*Дени Дидро*

# Парадокс об актёре

Первый собеседник. Перестанем говорить об этом.

Второй собеседник. Почему?

Первый. Автор книги[[1]](#endnote-2) — ваш друг.

Второй. Какое это имеет значение?

Первый. Большое. К чему ставить перед вами выбор — прези­рать либо его талант, либо мое суждение и изменять ваше доброе мнение о нем или обо мне?

Второй. Этого не случится; а если б и случилось, — моя дружба к вам обоим, основанная на более существенных достоинствах, не пострадала бы.

Первый. Может быть.

Второй. Уверен в этом. Знаете, на кого вы сейчас похожи? На знакомого мне автора, который на коленях умолял любимую женщину не присутствовать на первом пред­ставлении его пьесы.

Первый. Автор ваш был скромен и осторожен.

Второй. Он боялся, чтобы нежные чувства, которые она к нему питала, не пострадали от оценки его литературного та­ланта.

Первый. Это могло случиться.

Второй. Чтобы публичный провал не уронил его в глазах возлюбленной.

Первый. Чтобы менее чтимый, он не оказался менее любим. И вы находите, что это смешно?

Второй. Именно так рассудила и она. Ложа была взята, он имел блестящий успех: и богу известно, какие поцелуи, поздравления и ласки получил он.

Первый. Но поцелуев было бы еще больше, если бы пьесу освистали.

Второй. Не сомневаюсь.

Первый. А я настаиваю на своем мнении.

Второй. Настаивайте, я согласен; но поймите, ведь я не жен­щина, и нужно же вам высказаться.

Первый. Непременно?

Второй. Непременно.

Первый. Мне легче вовсе промолчать, чем маскировать свою мысль.

Второй. Охотно верю.

Первый. Я буду строг.

Второй. Этого и потребовал бы от вас мой друг.

Первый. Ладно, раз нужно говорить, то сочинение его, на­писанное в невразумительном, вымученном, запутанном, напыщенном стиле, полно общих мест. Прочтя его, вели­кий артист не станет лучше, а жалкий актерик будет так же плох. Природа — вот кто дает личные качества, лицо, голос, силу суждения, тонкость. Изучение великих образцов, знание человеческого сердца, уменье обра­щаться в свете, упорная работа, опыт, привычка к сцене совершенствуют дары природы. Актер-подражатель мо­жет добиться того, чтобы все передавать сносно. В его игре нечего ни хвалить, ни порицать.

Второй. Либо все можно порицать.

Первый. Если угодно. Природный актер часто отвратителен, иногда превосходен. В любом жанре бойтесь однообраз­ной посредственности. Как бы строго ни судили дебютанта, всегда можно предвидеть будущий успех. Свистки душат лишь бездарность. Как может природа без искус­ства создать великого актера, когда ничто на сцене не повторяет природы, а все драматические произведения написаны согласно известной системе правил? А как два разных актера сыграют одинаково одну и ту же роль, когда у самого ясного, точного и выразительного писа­теля слова являются и могут быть лишь приблизительными отображениями мысли, чувства, идеи; отображе­ниями, которым жест, тон, движение, лицо, взгляд, об­становка придают их истинный смысл. Когда вы слышите слова:

— Но где у вас рука?

— Я бархат пробую, — какой он обработки?[[2]](#endnote-3)

Что вы узнали? Ничего. Взвесьте хорошенько то, что я вам скажу, и поймите, как часто и легко два собесед­ника, пользуясь теми же выражениями, думают и гово­рят о совершенно различных вещах. Пример, который я вам приведу, — своего рода чудо; это само сочинение вашего друга. Спросите у французского актера, что он о нем думает, и тот согласится, что все здесь верно. Задайте тот же вопрос английскому актеру и он будет клясться by God, что нельзя тут изменить ни фразы, что это настоящее евангелие сцены. Однако между англий­ской манерой писать комедии и трагедии и манерой, при­нятой для этих театральных произведений во Франции, нет почти ничего общего, раз, даже по мнению самого Гаррика[[3]](#endnote-4), актер, в совершенстве передающий Шекспира, не знает, как приступить к декламации сцены Расина; гармонические стихи французского поэта обовьются во­круг актера, как змея, и, кольцами сжав его голову, руки, ноги, лишат его игру всякой свободы. Отсюда с очевидностью следует, что английский и французский актеры, единодушно, признавшие истинность принципов ва­шего автора, друг друга не поняли, а неопределенность и широта технического языка сцены настолько значительны, что здравомыслящие люди диаметрально противополож­ных мнений воображают, будто заметили тут проблеск очевидности. Больше чем когда-либо придерживайтесь своей максимы: «Не пускайтесь в объяснения, если хотите быть понятым».

Второй. Вы думаете, что в каждой книге, и в этой особенно, есть два различных смысла, скрытых под теми же зна­ками, — один смысл в Лондоне, другой в Париже?

Первый. И знаки эти так ясно выражают оба смысла, что друг ваш сам попался; ведь, ставя имена французских актеров рядом с именами английских, применяя к ним те же правила, воздавая им ту же хулу и те же восхва­ления, он несомненно воображал, что сказанное об од­них будет справедливо и относительно других.

Второй. Но если так судить, ни один автор не смог бы на­говорить больше бессмыслиц.

Первый. Слова его на перекрестке де-Бюсси означают одно, а в Дрюрилене совсем другое, — приходится поневоле при­знать это; впрочем, может быть, я ошибаюсь. Но основной пункт, в котором мы с вашим автором расхо­димся совершенно, это главные качества великого актера. Я хочу, чтобы он был очень рассудочным; он должен быть холодным, спокойным наблюдателем. Следовательно, я требую от него проницательности, но никак не чувствительности, искусства всему подражать или, что то же, способности передавать любые роли и характеры.

Второй. Никакой чувствительности!

Первый. Никакой. Мои доводы пока не совсем связны, но поз­вольте излагать их так, как они мне приходят на ум, в беспорядке, свойственном и сочинению вашего друга.

Если б актер был чувствителен, скажите по совести, смог бы он два раза кряду играть одну и ту же роль с равным жаром и равным успехом? Слишком горячий на первом представлении, на третьем — он выдохнется и будет холоден как мрамор. Не то внимательный по­дражатель и вдумчивый ученик природы; после первого появления на сцене под именем Августа, Цинны, Оросмана, Агамемнона, Магомета, он строго копирует самого себя или изученный им образ, неустанно следит за нашим восприятием; его игра не только не ослабеет, а укре­пится новыми собранными им мыслями; он либо станет еще пламеннее, либо умерит пыл, и вы будете все больше и больше им довольны. Если он будет самим собой во время игры, то как же он перестанет быть самим собой? А если перестанет, то как уловит точную грань, на ко­торой нужно остановиться?

Меня утверждает в моем мнении неровность актеров, играющих нутром. Не ждите от них никакой цельности; игра их то сильна, то слаба, то горяча, то холодна, то плоска, то возвышенна. Завтра они провалят место, в котором блистали сегодня, зато они блеснут там, где провалились накануне. Меж тем актер, который играет, руководствуясь рассудком, изучением человеческой при­роды, неустанным подражанием идеальному образу, вооб­ражением, памятью, — будет одинаков на всех представле­ниях, всегда равно совершенен: все было измерено, рас­считано, изучено, упорядочено в его голове; нет в его декламации ни однообразия, ни диссонансов. Пылкость имеет свои нарастания, взлеты, снижения, начало, сере­дину и высшую точку. Те же интонация, те же позы, те же движения; если что-нибудь меняется от предста­вления к представлению, то обычно в пользу последнего. Такой актер не переменчив: это зеркало, всегда отражаю­щее предметы, и отражающее с равной точностью, силой и правдивостью. Подобно поэту он бесконечно черпает в неиссякаемых глубинах природы, в противном случае он бы скоро увидел пределы собственных богатств.

Что может быть совершеннее игры Клерон?[[4]](#endnote-5) Однако последите за ней, изучите ее, и вы убедитесь, что к шестому представлению она знает наизусть все детали своей игры, как слова своей роли. Несомненно, она создала себе образ и сперва стремилась приспособиться к нему; несомненно, образ этот она задумала сколь можно более высоким, величественным и совершенным. Но образ этот, — взятый ли из истории, или вызванный ее воображением подобно призраку, — не она сама. Будь он лишь равен ей, какой слабой и жалкой была бы ее игра! Когда путем упорной работы она приблизилась, насколько смогла, к своей идее, — все кончено; твердо держаться на этом уровне — дело упражнений и памяти. Присутствуй вы на ее занятиях, сколько раз вы бы вос­клицали: «Вы достигли!..» Сколько раз она бы вам от­ветила: «Ошибаетесь!..» Так друг Лекенуа[[5]](#endnote-6) схватил его за руку, крича: «Остановитесь! Лучшее — враг хорошего: вы все испортите...» — «Вы видите созданное мною, — за­дыхаясь ответил художник восхищенному ценителю, — но вы не видите, что я задумал и к чему я стремлюсь».

Я не сомневаюсь, что и Клерон, при первых попыт­ках, переживает муки Левенуа; но лишь только поднялась она на высоту своего призрака, борьба окончена; она владеет собой, она повторяет себя без всякого волнения. Как это иногда бывает в сновидении, голова ее касается туч, руки простерлись до горизонта; она — душа огром­ного манекена, облекшего ее своим телом; работа прочно укрепила на ней эту оболочку. Небрежно раскинувшись в шезлонге, скрестив руки, закрыв глаза, не двигаясь, мысленно следя за своим образом, она себя видит, слы­шит, судит о себе, о впечатлении, которое произведет. В эти минуты в ней два существа: маленькая Клерон и великая Агриппина.

Второй. Послушать вас, так актеры во время игры или заня­тий больше всего похожи на ребятишек, которые ночью изображают на кладбище привидения, подняв над головой белые простыни на шесте и испуская под этим сооруже­нием заунывные вопли, пугающие прохожих.

Первый. Совершенно верно. Вот Дюмениль[[6]](#endnote-7) не то что Кле­рон. Она поднимается на подмостки, не зная еще, что скажет. Половину спектакля она не знает, что говорит, но бывают у нее моменты высшего подъема. Да и почему бы актеру отличаться от поэта, от художника, оратора, музыканта? Не в упоении первых порывов встают перед ними характерные черты, они появляются в моменты холодные и спокойные, в моменты совершенно неожидан­ные. Откуда приходят эти черты, — никто не знает; их дает вдохновение. Застыв между натурой и ее наброском, гений переносит зоркий взгляд с одного на другое; вдох­новенная красота, разлитая в его творении, неожиданные черты, поразившие его самого, будут долговечнее, чем набросанное им в первой вспышке. Хладнокровие умеряет восторженное неистовство. Не потерявший голову безумец властвует над нами; власть эта дается тому, кто владеет собой. Великие драматурги — неустанные наблюдатели всего происходящего вокруг них в мире физическом и в мире моральном.

Второй. Миры эти — единство.

Первый. Они схватывают все, что их поражает, и составляют запасы. Сколько чудес, сами не ведая, переносят они в свои произведения из этих внутренних запасов! Пылкие, страстные, чувствительные люди выступают на обществен­ную арену; они дают спектакль, но не они им наслажда­ются. По их образцу гений создает копию. Великие поэты, великие актеры, может быть, вообще все великие подра­жатели природы, одаренные прекрасным воображением, силой суждения, тонким чутьем и верным вкусом, — суще­ства наименее чувствительные. Они слишком многогранны, они слишком поглощены наблюдением, познанием, подра­жанием, чтоб переживать внутреннее волнение. Я пред­ставляю их себе всегда с записной книжкой на колене и карандашом в руке.

Чувствуем мы; они наблюдают, изучают и рисуют. Сказать ли? Почему же нет? Чувствительность отнюдь не является свойством гения. Он может любить спра­ведливость, но будет поступать согласно этой добродетели, не получая от того услады. Всем ведает не сердце его, а голова. Чувствительный человек теряет ее при малейшей неожиданности; никогда он не будет ни великим королем, ни великим министром, ни великим полководцем, ни великим адвокатом, ни великим врачом. Заполните хоть весь зрительный зал этими плаксами, но на сцену не выпускайте ни одного. Взгляните на женщин; разу­меется, они далеко превосходят нас в чувствительности: разве мы можем равняться с ними в мгновения страсти! Но насколько мы им уступаем в действии, настолько в по­дражании они стоят ниже нас. Чувствительность — всегда признак общей слабости организма. Единственная слеза, прорвавшаяся у мужчины, у настоящего мужчины, нас трогает больше, чем рыдания женщины. В великой комедии, — в комедии жизни, на которую я постоянно ссы­лаюсь, — все пылкие души на сцене, все гениальные люди в партере. Первых зовут безумцами; вторых, ко­пирующих безумства, зовут мудрецами. Зоркий мудрец улавливает смешное в различных персонажах, рисует его и вызывает в вас смех и над несносными чудаками, чьей жертвою вы были, и над вами самим. Это он наблюдал за вами и чертил забавное изображение и чудака и ваших мучений.

Как ни доказывай эти истины, великие актеры не согласятся с ними; это их тайна. Посредственные же актёры и новички созданы, чтобы опровергать их, а о некоторых других можно бы сказать: они верят, будто чувствуют, как говорили о суеверах, что они верят, будто верят; для одних без веры, для других без чувствительности нет спасения.

