует, а порок наказан. Автор вынужден приводить к нему на помощь разные счастливые случайности и деятельных помощников. Счастливая случайность является в лице брата главного героя – Меньшого Добросердова, который сообщает, что скончался богатый дядя и оставил в наследство капитал, позволяющий герою избежать разорения. А деятельными помощниками становятся слуги. Именно от Степаниды и Василия зритель узнает о пагубном влиянии родительской воли на молодых влюбленных. Степанида вместо монастыря везет Клеопатру в деревню к добросердовскому дяде и затем сдает ее на руки Меньшему Добросердову, тем самым способствуя счастливой развязке. Обилие таких случайностей и помощников маскирует схематизм этического идеала, который начинает нуждаться в трансформировании.

**Итак**, с кризисом классицизма во второй половине XVIII столетия в жанровой системе драматургии на первый план выходит «средний» жанр драмы. Это связано с процессом в ценностной системе культуры, когда прежние доминанты – как родовые, так и государственные – теряют свою значимость, и возникает потребность в выработке нового идеала добродетели. Ценности интериоризируются, и личность становится перед проблемой их выбора. Внутренний мир личности, становясь проекцией внешнего мира, начинает приобретать при этом самостоятельное значение. Образы людей, привлекательные или, напротив, отталкивающие в качестве примеров, формируют в индивидуальном сознании представление о должном. Этот интериоризированный моральный идеал есть совесть.

*Конфликт драмы, соответственно, есть внутренний конфликт личности.* Его составляющие – добродетель и порок. Индивидуализм оказывается среди пороков, а разум, служащий частной пользе, – орудие порока. Поэтому совесть вне-разумна, вернее, над-разумна. Добродетель в личности противостоит рационалистическому индивидуализму. Эти особенности ценностной системы и конфликта у Лукина еще находятся в стадии выработки, но уход от абстрактности классицизма уже совершился в его драме. *Идеал не дан – он задан* и формируется с развитием действия.

#### Список источников

1. **Аристотель.** Поэтика // Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2005. С. 167-211.
2. **Барская Т. Э.** Дени Дидро (1713-1784). Л. – М.: Искусство, 1962. 114 с.
3. **Берков П. Н.** Владимир Игнатьевич Лукин. 1737-1794. М. – Л.: Искусство, 1950. 95 с.
4. **Венгеров С. А.** Лукин Владимир Игнатьевич // Источники словаря русских писателей: в 4-х т. / собр. С. А. Венгеров. Пг.: Тип. Имп. академии наук, 1917. Т. 4. С. 20-21.
5. **Всеволодский-Гернгросс В. Н.** История русского театра: в 2-х т. М. – Л.: Теа-Кино-Печать, 1929. Т. 2. 508 с.
6. **Гачев Д. И.** Эстетические взгляды Дидро. М.: ГИХЛ, 1961. 191 с.
7. **Дидро Д.** О драматической поэзии // Дидро Д. Эстетика и литературная критика / пер. с фр.; вступ. ст. В. Бахмутского; прим. Е. Сапрыкиной. М.: Худож. лит., 1980. С. 216-299.
8. **Западов А. В.** Лукин // История русской литературы: в 10-ти т. / Академия наук СССР. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1947. Т. IV. Литература XVIII века. Ч. 2. 1947. С. 265-269.
9. **Кузнецов И. В.** Книжность Древней Руси. Новосибирск: Изд-во НГТИ, 2013. 140 с.
10. **Лессинг Г.** Гамбургская драматургия. М. – Л.: Academia, 1936. 519 с.
11. **Лукин В. И.** Мот, любовию исправленный // Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы / под ред. П. А. Ефремова. СПб.: Тип. И. И. Глазунова, 1868. С. 6-81.
12. **Пыпин А. Н. В. И.** Лукин // Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы / под ред. П. А. Ефремова. СПб.: Тип. И. И. Глазунова, 1868. С. 1-LXXXII.
13. **Сакулин П. Н.** Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей: в 2-х ч. М.: ГАХН, 1929. Ч. 2. Новая литература. 639 с.
14. **Стенник Ю. В.** Драматургия русского классицизма. Комедия // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX в. / отв. ред. Л. М. Лотман. Л.: Наука, 1982. С. 109-162.

#### V. I. LUKIN'S COMEDY "PRODIGAL, CORRECTED WITH LOVE" IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN AESTHETIC INNOVATIONS

Glembotskaya Yana Olegovna, Ph. D. in Philology  
Kuznetsov Il'ya Vladimirovich, Doctor in Philology, Associate Professor  
Novosibirsk State Theatre Institute  
79132006124@yandex.ru; eliah2001@mail.ru

The article considers the formation of the intermediate genre in the Russian dramaturgy of the 1760s. The study is based on V. I. Lukin's comedy "Prodigal, Corrected with Love", which has not previously attracted researchers' attention. Actually, the play was strongly influenced by D. Diderot's aesthetic innovations. The authors show that considering reevaluation of cultural values, V. I. Lukin's comedy reinterprets the conflict of duty and passion developing within the realm of conscience. The paper concludes that the dominant motives of the play (a spiritless personage and parents' authority) are in tune with the Russian literature of the XVII century.

*Key words and phrases:* D. Diderot; intermediate dramaturgic genre; V. I. Lukin; "Prodigal, Corrected with Love"; conflict; conscience; mind.