Но как, — скажут мне, — эти жалобные скорбные звуки, исторгнутые матерью из глубины её существа, и так бурно потрясшие мою душу, вызваны не настоящим чувством, не само отчаяние их породило? Нисколько. И вот доказательство: они размерены, они являются частью декламационной системы, будь они на двадцатую долю четверти тона выше или ниже — они звучали бы фальшиво; они подчинены закону единства; они подготовлены и разрешены, как в гармонии; они отвечают всем нужным условиям лишь после долгой подготовки; они направлены к решению поставленной задачи; чтобы они звучали правильно, их репетировали сотни раз и даже этих бесчисленных репетиций иногда не достаточно, потому что пре­жде чем сказать:

Вы плачете, Заира!

или:

Вы будете там, дочь моя.

актёр долго прислушивался к самому себе; он слушает себя и в тот момент, когда потрясает вас, и весь его талант состоит не в том чтобы чувствовать, как вы полагаете, а в умении так тщательно передать внешние признаки чувства, чтобы вы обманулись. Вопли скорби запечатлены в его слухе, жесты отчаяния он знает наизусть, они разучены перед зеркалом. Он точно знает момент, когда нужно вытащить платок и разразиться слезами; ждите их на определённом слове, на определённом слоге, ни раньше, ни позже. Эта дрожь в голосе, отрывистые фразы, глухие или протяжные стоны, трепещущие руки, подкашивающиеся колени, беспамятство и исступление — чистое подражание, заранее разученный урок, патетиче­ская гримаса, высочайшее кривляние, которое актер помнит долго после того, как затвердил его, и в котором отдает себе отчет во время исполнения; но, к счастью для автора, зрителя и самого актера, оно не лишает его свободы духа и требует лишь, как и другие упражнения, затраты физических сил.

Как только котурны или сандалии сброшены, голос его слабеет, актер испытывает величайшую усталость, он должен переменить белье или прилечь; но ни следа от волнения, скорби, грусти, изнеможения души. Все эти впечатления уносите с собой вы. Актер устал, а вы пе­чальны, потому что он неистовствовал, ничего не чувствуя, а вы чувствовали без неистовств. Будь по-другому, звание актера было бы несчастнейшим из званий, но он не ге­рой, — он лишь играет его, и играет так хорошо, что кажется вам самим героем: иллюзия существует лишь для вас, он-то отлично знает, что остается самим собой.

Все виды чувствительности сочетались, чтобы достигнуть наибольшего эффекта, они ширятся, слабеют, креп­нут, играют всеми оттенками и сливаются в единое целое? Да это просто смешно! Итак, я стою на своем и говорю: «Крайняя чувствительность порождает посредственных актеров; посредственная чувствительность порождает толпы скверных актеров; полное отсутствие чувствительности со­здает величайших актеров». Слезы актера спускаются из мозга; слезы чувствительного человека поднимаются из сердца; душа чрезмерно тревожит голову чувствительного человека, голова актера вносит иногда преходящее волнение в его душу; он плачет, как неверующий священник, проповедующий о страстях господних, как соблазнитель у ног женщины, которую не любит, но хочет обмануть, как нищий на улице или на паперти, поносящий вас, когда потерял надежду разжалобить, или же как курти­занка, которая, ничего не чувствуя, замирает в ваших объятиях.

Случалось ли вам размышлять о разнице между слезами, вызванными трагическим событием, и слезами, вы­званными патетическим рассказом? Вы слушаете прекрас­ную повесть: постепенно мысли мешаются, душа приходит в волнение, слезы льются. Наоборот, при виде трагиче­ского случая — предмет, впечатление и результат сопри­касаются; в одно мгновение душа взволнована, вы вскри­киваете, теряете голову, и слезы льются. Последние при­шли внезапно, первые были вызваны. Вот преимущество естественного и правдивого театрального эффекта перед красноречивой сценой, — он производит внезапно то, к чему сцена готовит нас; но добиться иллюзии здесь гораздо труднее: одна фальшивая, плохо переданная черта спо­собна её разрушить. Интонацию воспроизвести легче, чем движение, но движения поражают с большей силой. Вот основания закона, не знающего, по моему мнению, никаких изъятий, — развязку нужно строить на действии, а не на рассказе, если не хочешь быть холодным.

Итак, вам нечего возразить? Я слышу, как вы рас­сказываете о чем-то в обществе; ваши нервы возбуждены, вы плачете. Вы чувствовали, говорите вы, и чувствовали сильно. Согласен: но разве вы готовились? Нет. Разве говорили стихами? Нет. Однако вы увлекали, поражали трогали, производили сильное впечатление. Все это верно. Но перенесите на сцену свой обычный тон, простые выра­жения, домашние манеры, естественные жесты, и увидите, какое это будет бедное и жалкое зрелище. Можете лить слезы, сколько угодно, — вы будете только смешны, вас засмеют. Это будет не трагедия, а пародия на трагедию. Неужели вы думаете, что сцены Корнеля, Расина, Воль­тера, даже Шекспира можно передать обычным разговор­ным голосом и тоном, каким болтают у домашнего ка­мелька? Не лучше, чем вашу домашнюю историю можно передать с театральным пафосом и дикцией.

Второй. Что ж, может быть, Расин и Корнель, как велики они ни были, не создали ничего ценного.

Первый. Какое богохульство! Кто дерзнет произнести это? Кто дерзнет одобрить? Даже самые обыденные фразы Кор­неля не могут быть сказаны обыденным тоном.

Но с вами случалось, наверное, сотни раз, что под конец вашего рассказа, посреди тревоги и волнения, в ко­торое привели вы маленькую аудиторию салона, входит новое лицо, и приходится удовлетворить и его любопыт­ство. А вы этого не можете, душа иссякла, не осталось ни чувствительности, ни жара, ни слез. Почему актер не знает такого изнеможения? Потому что его интерес к со­зданному ради развлечения вымыслу сильно отличается от интереса, вызванного в вас несчастием ближнего. Разве вы Цинна? Разве были вы Клеопатрой, Меропой, Агрип­пиной? Что вам до них? Тетральные Клеопатра, Меропа, Агриппина, Цинна, — разве это исторические персонажи? Нет. Это вымышленные поэтические призраки. Больше того: каждый поэт создает их на свой лад. Оставьте этих гиппогрифов с их движениями, походкой и криками на сцене; в истории они бы выглядели странно; в каком-нибудь интимном кружке или любом другом обществе они вызвали бы взрыв хохота. Все бы перешептывались: «Он бредит?» «Откуда этот Дон-Кихот?» «Где сочиняют подобные россказни?» «На какой планете так говорят?»

Второй. Но почему в театре они никого не возмущают?

Первый. Там они обусловлены. Это формула, данная старым Эсхилом. Канон трехтысячелетней давности.

Второй. И долго он еще просуществует, этот канон?

Первый. Неизвестно. Я знаю лишь, что чем ближе автор к своему веку и своей стране, тем дальше он от него от­ходит.

Знаете ли вы что-либо более похожее на положение Агамемнона в первой сцене «Ифигении», чем положение Генриха IV, когда, обуреваемый ужасом, для которого было достаточно причин, он говорит своим приближенным: «Они убьют меня, это ясно, они убьют меня...» Пред­ставьте, что этот прекрасный человек, этот великий и не­счастный монарх, терзаемый среди ночи зловещими пред­чувствиями, встает с постели и стучится в дверь Сюлли, своего министра и друга; найдется ли поэт, настолько нелепый, чтобы вложить в уста Генриха слова:

Я, Генрих, твой король. Тебя в ночи бужу я.

Узнай же голос мой и внемли, что скажу я.

А в уста Сюлли ответ:

Вы это, государь? Что побудило вас,

Опередив зарю, придти в столь ранний час?

Мерцанье бледное вас еле озаряет.

Лишь ваши и мои сейчас не спят глаза.

Второй. Это, быть может, подлинный язык Агамемнона.

Первый. Не больше чем Генриха IV. Это язык Гомера, Расина, язык поэзии. И эти напыщенные речи могут быть ска­заны лишь безвестными существами и произнесены поэти­ческими устами, поэтическим тоном.

Поразмыслите над тем, что в театре называют *быть правдивым.* Значит ли это вести себя на сцене какв жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании пре­вратилась бы в пошлость. Что же такое театральная прав­дивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному вооб­ражением поэта и зачастую еще возвеличенному актером. Вот в чем чудо. Этот образ влияет не только на тон**, —** он изменяет поступь, осанку. Поэтому-то актер на улице и актер на сцене — персонажи настолько различные, что их с трудом можно узнать. Когда я впервые увидал мадемуазель Клерон у нее дома, я невольно воскликнул: «Ах, сударыня, я был уверен, что вы на целую голову выше». Несчастная женщина, действительно несчастная, пла­чет, но она вас ничуть не трогает; хуже того: какая-нибудь легкая черта, ее обезобразившая, смешит вас, свойственные ей интонации режут вам слух и раздражают вас; из-за какого-нибудь привычного ей движения, скорбь ее вам кажется неблагородной и отталкивающей, ибо почти все чрезмерные страсти вызывают гримасы, которые безвкусный актер рабски копирует, но великий артист избе­гает. Мы хотим, чтобы при сильнейших терзаниях человек сохранял человеческий характер и достоинство своей по­роды. В чем эффект этих героических усилий? В том, чтоб смягчить и рассеять вашу скорбь. Мы хотим, чтобы женщина падала пристойно и мягко, а герой умирал по­добно древнему гладиатору, посреди арены, под аплоди­сменты цирка, грациозно и благородно, в изящной и живо­писной позе. Кто же исполнит наши пожелания? Тот ли атлет, которого скорбь порабощает, а чувствительность обезображивает? Или академизированиый атлет, который владеет собой и испускает последний вздох, проделывая гимнастические упражнения? Древний гладиатор, подобно великому актеру, и великий актер, подобно древнему гла­диатору, не умирают так**,** как умирают в постели, — они должны изображать другую смерть, чтоб вам понравиться, и чуткий зритель поймет, что обнаженная правда, дей­ствие, лишенное прикрас, выглядело бы жалким и про­тиворечило бы поэзии целого.

Это не значит, что подлинной природе не присущи возвышенные моменты, но я думаю, что уловить и со­хранить их величие дано лишь тому, кто предвосхитит их силой воображения или гения и кто передаст их хлад­нокровно.

Однако не стану отрицать, что тут есть известное внутреннее возбуждение, выработанное или искусствен­ное. Но, — если вас интересует мое мнение, — по-моему, это возбуждение почти так же опасно, как и природная чувствительность. Постепенно оно приведет актера к манерности и однообразию. Это свойство противоречит много­гранности великого актера; часто он бывает вынужден отделаться от него, но такое отречение от самого себя возможно лишь при железной воле. Было бы много лучше для облегчения и успешности подготовки, для универсаль­ности таланта и усовершенствования игры, если б не приходилось проделывать это необъяснимое отречение от самого себя, крайняя трудность которого, ограничивая каждого актера одной единственной ролью, обрекает либо труппы на чрезвычайную многочисленность, либо почти все пьесы на плохое исполнение; разве только устано­вленный порядок будет изменен, и перестанут писать пьесы применительно к актерам, которые, мне кажется, напротив, должны бы приспосабливаться к пьесе.

Второй. Но если в толпе, привлеченной на улице какой-нибудь катастрофой, каждый, на свой лад, начнет внезапно про­являть свою природную чувствительность, то люди, не сго­вариваясь, создадут чудесное зрелище, тысячи драгоцен­ных образцов для скульптуры, живописи, музыки, поэзии.

Первый. Верно. Но выдержит ли это зрелище сравнение с тем, что получится в результате продуманной соразмерности и той гармонии, которую придаст ему художник, пере­неся его с уличного перекрестка на сцену или на полотно? Если вы так полагаете, то в чем же тогда, возражу я, хваленая магия искусства, раз она способна лишь портить то, что грубая природа и случайное сочетание сделали лучше нее? Вы отрицаете, что искусство украшает природу? Разве не приходилось вам, восхищаясь женщиной, говорить, что она прекрасна, как Мадонна Рафаэля? Не восклицали ли вы, глядя на прекрасный пейзаж, что он романтичен? К тому же вы говорите о чем-то подлинном, а я о подражании; вы говорите о мимолетном явлении природы, я же говорю о произведении искусства, заду­манном, последовательном, имеющем свое развитие и длительность. Возьмите любого из этих актеров, заставьте варьировать уличную сцену, как это делают в театре, и покажите мне эти персонажи последовательно, каждого в отдельности, по двое, по трое; предоставьте их соб­ственным движениям, пусть они сами распоряжаются своим действием, и увидите, какая получится невероятная раз­ноголосица. Чтобы избежать этого недостатка, вы заста­вите их репетировать вместе. Прощай, природная чувстви­тельность! И тем лучше.

Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого. Кто же лучше определит меру этой жертвы? Энтузиаст? Фанатик? Конечно, нет. В обществе - это будет справедливый человек, на сцене — актер с холодной головой. Ваша уличная сцена относится к дра­матической сцене, как орда дикарей к культурному об­ществу.

Здесь уместно поговорить о вероломном влиянии посредственного партнера на превосходного артиста. Замы­сел последнего величественен, но он вынужден отказаться от своего идеального образа и приспособиться к уровню выступающего с ним жалкого существа. Он обходится тогда без работы и размышлений: на прогулке или у ка­мина это делается инстинктивно — говорящий снижает тон собеседника. Или, если вы предпочитаете другое сравне­ние, — тут, как в висте, где вы теряете часть своей лов­кости, если не можете рассчитывать на партнера. Больше того: Клерон вам расскажет, если угодно, как Лекен[[7]](#endnote-8) из озорства превращал ее, когда хотел, в плохую или посредственную актрису, а она в отместку не раз под­водила его под свистки. Что же такое актеры, подыгры­вающие друг другу? Два персонажа, чьи образы, прини­мая во внимание отдельные различия, либо равны, либо подчинены один другому, в согласии с условиями созданными автором; без чего один был бы слишком силен, или слишком слаб; сильный, чтоб избежать диссонанса, лишь изредка поднимает слабого на свою высоту, скорее он сознательно опустится до его посредственности. Азнаете, какова цель столь многочисленных репетиций? Установить равновесие между различными талантами актеров, с тем, чтобы из него возникло единство общего действия. А если самолюбие одного из них препятствует такому равновесию, то всегда страдает совершенство целого и ваше удоволь­ствие; ибо редко бывает, чтобы блеск одного актера воз­награждал вас за посредственность остальных, которую его игра лишь подчеркивает. Мне приходилось видеть великого актера, наказанного за свое честолюбие: публика по глупости находила его игру утрированной вместо того, чтобы признать слабость его партнера.

Вообразите, что вы автор; вы ставите пьесу, вы сво­бодны выбирать либо актеров, обладающих глубоким су­ждением и холодной головой, либо актеров чувствитель­ных. Но прежде чем вы решили, позвольте задать вам один вопрос: в каком возрасте становятся великим акте­ром? Тогда ли, когда человек полон огня, когда кровь бурлит в жилах, когда от легчайшего толчка все суще­ство приходит в ужасное волнение и ум воспламеняется от малейшей искры? Мне кажется, что нет. Тот, кого природа отметила печатью актера, достигает превосходства в своем искусстве лишь после того, как приобретен долго­летний опыт, когда жар страстей остыл, голова спокойна и душа ясна. Лучшее вино, пока не перебродит, кисло и терпко, лишь долго пробыв в бочке, становится оно бла­городным. Цицерон, Сенека и Плутарх являют собой три возраста человека-творца: Цицерон — часто лишь горящая солома, веселящая мой взгляд, Сенека — пылание лозы, слепящее глаза; когда же я ворошу пепел старого Плу­тарха, то нахожу в нём раскаленные угли, и они ласково согревают меня.

Барону[[8]](#endnote-9) было за шестьдесят, когда он играл графа Эссекса, Ксифареса, Британика, и играл хорошо. Госсен[[9]](#endnote-10) пятидесяти лет восхищала всех в «Оракуле» и «Вос­питаннице».

Второй. Да, но лицо ее совсем не подходило к роли.

Первый. Правда, и это, может быть, одно из непреодолимых препятствий на пути к превосходному спектаклю. Нужно выступать на подмостках долгие годы, а роль иногда тре­бует расцвета юности. Если и нашлась актриса, в семнадцать лет игравшая Мониму, Дидону, Пульхерию, Гермиону, так то было чудо, и больше нам его не увидеть[[10]](#endnote-11). А старый актер смешон лишь тогда, когда силы его совсем покинули, или когда все совершенство его игры не может уже скрыть противоречия между его старостью и ролью. В театре — как в обществе, женщину попрекают любовными похождениями лишь в том случае, если она не обладает ни талантами, ни другими добродетелями, способ­ными прикрыть порок.

В наше время Клерон и Моле[[11]](#endnote-12), дебютируя, играли почти как автоматы, впоследствии они показали себя истинными актерами. Как это произошло? Неужели с годами появилась у них душа, чувствительность, «нутро»? Не­давно, после десятилетнего отсутствия, Клерон задумала вновь появиться на сцене; она играла посредственно; что ж, не утратила ли она душу, чувствительность в «нутро»? Нисколько; но роли она забыла. Будущее это покажет.

Второй. Как, вы думаете, она вернется на сцену?[[12]](#endnote-13)

Первый. Иначе она погибнет от скуки; ибо что же, по-вашему, может заменить рукоплескания публики и великие стра­сти? Если б какой-нибудь актер или актриса так глубоко входили в роль, как это полагают, возможно ли было одному поглядывать на ложи, другой улыбаться кому-то за кулисы, чуть не всем переговариваться с партеров; и нужно ли было в артистическом фойе прерывать без­удержный хохот актера, напоминая ему, что пора идти закалываться.

Меня подмывает набросать вам сцену между неким актером и его женой, которые ненавидели друг друга, — сцену нежных и страстных любовников, сцену, разыгран­ную публично на подмостках так, как я вам сейчас пере­дам, а может быть, немного лучше, сцену, в которой актеры точно были созданы для своих ролей, сцену, в ко­торой они вызывали несмолкаемые аплодисменты партера и лож, сцену, которую наши рукоплескания и крики вос­торга прерывали десятки раз, третью сцену четвертого акта «**Любовной досады**» Мольера, их триумф.

**А к т ё р** — Эраст, любовник Люсиль.

**Л ю с и л ь**, — любовница Эраста, жена актёра.

[Курсивом выделены фразы из рол, реплики партнера личного характера набраны прямым *(Ред.)*]

**Актер**

*Нет, нет! Нe думайте, мадам,*

*Что снова говорить* о *отрасти буду вам.*

— Да, не советую.

*Все кончено.*

*—* Надеюсь.

*Теперь хочу я излечиться.*

*Что был я дорог вам, не стану я хвалиться.*

— Больше, чем вы заслуживали.

*За тень обиды гнев суровый доказал,*

— Чтоб я на вас обиделась! не дождетесь такой чести.

*Что равнодушны вы и я любви не знал.*

*И вам я покажу, что люди,* от *рожденья*

*Великодушные,*

— Вот именно, великодушные!

*не вынесут презренье.*

*—* И самое глубокое.

*Признаться, находил у вас в очах мой взор*

*Ту прелесть, что в других не видел до тех пор.*

*—* Не так уж трудно было увидать.

*Безмерно были мне дороже эти цепи,*

*Чем царственный престол и блеск великолепий*...

— Вы предпочли сделку повыгоднее.

*Я только вами* *жил.*

*—* Неправда, все лжете!

*И должен вам признаться*,

*Что буду, может быть, страдать жестоко я,*

*От бремени цепей освободив себя.*

— Это было бы досадно.

*Не будут ли души губительные рамы,*

*Леченью вопреки, сочиться неустанно?*

— Бояться нечего. Гангрена уже началась.

*И бремя нежное низвергнув, может быть,*

*Решу я никого на свете не любить.*

— Не беспокойтесь, полюбите!

*Но все равно теперь. И раз ваш гнев суровый*

*То сердце гонит прочь, что страсть приходит снова,*

*Клянусь, досаду вам чиню в последний раз.*

*Свой пыл отвергнутый я утаю от вас.*

**Актриса**

*Вы, сударь, можете мне оказать пощаду*

*И в этот раз меня избавить от досады.*

— Вы нахалка, душа моя, и в этом раскаетесь!

**Актер**

*Ну что ж, мадам, ну что ж! Пощаду окажу.*

*Я с вами рву навек, от вас я ухожу.*

*И пусть в угоду вам утрачу жизни пламя,*

*Коль снова захочу увидеться я с вами.*

— Тем лучше для меня.

*Не бойтесь.*

— Я вас не боюсь.

*Не солгал*

*Ни слова я, мадам. Когда б я обладал*

*Душою слабою и прелести вот эти*

*Не смог бы позабыть, все ж ни за что на свете...*

— Какое несчастье!

*Вам не видать* *меня!*

— И слава богу...

**Актриса**

*Не надо мне ничуть*

— Вы, милочка, отъявленная негодяйка, и я вас проучу!

**Актер**

*Вонзил бы острый меч стократ себе я в грудь,*

— Дай-то бог!

*Когда бы низкое ко мне пришло решенье...*

— Почему бы и нет, после стольких других?

*Увидеть вас, познав такое обращенье.*

**Актриса**

*Пусть так. Довольно слов!*

И так до конца. После этой двойной сцены, где они были то любовниками, то супругами, Эраст отвел свою возлюбленную Люсиль за кулисы и так сжал ей руку, что едва не искалечил свою дорогую жену, а на ее крики отвечал самыми грубыми оскорблениями.

Второй. Если бы мне довелось услышать одновременно две такие сцены, я думаю, ноги моей больше не было бы в театре.

Первый. А если вы утверждаете, что эти актер и актриса чув­ствовали, то скажите — где же: в сцене любовников, в сцене супругов, или и в той и в другой? Но прослу­шайте еще одну сцену между той же актрисой и другим актером — ее любовником.

Пока любовник говорит, актриса шепчет о своем муже: «Это — негодяй, он назвал меня... я не решусь даже по­вторить вам».

Пока она отвечает по пьесе, любовник говорит ей: «Разве вы не привыкли к этому?..» И так от реплики к реплике. «Не поужинать ли нам вместе сегодня?» — «С удовольствием, но как нам удрать?» — «Это ваше дело».— «А если он узнает?» — «Ничего с ним не будет, а вечер нас ждет чудесный». — «Кого бы еще позвать?» — «Кого хотите». — «Во-первых, кавалера — это основа». — «Кстати, о кавалере, я, пожалуй, начну ревновать к нему». — «А я, пожалуй, дам вам для этого основания».

Эти чувствительные существа вам казались целиком захваченными возвышенной сценой, которую вы слыхали, а в действительности они были увлечены низменной сце­ной, неслышной вам, и вы восклицали: «Да, несомненно, эта женщина — очаровательная актриса, — никто не умеет так слушать, как она, и она играет так тонко, умно и грациозно, с таким интересом и незаурядной чувствительностью...» А я от души смеялся над вашими восклица­ниями.

Однако ж актриса эта изменяет своему мужу с другим актером, актеру с кавалером, кавалеру с третьим, кото­рого тот застает в ее объятиях. Тогда кавалер задумал великую месть. Он займет на балконе самую нижнюю скамью. (В ту пору граф де Лораге не очистил еще от них нашей сцены.) Оттуда решил он смущать неверную своим присутствием и презрительными взглядами, — она собьется и будет освистана партером. Пьеса началась. Выходит изменница, замечает кавалера, и, продолжая игру, она шепчет ему с улыбкой: «Фи! гадкий злюка, разве можно сердиться по пустякам!» Кавалер тоже улыбается. Она продолжает: «Вы придете вечером?» Он молчит. Она прибавляет: «Кончим эту глупую ссору и велите подать вашу карету». И знаете, в какую сцену она все это вклеила? В самую трогательную сцену Ла-Шосе, в ко­торой актриса эта рыдала и заставляла нас проливать горячие слезы. Вы смущены? Все же это истинная правда.

Второй. Это способно внушить мне отвращение к театру.

Первый. Но почему? Если бы актеры неспособны были на такие фокусы, тогда бы не стоило ходить туда. То, что я вам расскажу сейчас, я видел собственными глазами.

Между створками двери появляется голова Гаррика, и в течение четырех-пяти секунд лицо его последовательно переходит от безумной радости к радости тихой, от радости к спокойствию, от спокойствия к удивлению, от удивле­ния к изумлению, от изумления к печали, от печали к унынию, от уныния к испугу, от испуга к ужасу, от ужаса к отчаянию и от этой последней ступени возвращается к исходной точке. Неужели душа его могла испытать все эти чувства и, в согласии с лицом, исполнить эту своеобразную гамму? Никогда не поверю, да и вы тоже! Если вы попросите этого знаменитого актера, — из-за него одного стоит поехать в Англию, как из-за развалин Рима стоит съездить в Италию, — если вы попросите его, говорю я, сыграть сцену из «Маленького пирожника»[[13]](#endnote-14), он сыграет ее; если следом за ней вы попросите сцену из «Гамлета», он сыграет и ее, равно готовый плакать из-за того, что уронил пирожки, и следить в воздухе начертанный кинжалом путь. Разве смеются, разве пла­чут по заказу? Изображают лишь гримасы, более или менее верные, более или менее ошибочные, смотря по тому, делает ли это Гаррик или плохой актер.

Я иногда подшучиваю и притом достаточно правдо­подобно, чтобы одурачить самых проницательных людей. Когда в сцене с адвокатом из Нижней Нормандии я при­хожу в отчаяние от мнимой смерти своей сестры; или в сцене с первым чиновником морского министерства при­знаюсь в том, что ребенок жены морского капитана при­надлежит мне, — я проявляю все внешние признаки скорби и стыда[[14]](#endnote-15), но разве я удручен? или пристыжен? Право же, в комедии не больше, чем в обществе, где я разыграл обе эти роли перед тем, как ввести их в драматическое произведение. Что же такое — великий актер? Великий пересмешник, трагический или комический, чьи речи про­диктованы поэтом.

Седен ставит комедию «Философ сам того не зная». Я горячей его интересовался успехом пьесы; зависть к таланту — порок мне чуждый, и без него у меня их до­статочно: свидетели — все мои собратья по перу; когда они иной раз оказывали мне честь и советовались со мной о своих произведениях, не делал ли я все от меня зависящее, чтобы достойно ответить на этот высший знак уважения? Успех пьесы «Философ сам того не зная» ко­леблется на первом, на втором представлении, а я этим очень огорчен. На третьем пьесу превозносят до небес, и я охвачен радостью. Наутро я вскакиваю в фиакр, мчусь разыскивать Седена. Была зима, холод отчаянный; езжу повсюду, где надеюсь найти его. Узнаю, что он где-то в Сент-Антуанском предместье, прошу проводить меня туда. Застаю его, бросаюсь к нему на шею, голос не слушается, слезы бегут по лицу. Вот человек чувствительный и заурядный. Седен, неподвижный, холод­ный, взглянул на меня и говорит: «Ах! господин Дидро, вы прекрасны!» Вот наблюдатель и гениальный человек. Я рассказал этот случай как-то за столом у лица, предназначенного, благодаря выдающимся своим талантам, занять важнейший государственный пост, а именно у гос­подина Неккера[[15]](#endnote-16); там было не мало литераторов и среди них Мармонтель[[16]](#endnote-17), с которым мы дружны. Последний иронически заметил: «Изволите ли видеть, если Вольтера приводит в отчаяние простой трогательный рассказ, а Се­ден хранит хладнокровие при виде рыдающего друга, то Вольтер — человек заурядный, а Седен — гений!» Эта колкость меня обескураживает и заставляет умолкнуть, ибо человек чувствительный, подобно мне, от любого воз­ражения теряет голову и приходит в себя лишь на по­следней ступеньке лестницы. Другой бы, хладнокровный и владеющий собой, ответил Мармонтелю: «Ваша мысль в других устах прозвучала бы лучше, ведь вы сами не чувствительней Седена и также создаете прекрасные про­изведения, а, занимаясь тем же ремеслом, что и он, вы могли бы предоставить своему соседу заботу беспристрастно оценить его достоинства. Но не пытаясь ставить Седена выше Вольтера или Вольтера выше Седена, можете ли вы сказать мне, что вышло бы из головы автора «Фи­лософ сам того не зная», «Дезертира» и «Спасенного Па­рижа», если бы вместо того, чтоб тридцать пять лет своей жизни гасить известь и дробить камни[[17]](#endnote-18), употребил он это время, подобно Вольтеру, вам и мне, на чтение и обдумывание Гомера, Виргилия, Тасса, Цицерона, Де­мосфена и Тацита? Нам никогда не удастся наблюдать, как наблюдает он, а он бы научился говорить, как мы. Я вижу в нем одного из потомков Шекспира; Шекспира, которого я сравню не с Аполлоном Бельведерским, не с гладиатором, не с Антиноем, несГеркулесом Гликонским, а со святым Христофором собора Парижской бого­матери, бесформенным, грубо высеченным колоссом, между ногами которого мы прошли бы все, не задев его срам­ных частей».

Но вот еще один штрих, и я покажу вам, как чув­ствительность в одно мгновение сделала человека пошлым и неумным, и как спустя мгновение хладнокровие, сменив­шее заглушённую чувствительность, возвысило его.

Один писатель, об имени его я умолчу, впал в крайнюю нужду. У него был брат, богатый человек н учитель бо­гословия. Я спросил у бедняги, почему брат не поддержит его. «Потому что яочень виноват перед ним», — ответил он. Я добился у него разрешения повидать господина богослова. Отправляюсь туда. Докладывают. Я вхожу. Сообщаю богослову, что пришел поговорить о его брате. Он хватает меня за руку, усаживает и заявляет, что здравомыслящий человек должен бы знать того, кого бе­рется защищать; затем спрашивает очень выразительно: «Знаете ли вы моего брата?» — «Полагаю, что да». — «Известно вам, как он со мной поступает?» — «Кажется, да». — «Кажется, да? Значит, вы знаете?» И вот мой бо­гослов выкладывает с неожиданной запальчивостью и по­спешностью целый ряд поступков, один другого ужасней и возмутительней. Мысли мои смешались, я чувствую себя побежденным. Нехватает мужества защищать столь отвратительное чудовище, какое он описал. К счастью, пространные филиппики богослова дали мне время оправиться. Постепенно чувствительный человек отступил пе­ред человеком красноречивым, ибо, осмелюсь сказать, на этот раз я был красноречив. «Сударь, — обратился я хо­лодно к богослову, — ваш брат поступил еще хуже, и я хвалю вас за то, что самое вопиющее злодеяние его вы от меня утаили». — «Я ничего ее утаиваю». — «Ко всему сказанному вы могли бы прибавить, что однажды ночью, когда вы вышли из дому, отправляясь к заутрене, он схватил вас за горло и, вытащив спрятанный под одеждою нож, готов был вонзить его в вашу грудь».— «О, он на это способен; но если я не обвиняю его, то лишь потому, что это не правда...» Тут я, внезапно вскочив и устремив на богослова суровый и пристальный взгляд, вскричал громовым голосом со всем пылом и пафосом негодования: «А если б это была правда, разве не должны были вы и тогда дать своему брату кусок хлеба?» Богослов, растерянный, подавленный, сбитый с толку, молчит, ходит по комнате и, подойдя ко мне, говорит, что назначает брату ежегодную пенсию.

Неужели в тот момент, как вы потеряли друга или возлюбленную, вы станете писать поэму на их смерть? Нет. Горе тому, кто в такую минуту обратится к своему таланту! Лишь когда первая боль прошла, когда приту­пилась острая чувствительность, когда катастрофа да­лека, — душа обретает спокойствие; вспоминаешь ушед­шее счастье, можешь оценить понесенную утрату, память и воображение вступают в союз: первая, чтоб вызвать воспоминание, второе, чтоб преувеличить сладость былых дней; тогда поэт владеет собой и говорит красно. Он скажет, что рыдает, но не рыдает, когда подыскивает ускользающий от него выразительный эпитет; он скажет, что рыдает, но не рыдает, отделывая свои гармоничные стихи. Если же польются слезы, — перо падает из рук, он предается своему чувству и не в силах творить.

Но бурные радости подобны глубокому горю: они без­молвны. Нежный и чувствительный друг встречает друга, долго бывшего в отсутствии; тот появился неожиданно, и сердце первого в смятении: он бросается, обнимает его, хочет говорить; ничего не выходит: он бормочет прерывистые слова, не знает, что говорит, не слышит, что ему отвечают; если бы он мог заметить, что восторг его не разделен, как бы он страдал! Судите по правди­вости этой картины о фальши подобных театральных встреч, где оба друга так умны, так прекрасно владеют собой. Я мог бы многое сказать об этих безвкусных и красноречивых спорах — кому умереть или, вернее, кому не умирать, но эта неисчерпаемая тема увела бы нас слишком далеко. Для людей с развитым и верным вку­сом этого достаточно; других ничему не научит и то, что я мог бы прибавить. Кто же сгладит эти нелепости, столь обычные на театре? Актер, но какой актер?

На один случай приходится тысяча, когда чувстви­тельность так же вредна в обществе, как и на сцене. Вот два влюбленных. Оба готовятся к объяснению. Кто из них лучше справится с этим? Уж наверное не я. Помнится, когда я приближался к любимой женщине, я трепетал, сердце билось, мысли мешались, голос пре­рывался, я путал слова, отвечал «нет», когда нужно было ответить «да», совершал тысячи нелепостей, бес­счетные неловкости; я был смешон с головы до ног, замечал это, но становился от того еще смешнее. А в то же время, на моих глазах, веселый и остроумный соперник, владея и любуясь собой, не упуская ни одного случая польстить и польстить тонко, развлекал, нравился, имел успех. Онпросил руку, ему давали ее, иногда он брал ее и, не спросясь, целовал, целовал снова, а я, забившись в угол, отворачиваясь от раздражавшего меня зрелища, подавлял вздохи, сжимая кулаки до треска в костях, удрученный печалью, обливался холодным пó­том и не мог ни высказать, ни скрыть свое горе. Гово­рят, что любовь, лишая разума тех, у кого он был, отдает его том, у кого его нет, — иначе говоря, одних она делает чувствительными и глупыми, других хладнокров­ными и предприимчивыми.

Чувствительный человек подчиняется побуждениям своей природы и с точностью передает лишь голос своего сердца; когда он умеряет или усиливает этот голос, он перестает быть самим собой, он — актер, играющий роль. Великий актер наблюдает явления, чувствительный у человек служит образцом для актера; последний обду­мывает этот образец и, поразмыслив, находит, что нужно прибавить, что отбросить для большего эффекта. Словом, действие всегда следует за рассуждением.

На первом представлении «Инессы де-Кастро»[[18]](#endnote-19), при появлении детей, в партере начали смеяться; Дюкло[[19]](#endnote-20), игравшая Инессу, негодуя крикнула партеру: «Смейся, глупый партер, в прекраснейшем месте пьесы!» Партер услышал ее, сдержался, актриса продолжила роль, и по­лились слезы и у нее и у зрителей. Как! Да разве пе­реходят и возвращаются так легко от одного глубокого чувства к другому, от скорби к негодованию, от него­дования к скорби? Не понимаю этого. Но я прекрасно понимаю, что негодование Дюкло было подлинным, а скорбь притворна.

Кино-Дюфрен играет Севéра в «Полиевкте»[[20]](#endnote-21). Импе­ратор Деций послал его преследовать христиан. Севéр поверяет другу свои тайные симпатии в этой оклеве­танной секте. Здравый смысл требует, чтобы признание, которое может стоить ему милостей государя, положения, богатства, свободы, может быть, жизни, сделано было шепотом. Партер кричит ему: «Громче!» Он отвечает: «А вы, господа, потише». Да если бы он действительно был Севером, разве смог бы он сразу превратиться в Кино? Нет, говорю я, нет. Лишь человек, владеющий собой, как, несомненно, владел собой Кино, редкий артист, по­длинный актер, может с такой легкостью снимать и на­девать маску.

Лекен-Ниний[[21]](#endnote-22) спускается в могилу отца, он душит там свою мать, он выходит с окровавленными руками. Он объят ужасом, руки его трепещут, глаза блуждают, кажется, будто волосы его становятся дыбом. Вы чув­ствуете, как шевелятся и ваши волосы, вас охватывает страх, вы так же потрясены, как и он. А тем временем Лекен-Ниний отбрасывает ногой к кулисе выпавшую из уха актрисы бриллиантовую серьгу. И этот актер чув­ствует? Не может быть. Скажете ли вы, что он плохой актер? Надеюсь, нет. Кто же такой Лекен-Ниний? Хо­лодный человек, который ничего не чувствует, но превосходно изображает чувствительность. Напрасно он восклицает: «Где я?» Я отвечаю ему: «Где ты? Ты сам отлично знаешь: ты на подмостках и отбрасываешь серьгу и кулисе».

Автор охвачен страстью в актрисе. Пьеса случайно сталкивает их в сцене ревности. Сцена выиграет, если актер посредственен, она проиграет, если он настоящий актер; тут великий актер становится самим собой, а не созданным им высоким идеальным образом ревнивца. И актер и актриса снижаются до обыденной жизни; со­храни они театральные ходули, они б расхохотались друг другу в лицо, напыщенная трагическая ревность показалась бы им лишь пародией на их чувство.

Второй. И все же в ней была бы естественная правдивость.

Первый. Как есть она в статуе скульптора, точно передав­шего скверную натуру. Все восхищаются этой правди­востью, но произведение находят жалким и презренным. Больше того: верным средством для того, чтобы играть мелко и ничтожно, будет попытка играть свой собственный характер. Вы — тартюф, скупец, мизантроп, вы сыграете его хорошо, но это ничуть не будет похоже на созданное поэтом, потому что он-то создал Тартюфа, Скупца, Мизантропа.

Второй. Но какая же разница между тартюфом и Тартюфом?

Первый. Чиновник Бийяр[[22]](#endnote-23) — тартюф, аббат Гризель — тартюф, но не Тартюф. Финансист Туанар[[23]](#endnote-24) был скупцом, но он не был Скупцом. Скупец и Тартюф были созданы по образцу Туанаров и Гризелей всего мира, это их наибо­лее общие и примечательные черты, но отнюдь не точный портрет, а поэтому никто себя в нём не узнает.

Комедия интриги и даже комедия характеров всегда преувеличены. Светская шутка — лишь легкая пена, испаряющаяся на сцене, шутка театральная — разящее оружие, которое может кое-кого поранить в обществе. Вымышленное существо не щадят так, как живых людей.

Сатира пишется на тартюфа, комедия же — о Тартюфе. Сатира преследует носителя порока, комедия — самый порок. Если бы существовала лишь одна или две жеман­ницы, — о них можно было бы написать сатиру, но никак не комедию.

Отправьтесь к Лагрене[[24]](#endnote-25), попросите его изобразить Живопись, и он возомнит, что удовлетворил вашу просьбу, если поместит на полотне женщину, стоящую перед моль­бертом, с надетой на палец палитрой и с кистью в руке. Попросите у него Философию, и он возомнит, что изобра­зил ее, если посадит за секретер растрепанную и задум­чивую женщину в пеньюаре, которая, опершись на ло­коть, читает или размышляет, ночью, при свете лампы. Попросите Поэзию, и он напишет ту же женщину, но голову ее увенчает лаврами, а в руки вложит свиток. Музыка — снова та же женщина, только с лирой вместо свитка. Попросите у него Красоту, попросите этот образ даже у более искусного художника, и, либо я сильно ошибаюсь, либо и этот будет уверен, что вы ждете от его искусства лишь образа красивой женщины. И ваш актер, и этот художник впадают в ту же ошибку, и я сказал бы им: «Ваша картина, ваша игра — лишь пор­треты отдельных лиц и стоят гораздо ниже общей идеи, начертанной поэтом, и идеального образа, копии кото­рого я ожидал. Ваша соседка хороша, очень хороша, согласен, но это — не Красота. Ваше произведение так же далеко от вашей натуры, как натура эта от идеала.

Второй. Но не призрак ли этот идеальный образ?

Первый. Нет.

Второй. Но раз он идеален — он не существует. Однако в пред­ставлении нет ничего, что не было бы дано в ощущении.

Первый. Правда. Но возьмем искусство в его зародыше, на­пример, скульптуру. Она скопировала первый попав­шийся образец. Сейчас же она увидела, что есть более совершенные образцы, и отдала предпочтение им. Она исправила их грубые недостатки, потом недостатки менее грубые, пока, путем длинного ряда работ, не достигла образа, который больше не был природой.

Второй. Но почему?

Первый. Потому что невозможно, чтобы такая сложная ма­шина, как живое тело, развивалась равномерно. От­правьтесь в праздничный день в Тюильри или на Елисейские поля, осмотрите всех женщин, гуляющих по аллеям, — вы не найдете ни одной, у которой оба уголка рта были бы совершенно одинаковы. Тицианова Даная - портрет, Амур, изображенный у подножия ее ложа — идеал. В картине Рафаэля, которая перешла к Екате­рине II из галереи господина де Тьера, святой Иосиф — обычный натурщик, богоматерь — просто красивая жен­щина; младенец Иисус — идеал[[25]](#endnote-26). Но если хотите больше узнать о спекулятивных принципах искусства, я отсы­лаю вас к моим «Салонам»[[26]](#endnote-27).

Второй. Я слышал, как хвалил их человек верного вкуса и тонкого ума.

Первый. Господин Сюар?[[27]](#endnote-28)

Второй. И женщина, обладающая всем, что чистота ангель­ской души может прибавить к изысканному вкусу.

Первый. Госпожа Неккер?[[28]](#endnote-29)

Второй. Но вернемся к нашей теме.

Первый. Согласен, хотя и предпочитаю восхвалять доброде­тель, чем обсуждать довольно праздные вопросы.

Второй. Кино-Дюфрен, гордый от природы, был великолепен в роли «Гордеца»[[29]](#endnote-30).

Первый. Это верно. Но откуда вы знаете, что он играл самого себя? Быть может, природа создала его гордецом, очень близким к той грани, которая отделяет красоту действи­тельную от красоты идеальной, той грани, вокруг ко­торой упражняют свой разум различные школы.

Второй. Не понимаю вас.

Первый. В «Салонах» я говорю об этом более ясно. Советую вам прочесть отрывок о красоте вообще. Но сейчас ска­жите, разве Кино-Дюфрен похож на Оросмана? Нет. Однако кто заменил и кто заменит его в этой роли? Разве он герой «Модного предрассудка»?[[30]](#endnote-31) Нет. Однако как правдиво он там играет.

Второй. Послушать вас, так великий актер — это все или ничто.

Первый. Возможно, именно потому, что он — ничто, он от­лично может быть всем; его собственный облик никогда не противоречит чужим обликам, которые он должен при­нимать. Среди всех, кто занимался полезным и прекрас­ным ремеслом актера или светского проповедника, один из самых честных людей, который имел и соответствую­щую внешность, тон и манеры, брат «Хромого беса», «Жиль Бласа» и «Саламанкского баккалавра»[[31]](#endnote-32), Монмениль[[32]](#endnote-33)...

Второй. Сын Лесажа, общего отца этого веселого семейства...

Первый. Играл с равным успехом Ариста в «Воспитаннице»[[33]](#endnote-34), Тартюфа в одноименной комедии, Маскариля в «Продел­ках Скапена»[[34]](#endnote-35), адвоката или господина Гильома в фарсе «Адвокат Патлен»[[35]](#endnote-36).

Второй. Я видел его. Первый

И к вашему великому удивлению он владел маской всех этих разнообразных физиономий. Они не были природны, ибо природа подарила ему лишь его собственную; остальные же дало ему искусство.

Бывает ли искусственная чувствительность? Но ведь не во всех ролях нужна чувствительность, будь она выработанной или врожденной. Какое же качество, при­обретенное или природное, помогает великому актеру со­здавать Скупца, Игрока, Льстеца, Ворчуна, Лекаря по неволе, наименее чувствительное и самое безнравственное существо, изображенное когда-либо в поэзии, Мещанина во дворянстве, Мнимого больного и Мнимого рогоносца, Нерона, Митридата, Атрея, Фоку, Сертория и другие трагические и комические характеры, духу которых чув­ствительность прямо противоположна? Способность изучать и воспроизводить любую натуру. Поверьте, не нужно множить причины, если одной из них достаточно для всех явлений.

Иногда автор чувствует сильнее, чем актер, иногда и, может быть, чаще замысел актера сильнее; как верно восклицание Вольтера, смотревшего Клерон в одной из своих пьес: «Неужели это сделал я?» Разве Клерон понимала больше Вольтера? По крайней мере в тот момент ее идеальный образ в декламации был гораздо выше идеального образа, который создал автор в про­изведении, но этот идеальный образ не был ею самой. Какой же талант был у нее? Талант создавать великий призрак и гениально его копировать. Она подражала дви­жениям, действиям, жестам, всем проявлениям существа, стоящего гораздо выше нее. Она нашла то, что никогда не мог передать Эсхин, пересказывая речь Демосфена, — мычание животного. Он говорил своим ученикам: Если это вас так поражает, то что было бы Si audivissetis bestiam murgentem? [Если бы вы услышали ревущее животное.] Поэт породил ужасное животное, Клерон заставила его мычать.

Назвать чувствительностью эту способность переда­вать все характеры, даже характеры свирепые, значило бы злоупотреблять словами. Если следовать единствен­ному смыслу, принятому по сей день для этого слова, то чувствительность, как мне кажется, есть свойство, сопутствующее слабости всех органов, связанное с по­движностью диафрагмы, живостью воображения, тонкостью нервов, которое делает человека склонным трепетать, со­чувствовать, восхищаться, бояться, волноваться, рыдать, лишаться чувств, спешить на помощь, бежать, кричать, терять разум, преувеличивать, презирать, пренебрегать, не иметь точных представлений об истине, добре, кра­соте, быть несправедливым и безрассудным. Умножьте количество чувствительных душ, и в той же пропорции вы умножите всякого рода добрые и злые поступки, преувеличенные хулы и восхваления.

Поэты, трудитесь для нации хрупкой, изысканной и чувствительной, замкнитесь в гармоничных, нежных и трогательных элегиях Расина; нация эта спаслась бы бег­ством от боен Шекспира: бурные потрясения не для этих слабых душ. Остерегайтесь преподносить им слишком силь­ные образы. Покажите им, если хотите, как

Главу родителя убийца сын приносит

И плату за нее рукой кровавой просит...

Но не идите дальше. Если же вы дерзнули бы сказать им вместе с Гомером: «Куда идешь, презренный? Разве ты не ведаешь, что ко мне посылает небо детей несчастных отцов? Ты не получишь прощального поцелуя матери. Я уже вижу тебя простертым на земле, я вижу, как хищные птицы слетелись к твоему трупу и вырывают глаза из головы твоей, радостно хлопая крыльями», все наши женщины закричали бы отворачиваясь: «Ах! Ужас!..» Еще хуже будет, если речь эту произнесет великий актер, усилив ее своей правдивой декламацией.

Второй. Мне хочется прервать вас и спросить, что думаете вы о сосуде, поднесенном Габриэли де Вержи, в котором она увидела окровавленное сердце своего любовника.

Первый. Я отвечу, что нужно быть последовательным, и что если возмущаются этим зрелищем, то нельзя терпеть и появление Эдипа с выколотыми глазами, и нужно из­гнать со сцены Филоктета, страдающего от раны и вы­ражающего боль нечленораздельными воплями. У древ них, мне кажется, было другое представление о траге­дии, чем у нас, а древние эти были греки, были афи­няне, народ столь утонченный, оставивший нам во всех областях такие образцы, до которых ни одна нация еще не поднялась. Эсхил, Софокл, Еврипид бодрствовали го­дами не затем, чтобы породить легкие, преходящие впе­чатления, рассеивающиеся за веселым ужином, — они хотели глубоко тронуть зрителя судьбой несчастных, они хотели не только развлечь своих сограждан, но и испра­вить их. Заблуждались ли они? Были ли правы? Для этого выпускали они на сцену Эвменид, идущих по следу отцеубийцы, влекомых запахом крови, поразившим их обоняние. Они были слишком умны, чтоб рукоплескать той мешанине, тому шутовству с кинжалами, которые приличны лишь детям. Трагедия, на мой взгляд, лишь прекрасная страница истории, разделенная известным ко­личеством пауз. Ждут шерифа[[36]](#endnote-37). Он приезжает. Допра­шивает сеньора деревни. Предлагает ему отречься от веры. Тот отказывается. Шериф приговаривает его к смерти. Отправляет в темницу. Дочь просит помиловать отца. Шериф обещает, но ставит возмутительное условие. Сеньор деревни казнен. Жители преследуют шерифа. Он бежит от них. Возлюбленный дочери сеньора пора­жает его ударом кинжала, и безжалостный злодей уми­рает, напутствуемый проклятиями. Поэту больше ничего не нужно, чтобы создать великое произведение. Пусть дочь отправится на могилу матери и вопрошает, в чем ее долг перед тем, кто дал ей жизнь. Пусть колеблется она, прежде чем принести в жертву свою честь. Пусть во время этих колебаний она удаляет от себя своего возлюбленного и отказывается слушать его страстные речи. Пусть добьется она разрешения повидать отца в тюрьме. Пусть отец захочет соединить ее с возлюбленным, но она не согласится. Пусть она отдастся шерифу. Пусть в то время как она отдается, отца казнят. Пусть ее па­дение вам будет неизвестно до того момента, когда воз­любленный повергает ее в отчаяние, рассказав о смерти отца, и узнает от нее о жертве, принесенной для его спасения. И тогда пусть вбегает шериф, преследуемый народом, и возлюбленный убивает его. Вот часть деталей подобного сюжета.

Второй. Часть!

Первый. Да, часть. Разве юные любовники не предложат сеньору бежать? Разве поселяне не предложат ему истре­бить шерифа и его приверженцев? Разве не случится тут священник, взывающий к милосердию? Разве возлю­бленный будет бездействовать в этот день скорби? Разве между действующими лицами нет никаких связей? Разве ничего нельзя извлечь из этих связей? Разве не может шериф этот быть раньше возлюбленным дочери сеньора? И вернуться, задумав месть против отца, изгнавшего его из селенья, и против дочери, которая пренебрегла им? Сколько захватывающих происшествий можно извлечь из самого простого сюжета, если иметь терпение его обдумать! Какую окраску можно им дать, если обладаешь красноречием! Нельзя быть драматургом, не обладая красноречием. Не думаете ли вы, что это будет недо­статочно яркое зрелище? Допрос будет представлен во всем его великолепии. Предоставьте мне распорядиться сценой, как мне будет угодно, и положим конец этому отступлению.

Я призываю тебя в свидетели, английский Росций, знаменитый Гаррик[[37]](#endnote-38), тебя, кого все существующие на­роды единодушно признали первым актером, воздай честь истине! Не говорил ли ты мне, что, как бы сильно ты ни чувствовал, твоя игра будет слаба, если, независимо от страсти или характера, тобой передаваемых, ты не смог возвыситься мыслью до величия гомерического при­зрака, воплотить который ты стремился? Когда же я возразил, что, следовательно, ты играешь не самого себя, то каков был твой ответ? Не признался ли ты мне, что остерегаешься этого и что ты так изумителен на сцене лишь потому, что постоянно показывал в спектакле вы­мышленное существо, которое не было тобой.

Второй. Душа великого актера состоит из тонкого вещества, которым наш философ[[38]](#endnote-39) заполнял пространство, оно ни холодно, ни горячо, ни тяжело, ни легко, оно не стре­мится к определенной форме и, воспринимая любую из них, не сохраняет ни одной.

Первый. Великий актер это ни фортепиано, ни арфа, ни кла­весин, ни скрипка, ни виолончель; у него нет собственного тембра, но он принимает тембр и тон, нужный для его партии, и умеет применяться ко всем партиям. Я вы­соко ставлю талант великого актера: такой человек встре­чается редко; так же редко, а может быть еще реже, чем большой поэт.

Тот, кто в обществе выставляет себя напоказ и обла­дает злосчастным талантом нравиться всем, не представляет собой ничего, не имеет ничего, принадлежащего ему са­мому, что бы его отличало, что бы увлекало одних и приедалось другим. Он говорит всегда, и всегда хорошо; это льстец по профессии, великий царедворец, великий актер.

Второй. Великий царедворец, привыкший, с тех пор как на­чал дышать, к роли чудесного паяца, принимает любую форму по воле хозяина, дергающего его за веревочку.

Первый. Великий актер — тоже чудесный паяц, которого автор дергает за веревочку и в каждой строке указывает ему истинную форму, какую тот должен принять.

Второй. Итак, царедворец и актер, принимающие одну только форму, как бы прекрасна, как интересна она ни была, — лишь жалкие паяцы?

Первый. В мои планы не входит клеветать на профессию, ко­торую я люблю и уважаю; я говорю о профессии актера. Я был бы в отчаянии, если бы мои замечания, неверно истолкованные, навлекли тень презрения на людей ред­кого таланта, людей действительно полезных, бичующих все смешное и порочное, на красноречивейших проповедников честности и добродетели, на плеть, которой гений наказывает злых и безумных. Но взгляните вокруг, и вы увидите, что у постоянно веселых людей нет ни крупных достоинств, ни крупных недостатков; что обычно профес­сиональными шутниками бывают люди пустые, без твер­дых убеждений, и что те, кто подобно некоторым лицам, встречающимся в нашем обществе, лишены всякого ха­рактера, — превосходно играют любой. Разве у актера нет отца, матери, жены, детей, братьев, сестер, знакомых, друзей, любовницы? Если б он был одарен той утонченной чувствительностью, которую счи­тают основным свойством его звания, то, преследуемый подобно нам и настигаемый бесконечными невзгодами, иссушающими, а подчас раздирающими нашу душу, сколько дней он смог бы уделить нашим развлечениям? Очень немного. Тщетно приказывал бы камер-юнкер, актер нередко имел бы случай ему ответить: «Монсиньор, се­годня я не смогу смеяться», или: «У меня и без забот Агамемнона есть над чем поплакать». Однако незаметно, чтобы жизненные горести столь же обычные для них, как и для нас, но более противоречащие свободному выполнению их обязанностей, прерывали его слишком часто.

В обществе актеры, если они не шуты, вежливы, язвительны, холодны, тщеславны, рассеянны, расточи­тельны, корыстны; наши смешные черты их поражают больше, чем трогают ваши несчастья; ум их довольно безразличен к зрелищу неприятных событий или к рассказу о трогательном происшествии; они одиноки, бесприютны, в подчинении у сильных мира; мало нравственных пра­вил, нет друзей, почти ни одной из тех сладостных священных связей, что приобщают нас к невзгодам и отрадам друга, который разделяет наши. Не раз я видел, как смеется актер вне сцены, но не припомню, чтобы видел хоть одного плачущим. Да что же они делают с этой присвоенной ими и приписываемой им чувствитель­ностью? Оставляют ее на подмостках, когда уходят, с тем, чтобы, вернувшись туда, снова подхватить ее?

Что заставляет их надевать котурны или сандалии? Недостаток образования, нищета и распущенность. Те­атр — это прибежище, но отнюдь не свободный выбор. Никогда не становятся актером из стремления к добро­детели, из желания быть полезным обществу, служить своей стране или семье, ни по одному из тех честных побуждений, что могли бы привлечь прямой ум, горячее сердце, чувствительную душу к такой прекрасной про­фессии.

Я сам смолоду колебался между Сорбонной и «Коме­дией». Зимой, в самые жестокие морозы, я отправлялся в пустынные аллеи Люксембургского сада повторять вслух роли из Мольера и Корнеля. На что я рассчитывал? На рукоплескания? Может быть. Жить запросто с актри­сами, которые казались мне весьма привлекательными и слыли очень доступным? Несомненно. Не знаю, чего бы я ни сделал, чтобы понравиться дебютировавшей тогда Госсен, которая была олицетворением красоты; или Данжевиль[[39]](#endnote-40), столь привлекательной со сцены.

Говорят, будто актеры лишены характера, потому что, играя все характеры, они утратили свой собственный, данный им природой, что они становятся лживыми, по­добно тому как врач, хирург и мясник становятся черствыми. Я думаю, что причину приняли за следствие, и что они способны играть любой характер именно по­тому, что сами вовсе лишены его.

Второй. Не ремесло палача делает его жестоким, а стано­вится палачом тот, кто жесток.

Первый. Я хорошо изучил этих людей. Я не вижу в них ни­чего, что отличало бы их от остальных граждан, разве лишь тщеславие, которое можно бы назвать наглостью, и зависть, наполняющую волнениями и ненавистью их общество. Быть может, нет ни одного объединения, где бы общие интересы всех и интересы публики так очевидно и упорно приносились в жертву ничтожным и мелким притязаниям. Их зависть еще отвратительнее, чем зависть писателей; это сильно сказано, но это правда. Автор легче простит автору успех его пьесы, чем актриса простит актрисе рукоплескания, которые привлекут к ней какого-нибудь знаменитого или богатого развратника. На сцене они вам кажутся великими, потому что у них есть душа, говорите вы; в обществе они мне кажутся мел­кими и низкими, потому что у них ее нет: речи и тон Камиллы и старого Горация, а при этом нравы Фрозины и Сганареля. Но для того, чтобы судить о самой глубине сердца, должен ли я обращаться к заимствованным речам, которые они передают "чудесно, или к действительным поступкам и образу жизни?

Второй. Но некогда Мольер, Кино, Монмениль, а теперь Бризар и Кайо[[40]](#endnote-41) — желанный гость и у великих и у малых, которому вы безбоязненно доверите и вашу тайну и ко­шелек, который оградит честь вашей жены и невинность дочери скорей, чем любой придворный вельможа, или всеми уважаемый священнослужитель...

Первый. Похвала не преувеличена: меня огорчает то, что не много можно назвать актеров, которые ее заслуживали или заслуживают. Меня огорчает, что среди людей, по самому своему званию обладающих тем достоинством, ко­торое является драгоценным и плодоносным источником многих других, актер — порядочный человек и актриса — честная женщина — такое редкое явление.

Сделаем отсюда вывод, что у них нет на то особых привилегий и что чувствительность, которая должна бы направлять их в свете, так же как на сцене, будь они одарены ею, не является ни основой их характера, ни причиной их успехов; что она присуща им не больше и не меньше, чем людям любого другого общественного положения и что если мы видим так мало великих актеров, то это происходит от того, что родители отнюдь не про­чат своих детей на сцену; от того, что к ней не го­товятся воспитанием, начатым смолоду; от того, что у нас актерская труппа не является корпорацией, обра­зованной подобно другим объединениям из представите­лей всех слоев общества, идущих на сцену, как идут на военную службу, на судебные или церковные должности, по выбору или по призванию, с согласия своих есте­ственных опекунов, хотя именно так оно и должно быть у народа, воздающего должное значение, почести и награды тем, чье назначение говорить перед людьми, собравшимися, дабы поучаться, развлекаться и испра­вляться.

Второй. Унизительное положение нынешних актеров есть, как мне кажется, несчастное наследие, оставленное им акте­рами прежних времен.

Первый. Пожалуй.

Второй. Если бы театр нарождался теперь, когда сложились более правильные представления, может быть... Но вы не слушаете меня. О чем вы задумались?

Первый. Я продолжаю мою первую мысль и думаю о том влия­нии, какое оказал бы театр на вкус и нравы, если бы актеры были достойными людьми, а их профессия почиталась. Где тот автор, который осмелится предло­жить добропорядочным мужчинам произносить публично грубые или плоские речи, а женщинам, почти столь же добродетельным, как наши жены, — бесстыдно выложить перед толпой слушателей слова, от которых они покрас­нели бы, услыхав их у себя дома? Вскоре наши драма­тические поэты достигли бы чистоты, тонкости и изяще­ства, от которых они еще дальше, чем сами предполагают. Неужели вы сомневаетесь в том, что это отозвалось бы на национальном духе?

Второй. Можно бы возразить вам, что именно те пьесы, как древние, так и современные, которые ваши достойные актеры исключили бы из своего репертуара, мы играем на любительских спектаклях.

Первый. Вольно же нашим гражданам опускаться до поло­жения презренных комедиантов! Разве от этого станет менее желательно, менее полезно, чтобы наши актеры возвысились до положения достойнейших граждан?

Второй. Превращение не из легких.

Первый. Когда я ставил «Отец семейства», начальник полиции уговаривал меня продолжать этот жанр.

Второй. Почему же вы этого не сделали?

Первый. Потому что не достиг ожидаемого успеха и, не на­деясь создать что-нибудь лучшее, отвернулся от поприща, для которого считаю себя недостаточно талантливым.

Второй. Но почему пьеса эта, которая собирает теперь полный зрительный зал еще до половины пятого, которую актеры объявляют всякий раз, как нуждаются в лишней тысяче экю, была так холодно принята вначале?

Первый. Кое-кто говорил, что нравы наши были слишком далеки от природы, чтоб примениться к жанру столь безыскусному; слишком растленны, чтобы воспринять жанр столь добродетельный.

Второй. Это не лишено правдоподобия.

Первый. Но опыт доказал, что это неверно, ибо мы не стали лучше. Кроме того, истина и честность имеют над нами такую власть, что если произведение поэта носит их отпечаток, и если автор талантлив, успех ему вполне обеспечен. Именно когда в жизни все лживо, начинают любить истину, именно когда все растленно, спектакль должен быть наиболее чистым. Гражданин оставляет все свои пороки у входа «Комедии», с тем, чтобы приобрести их снова, лишь выйдя оттуда. В театре он справедлив, беспристрастен, хороший отец, хороший друг, сторонник добродетели, и мне часто приходилось видеть рядом с собой злодеев, искренне возмущавшихся поступком, кото­рый не преминули бы совершить они сами, попади в условия, созданные автором для героя, столь мерзкого им. Вначале я не имел успеха, потому что жанр был чужд зрителям и актерам, потому что установился пред рассудок, существовавший и сейчас, против так называе­мой слезливой комедии: потому что у меня были тучи врагов при дворе, в городе, среди чиновников, среди ду­ховенства, среди литераторов.

Второй. Чем же вызвали вы такую ненависть?

Первый. Право, не знаю, ибо я никогда не писал сатир ни против великих, ни против малых и никому не становился поперек пути к богатству или почестям. Правда, я при­надлежу к числу тех, кого называют философами, кого считали в то время опасными гражданами, на кого министерство спустило двух-трех мерзавцев, лишенных чести, образования и, что хуже всего, таланта. Но оставим это.

Второй. К тому же философы эти сделали вообще более труд­ной задачу поэтов и литераторов. Раньше, чтобы просла­виться, достаточно было состряпать мадригал или грязный стишок.

Первый. Это возможно. Один молодой повеса, вместо того чтоб усидчиво работать в мастерской художника, скульп­тора, артиста, который его принял, растратил свои луч­шие годы и в двадцать лет остался без средств и без таланта. Кем прикажете ему быть? Солдатом или акте­ром! И вот он нанялся в бродячую труппу. Он стран­ствовал, пока не почувствовал себя в силах дебютировать в столице. Какая-то несчастная погибала в грязи разврата; устав от гнуснейшего занятия, от жизни презренной рас­путницы, она разучила несколько ролей и отправилась к Клерон, как древняя рабыня к эдилу или претору. Та взяла ее за руку, заставила сделать пирует, коснулась ее своей палочкой и сказала: «Иди, вызывай смех и слезы у зевак».

Они — отлучены от церкви. Публика, которая без них не может обойтись, презирает их. Это вечные рабы под плетью другого раба. Не думаете ли вы, что печать такого унижения пройдет безнаказанно и отягченная по­зором душа будет достаточно тверда, чтобы удержаться на высоте Корнеля?

С авторами они так же деспотичны, как общество с ними, и я не знаю, кто из них подлее — наглый актер или автор, который это терпит.

Второй. Каждому хочется поставить свою пьесу.

Первый. На любых условиях. Всем им надоело их ремесло. Заплатите лишь деньги за вход, и им надоест ваше присутствие и ваши рукоплескания. Достаточно обеспе­ченные доходом от маленьких лож, они готовы потре­бовать, либо чтобы автор отказался от гонорара, либо чтобы пьеса была отвергнута.

Второй. Но подобный план не привел бы ни к чему иному, как к угасанию драматического жанра.

Первый. А им-то какое дело?

Второй. Я думаю, вам немного осталось сказать.

Первый. Ошибаетесь. Мне бы нужно взять вас за руку и свести к Клерон, этой несравненной волшебнице.

Второй. Она-то по крайней мере гордилась своим знанием.

Первый. Подобно всем, кто достиг успеха. Лишь актёры, изгнанные из театра свистками, презирают его. Я хотел бы показать вам Клерон в припадке подлинного гнева. Сохрани она случайно при этом театральную осанку, интонацию, жесты со всей их искусственностью и возвышенностью, — не ухватились бы вы за бока, смогли бы вы удержаться от хохота? И что бы вы тем самым показали? Не признаете ли вы ясно, что настоящая чувствительность и чувствительно театральная — вещи совершенно различные? Вы смеётесь над тем, что в театре бы вас восхитило? Но почему же, скажите? Потому что подлинный гнев Клерон похож на притворный гнев, и вы легко различаете, где маска этой страсти и где сама страсть. Образы страстей на театре не являются истинными образами, — это лишь преувеличенные портреты, огромные карикатуры, подчинённые известным правилам и условностям. Спросите-ка сами себя, поставьте себе вопрос, какой артист наиболее строго замкнётся в этих заранее данных правилах? Какой актёр лучше схватит эту предписанную высокопарность, — тот ли, кто подвластен собственному характеру, тот, кто вообще лишён его, или тот, кто освобождается от него, чтобы принять другой, более величественный, благородный, могучий и возвышенный? Самим собой человек бывает от природы, другим его делает подражание; сердце, которое себе придумываешь, не то сердце, которое имеешь в действительности. В чём же состоит истинный талант? В том, чтобы изучить внешние признаки заимствуемой души, обратиться к ощущениям тех, кто нас слушает, видит, и обмануть их подражанием, которое преувеличит всё в их представлении и определит их суждение; ибо другим способом невозможно оценить происходящее внутри нас. И что нам до того, чувствуют они или не чувствуют, раз мы всё равно этого не знаем.

Величайший актёр — тот, кто лучше изучил и в совершенстве передал эти внешние признаки высоко задуманного идеального образа.

Второй. А величайший автор тот, кто как можно меньше оставляет воображению актёра.

Первый. Я хотел это сказать. Знаете ли, что делает актёр, когда вследствие долгой привычки к сцене он и в обществе сохраняет театральную напыщенность и выступает как Брут, Цинна, Митрида, или Корнелия, Меропа, Помпея? Он наделяет свою душу, великую или мелкую, которую точно отмерила ему природа, внешними признаками чужой ему непомерной гигантской души; вот почему это смешно.

Второй. Какую жестокую сатиру создали вы, невольно или со злым умыслом, на актёров и авторов!

Первый. Как так?

Второй. Я думаю, каждому дозволено обладать сильной, большой душой, я думаю, дозволена и соответствующая этой душе осанка, речь и поступки, и думаю, что образ истинного величия никогда не может быть смешон.

Первый. Что ж из этого?

Второй. А, предатель! Вы не смеете сказать это, и я за вас должен принять на себя всеобщее негодования. Да то, что истинная трагедия ещё не найдена и что древние, несмотря на все их недостатки, были к ней, может быть, ближе, чем мы.

Первый. Верно, что меня восхищают просто сильные слова Филоктета, обращенные в Неоптолему, когда тот отдает ему стрелы Геркулеса, украденные им по наущению Улисса: «Вот видишь, что ты совершил: сам того не зная, ты обрек несчастного на гибель от горя и голода. Кража твоя — преступление другого, но раскаиваться должен ты. Нет, никогда бы ты не задумал совершить такую низость, если бы ты был один! Пойми же, дитя мое, как важно в твоем возрасте знаться лишь с честными людьми. Вот до чего дошел ты в обществе презренного злодея! К чему тебе общение с подобным человеком? Неужели твой отец избрал бы его своим товарищем и дру­гом? Этот почтенный отец, который приближал к себе лишь достойнейших воинов, что бы он оказал, если б уви­дел тебя вместе с Улиссом?..» Не с такой ли речью вы обратились бы к моему сыну, не то же сказал бы я вашему?

Второй. Да.

Первый. Однако это прекрасно.

Второй. Несомненно.

Первый. И разве на сцене эту речь нужно произносить другим тоном, чем в обществе?

Второй. Не думаю.

Первый. Разве в обществе этот тон был бы смешон?

Второй. Нисколько.

Первый. Чем действия сильнее, а речи проще, тем больше я восхищаюсь. Я боюсь, не принимали ли мы сто лет кряду бахвальство Мадрида за героизм Рима и не спутали ли той трагической музы с речью музы эпической.

Второй. Для диалога наш александрийский стих слишком благороден и многословен.

Первый. А наш десятисложный стих слишком пуст и легко­весен. Как бы то ни было, советую нам отправляться на представление какой-нибудь римской пьесы Корнеля лишь после чтения писем Цицерона к Аттику[[41]](#endnote-42). Какими высокопарными кажутся мне наши драматурги! Как от­вратительна мне их декламация, когда я вспоминаю про­стоту и силу речи Регула, отговаривающего сенат и римский народ от обмена пленными! Вот как выражается он в оде, в поэме, заключающей больше огня, вдохно­вения и величия, чем любой трагический монолог; он говорит: «Я видел наши знамена, висящие в храмах Карфагена. Я видел римского солдата, сдавшего оружие, которое он не окрасил ни каплей вражеской крови. Я видел забвение свободы и граждан со связанными за спиной руками. Я видел открытые городские ворота и хлеба, возросшие на полях, что мы опустошали. И ду­маете вы, что, выкупленные ценою золота, они вернутся более отважными? К бесчестью вы прибавляете потерю денег. Добродетель, изгнанная из презренной души, не возвращается никогда. Не ждите ничего от тех, кто мог умереть, но дал сковать себя цепями. О Карфаген, как ты велик, как горд нашим позором!..» Такова была его речь и поступки. Он отвергает объятия жены и детей: он считает, что недостоин их, как подлый раб. Он устремляет в землю суровый взгляд и пренебрегает ры­даниями друзей, пока не приводит сенаторов к решению которое мог подсказать им лишь он один, и не получает позволения вернуться в изгнание.

Второй. Это прекрасно и просто. Но героем он становится лишь в следующий момент.

Первый. Вы правы.

Второй. Он знал об унижении, уготованном ему жестоким врагом. Однако спокойствие вернулось к нему, он от­страняет близких, стремящихся отсрочить его отъезд, с той же легкостью, с какой некогда отделывался от толпы клиентов, дабы предаться отдыху от трудов в полях Венафра или в деревне Тарента.

Первый. Очень хорошо. Теперь скажите, положа руку на сердце, много ли найдется строк у наших поэтов, близ­ких по тону к добродетели столь возвышенной и простой, и как прозвучали бы вэтих устах наши нежные жалобы или большинство наших фанфаронад в духе Корнеля. О, сколько мыслей я могу поверить лишь вам! Меня бы забросали камнями на улице, если бы заподозрили в таком богохульстве, а я отнюдь не притязаю на лавры мученика.

Если бы гениальный писатель осмелился когда-нибудь придать своим персонажам простоту античного героизма, искусство актера встретило бы трудности другого рода, ибо декламация перестала бы быть своеобразным пением. Впрочем, когда я провозглашаю чувствительность при­знаком душевной доброты и посредственных способностей, я делаю не совсем обычное признание, ибо если природа и создала когда-либо чувствительную душу, то именно мою.

Чувствительный человек слишком зависит от собствен­ной диафрагмы, чтобы быть великим королем, великим по­литиком, великим сановником, справедливым человеком, проницательным наблюдателем, а следовательно, прево­сходным подражателем природы, если только он не смо­жет забыться, отвлечься от самого себя, создать силой своего воображения и удержать в своей цепкой памяти призраки, служившие ему образцами; но тогда действует уже не он, им владеет дух другого существа.

Здесь я должен бы остановиться. Но вы скорее про­стите мне неуместное рассуждение, чем умолчание. Вам, очевидно, приходилось проделывать такой опыт: когда какой-нибудь дебютант или дебютантка приглашали вас к себе, чтобы в тесном кругу высказаться о ее таланте, — вы находили, что у нее есть душа, чувствительность, внутренний огонь, осыпали ее похвалами, и она расставалась с вами преисполнена надежды на блестящий успех. Между тем, что происходит? Она выступает, ее освисты­вают, и вы признаетесь самому себе, что свистки эти за­служены. Почему это случилось? Утратила ли она за один день душу, чувствительность, теплоту? Нет, но в ее квар­тире вы были с ней запросто, вы слушали ее, без оглядки на условности, она стояла против вас, и между вами не было никакого образца для сравнения; вам понра­вился ее голос, жесты, выразительность, осанка; все было в соответствии с размерами аудитории, ничто не требо­вало преувеличения. На подмостках все изменилось: по­надобился другой персонаж, когда все вокруг выросло.

На частной сцене, в салоне, где зритель почти на одном уровне с актерами, — подлинно драматический пер­сонаж вам показался бы непомерным, гигантским, и после представления вы бы тайком сказали своему другу: «Она провалится, она переигрывает». И вас поразил бы ее успех на театре. Повторяю, хорошо это или плохо, но никогда актер ничего не говорит и не делает в обще­стве так, как на сцене; это другой мир.

Но вот решающий факт, который рассказал мне че­ловек правдивый, с острым и своеобразным складом ума — аббат Галиани[[42]](#endnote-43), а подтвердил его другой правдивый человек с умом не менее острым исвоеобразным — мар­киз де Караччоли[[43]](#endnote-44), неаполитанский посол в Париже. Дело в том, что в Неаполе, на их общей родине, живет некий драматург, для которого создание пьесы не является главной заботой.

Второй. Ваш «Отец Семейства» имел там необычайный успех.

Первый. Там дали четыре представления подряд в присут­ствии короля, вопреки придворному этикету, требующему каждый день новой пьесы; народ был в восторге. Да, но забота неаполитанского автора сводилась к тому, чтобы найти в обществе лиц, подходящих по возрасту, внешно­сти, голосу, характеру к исполнению его ролей. Отка­зываться не смеет никто, ибо речь идет о развлечении монарха. Он работает с актерами в течение полугода, со всеми вместе и поодиночке. И когда же, вы думаете, актеры начинают играть, понимать друг друга, прибли­жаться к совершенству, которого он требует? Лишь тогда, когда они изнемогают от этих бесчисленных ре­петицией, что называется пресыщены ими. С этой минуты успехи поразительны, актер отожествляется со своим ге­роем; и в результате этих томительных упражнений представление идет всю остальную половину года, а ко­роль и его подданные испытывают величайшее наслажде­ние, какое только может дать театральная иллюзия. И иллюзия эта, столь же сильная и совершенная на по­следнем представлении, как и на первом, может быть, по вашему мнению, следствием чувствительности? Впрочем, обсуждаемый мною вопрос был как-то затро­нут в споре между посредственным литератором Ремоном Сент-Альбином[[44]](#endnote-45) и великим актером Риккобони[[45]](#endnote-46). Ли­тератор выступал на стороне чувствительности, Риккобони — на моей. Этот анекдот был мне неизвестен, и я узнал его совсем недавно.

Я все высказал, вы меня выслушали, и теперь я вас спрашиваю, что же вы об этом думаете?

Второй. Я думаю, что в этом человеке, заносчивом, решитель­ном, сухом и черством, следует признать изрядный запас презрительности, даже если бы она равнялась лишь четвертой доле того самомнения, коим одарила его щедрая природа, а также, что этот человек был бы немного бо­лее сдержан в своих суждениях, если бы вы были так добры и изложили бы ему свои доводы, а он терпе­ливо их выслушал; но, к несчастью, он знает все и в качестве универсального человека считает, что мо­жет никого не слушать.

Первый. В отместку публика ему платит тем же. Знаете ли вы госпожу Риккобони[[46]](#endnote-47)?

Второй. Кто же не знает автора стольких произведений, пол­ных таланта, достоинства, тонкости и грации?

Первый. Чувствительна она, на ваш взгляд?

Второй. Она доказала это не только своими произведениями, но и своими поступками. В жизни ее было событие, ко­торое едва не свело ее в могилу. Прошло уж двадцать лет, а слезы ее все еще льются, и источник их не иссяк.

Первый. Так вот, эта женщина, чувствительнейшая из всех, созданных природой, была самой плохой актрисой из всех, выступавших когда-либо на сцене. Никто не судит лучше её об искусстве, никто не играет хуже.

Второй. Прибавлю, что она сама согласна с этим, и ни разу не случалось ей пожаловаться на незаслуженные свистки.

Первый. Но почему же, обладая такой чувствительностью, основным, на ваш взгляд, качеством актёра, Риккобони так плохо играла?

Второй. Очевидно, ей настолько же нехватало остальных качества, что чувствительность не могли их возместить.

Первый. Но она не дурна лицом, умна, хорошо держится, в её голосе нет резких нот. Она обладает всеми достоинствами, которые даёт воспитание. В обществе она хороша. Вы смотрите на неё без досады, слушаете с величайшим удовольствием.

Второй. Я не могу этого понять, но я знаю, что публика никогда не могла с ней примириться, а двадцать лет кряду она была жертвой своей профессии.

Первый. И своей чувствительности, выше которой она никогда не могла подняться. Именно потому, что она по­стоянно оставалась сама собой, публика постоянно прене­брегала ею.

Второй. Знаете ли вы Кайо?

Первый. Отлично знаю.

Второй. Не приходилось ли вам беседовать с ним на эту тему?

Первый. Нет.

Второй. На вашем месте я бы поинтересовался его мнением.

Первый. Оно мне известно

Второй. И что же?

Первый. Он вполне согласен с вами и с вашим другом.

Второй. Вот страшное свидетельство против вас.

Первый. Пожалуй.

Второй. А как вы узнали взгляды Кайо?

Первый. От княгини Голицыной[[47]](#endnote-48), женщины умной и тонкой. Кайо играл «Дезертира»[[48]](#endnote-49), он был ещё на том же месте, где только что испытал, а она разделила, подле него, всю силу отчаяния несчастного героя, теряющего возлюбленную и жизнь. Кайо подходит к еёложе и улы­баясь, — вы знаете его улыбку, — обращается к ней с веселой и учтивой речью. Княгиня в изумлении восклик­нула: «Как? Вы живы! Я была лишь зрительницей ваших страданий и то не могу еще очнуться». — «Нет, суда­рыня, я не умер. Право, я был бы достоин жалости, если бы умирал так часто». — «И вы ничего не чувству­ете?» — «Простите...» И тут у них завязался спор, ко­торый закончился так же, как закончится наш: я оста­нусь при своем мнении, а вы при своем. Княгиня поза­была доводы Кайо, но она заметила, как этот великий подражатель природы, в минуты агонии, в ожидании казни, увидев, что стул, на который он должен будет усадить лишившуюся чувств Луизу, стоит не на месте, переставил его, завывая умирающим голосом: «Луизы нет, а час мой близится...» Но вы рассеянны. О чем вы думаете?

Второй. Я хочу предложить вам мировую: отнесем за счет естественной чувствительности актера те редкие моменты, когда он теряет голову, не видит спектакля, забывает, что он на сцене, переносится на Аргос или в Микены, превращается в самого героя, плачет.

Первый. Размеренно?

Второй. Размеренно. Кричит.

Первый. В верном тоне?

Второй. В верном. Сердится, негодует, отчаивается, являет моему взору подлинный образ, передает моему слуху и сердцу истинный голос волнующей его страсти, и вот — я увлечен, я забываю самого себя, я вижу Агамемнона, слышу Нерона, а не Бризара или Лекена... Все остальные мгновения игры я отдаю искусству. Я думаю, что, быть может, природа здесь подобна рабу, который научился свободно двигаться в оковах и так привык к ним, что не замечает ни тяжести, ни принуждения.

Первый. У чувствительного актера, быть может, в течение роли случатся два-три момента такой отрешенности, и чем пре­краснее они будут, тем больше пойдут вразрез всему остальному. Но скажите, не перестанет ли тогда спек­такль быть наслаждением и не превратится ли он для вас в пытку?

Второй. О нет!

Первый. Не оттеснит ли эта мнимая патетика простое и прав­дивое зрелище плачущей семьи у смертного одра лю­бимого отца или обожаемой матери?

Второй. О нет!

Первый. Но вы уже не будете ни актером, ни самим собой, впав в такое забытье...

Второй. Вы меня изрядно запутали; не сомневаюсь, что вы можете меня запутать еще больше; но я собью вас, если вы разрешите мне взять союзника. Сейчас половина пятого, сегодня дают «Дидону»; посмотрим мадемуазель Рокур. Она ответит вам лучше.

Первый. Хочу этого, но не надеюсь. Вы думаете, ей удастся то, что не удавалось ни Лекуврер, ни Дюкло, ни Десен, ни Баленкур, ни Клерон, ни Дюмениль? Смею вас уве­рить, что если ваша юная дебютантка еще далека от совершенства, то происходит это потому, что она нови­чок и не может ничего не чувствовать; и я предсказы­ваю: если она не перестанет чувствовать, останется сама собой и предпочтет ограниченный инстинкт природы беспредельному изучению искусства, — никогда не подняться ей на высоту названных мною актрис. У нее встретятся прекрасные моменты, но она не будет прекрасна. С ней будет то же, что с Госсен и многими другими, которые всю жизнь были манерны, слабы и однообразны, лишь потому, что не могли вырваться из узкого круга, куда загнала их природная чувствительность. Вы по-прежнену хотите противопоставить мне мадемуазель Рокур?

Второй. Разумеется.

Первый. По дороге я расскажу вам случай, довольно близкий к нашей теме. Я знавал Пигаля[[49]](#endnote-50); был вхож к нему. Однажды утром прихожу туда, стучу; художник откры­вает, со стекой в руках, и, остановив меня на пороге мастерской, говорит: «Прежде чем я впущу вас, покля­нитесь, что не испугаетесь при виде обнаженной краса­вицы...» Я улыбнулся... вошел. Он работал тогда над памятником маршалу Саксонскому, и для фигуры Фран­ции ему позировала очень красивая куртизанка. Но как, по-вашему, выглядела она среди окружающих ее колос­сальных фигур? Жалкой, маленькой, ничтожной, ка­ким-то лягушонком; они раздавили ее. И я счел бы эту лягушку красивой женщиной исключительно со слов художника, если бы не дождался конца сеанса и не увидел ее сошедшей на землю, в стороне от гигантов, сводивших ее к ничтожеству. Попытайтесь приложить это необычайное явление в Госсен, Риккобони, ко всем, кто не смог на сцене стать выше своего роста.

Допустим невозможное, — что актриса обладает чувствительностью в той степени, какую может изобразить доведенное до предела искусство; но театр требует под­ражания стольким характерам, и в каждой роли есть положения настолько противоречивые, что эта редкая плакса, неспособная сыграть две различные роли, была бы хороша лишь в нескольких местах своей единствен­ной роли; трудно вообразить более неровную, ограни­ченную и нелепую актрису. А попытайся она отдаться вдохновению, все равно эта господствующая чувствитель­ность вернет ее к посредственности. Она напоминает не мощного коня, несущегося вскачь, а скорей жалкую клячу, закусившую удила. Порыв энергии, мимолетный, внезапный, без переходов, без подготовки, без единства, показался бы вам припадком безумия.

Чувствительность всегда сопутствует грусти и сла­бости; скажите же, способно ли создание нежное, слабое в чувствительное понять и передать хладнокровие Леонтины, неистовую ревность Гермионы, ярость Камиллы, материнскую нежность Меропы, бред и угрызения Федры, тираническую гордость Агриппины, силу Клитемнестры? Оставьте вашей вечной плаксе несколько элегических ро­лей и не тревожьте ее.

Быть чувствительным это одно, а чувствовать — дру­гое. Первое принадлежит душе, второе — рассудку. Можно чувствовать сильно, и не уметь передать это. Можно передать хорошо, когда бываешь один, в обще­стве, у камина, читаешь или играешь для нескольких слушателей, и не создать ничего значительного на сцене. Можно на сцене, с помощью так называемой чувстви­тельности, души, теплоты, передать хорошо одну-две тирады и провалить остальное; но охватить всю ширь большой роли, расположить правильно свет и тени, удач­ное и слабое, показать себя равным в местах спокойных и бурных, быть разнообразным в деталях, гармоничным и единым в целом, выработать строгую систему декла­мации, способную сгладить даже срывы поэта, — воз­можно лишь при холодном разуме, глубоком суждении, тонком вкусе, упорной работе, долгом опыте и необычайно острой памяти. Правило qualis ab incoepto processerit et sibi constet [Как началось, пусть оно до конца остается таким же. *Гораций,* «Наука поэзии», 127.], строго обязательное для поэта, должно тщательно исполняться актёрами, ибо тот, кто выходит из кулис, не зная заранее своей игры и не разметив роли, останется на всю жизнь дебютантом; если же актер этот смел, самонадеян, талантлив и рассчитывает на свою сообразительность и профессиональный навык, — он обманет вас своим жаром и опьянением, и вы будете рукоплескать его игре, как ценитель живописи улыбается при виде смелого наброска, где все намечено и ничего не разрешено. Такого рода чудеса можно уви­деть на ярмарке или у Николе[[50]](#endnote-51). Может быть, эти безумцы поступают правильно, оставаясь тем, что они есть — незаконченными актерами. Работа не могла бы возместить то, чего им нехватает, но могла бы лишить того, что они имеют... Расценивайте их так, как они заслуживают, но не ставьте рядом с законченной картиной.

Второй. Я задам вам последний вопрос.

Первый. Задавайте.

Второй. Случалось ли вам видеть пьесу, разыгранную в со­вершенстве от начала до конца?

Первый. Право, не помню... Погодите... Да, иногда, посред­ственную пьесу, с посредственными актерами...

Наши собеседники отправились на спектакль, но все места были проданы, и они поворотили к Тюильри. Не­которое время они гуляли молча. Казалось, они позабыли, что находятся вместе, и каждый говорил сам с собой, как будто рядом никого не было; первый — вслух, второй — так тихо, что его не было слышно и только по нередко вырывавшимся словам, отрывочным, но ясным, легко было догадаться, что он не считает себя побеждённым.

Я могу изложить лишь мысли любителя парадоксов; вот они, неслаженные, как всякий разговор с самим собой, в котором уничтожены переходы, служащие связью. Он говорил:

«Будь на его месте чувствительный актер, посмотрел бы я, как он выпутается. А он что делает? Ставит ногу на балюстраду, завязывает подвязку и небрежно через плечо отвечает придворному, которого презирает; так слу­чайность, способная привести в замешательство всякого, кроме .того холодного превосходного актера, мгновенно приспособленная к обстоятельствам, превратилась в гени­альную деталь».

Он говорил, кажется, о Бароне в трагедии «Граф Эссекс». Улыбаясь, он прибавил:

«Ода, он поверит, что и эта чувствует, когда, упав на грудь наперсницы, чуть ли не умирая, она устремляет взор на третьи ложи, намечает там заливающегося сле­зами старого прокурора, чье горе выражалось в совер­шенно шутовских гримасах, и говорит: «Взгляни туда, наверх, ну и рожа...» — пролепетав эти слова так, точно они были продолжением неясной жалобы... Рассказывайте это другим! Если не ошибаюсь, это случилось с Госсен в «Заире».

И третий, кончивший так трагично... Я знал его, знал и его отца, который не раз просил меня сказать словечко в его слуховую трубку».

Здесь несомненно речь идет о мудром Монмениле. «Он был сама честность и прямодушие. Что общего между его природным характером и Тартюфом, которого он так превосходно играл? Ничего. Где взял он это хан­жество, это странное вращание глазами, этот слащавый тон и другие тонкие черты роли лицемера? Остерегитесь отвечать сразу. Я поймал вас. — В тщательном подража­нии природе. — В тщательном подражании природе? И вы увидите, что внешних признаков, наиболее ярко показы­вающих чувствительность души, в природе меньше, чем внешних признаков ханжества, что распознать их в при­роде не легко и что талантливому актеру гораздо труд­нее схватить и изобразить первые признаки, чем вторые! И если я утверждал, что из всех душевных проявлений легче всего воспроизвести чувствительность, то потому лишь, что нет ни одного человека столь жестокого и бездушного, чтобы в его сердце не было ни искры чувстви­тельности, чтобы никогда он не испытывал ее; а можно ли утверждать это о других страстях, например о ску­пости, подозрительности? Но разве превосходный ин­струмент... — Я понимаю вас. Всегда между тем, кто изображает чувствительность, и тем, кто чувствует, бу­дет такая же разница, как между подделкой и настоящей вещью. — И тем лучше, тем лучше, скажу я. В первом случае актеру не нужно отделяться от самого себя, — сразу, одним прыжком он достигнет высоты идеального образа. — Сразу, одним прыжком? — Вы придираетесь к выражению. Я хочу оказать, что, никогда не обращаясь к образчику, заключенному в нем самом, он будет таким же великим, поразительным и совершенным имитатором чувствительности, как и скупости, ханжества, двулич­ности и всякого другого характера, ему чуждого, всякой другой страсти, ему не свойственной. То, что может по­казать мне человек, от природы чувствительный, будет мелко; подражание же подлинного актера будет сильным; если же случится, что образы их будут равной силы, с чем я никак, никак не могу согласиться, то актер, который в совершенстве владеет собой и играет, всегда опираясь на изучение и размышление, будет таким, ка­ким его показывает нам ежедневный опыт, более цельным, чем тот, кто играет наполовину натурально, наполовину заученно, наполовину — по образцу, наполовину — с са­мого себя. Как бы искусно ни были слиты эти два вида подражания, тонкий зритель распознает их еще легче, чем глубокий художник заметит в статуе линию, разделяющую либо два разных стиля, либо переднюю часть, выполненную по одной модели, от спины, сделанной по другой. — Пусть законченный актер перестанет играть рассудочно, пусть он забудется; сердце его смутится, им овладеет чувствительность, пусть он отдастся ей. И он опьянит нас. — Может быть. — Он приведет нас в вос­хищение. — И это возможно; но при условии, что он не выйдет из системы декламации и единство не исчезнет, в противном случае вы скажете, что он сошел с ума... Да, при таких условиях получится удачный момент, со­гласен; но неужели вы предпочитаете прекрасный момент прекрасной роли? Если таков ваш выбор, то уж никак не мой».

Тут наш любитель парадоксов умолк. Он шел боль­шими шагами, не глядя, куда идет; он расталкивал бы направо и налево всех встречных, если бы те не сторо­нились. Но вот, внезапно остановившись и схватив за руку своего противника, он сказал спокойно в настави­тельно: «Друг мой, есть три образца: человек, созданный природой, человек, созданный поэтом, и человек, созданный актером. Тот, кто создан природой, меньше, чем созданный поэтом, второй — меньше, чем созданный ве­ликим актером, третий наиболее преувеличенный из всех. Этот последний взбирается на плечи второго, замыкается в огромном ивовом манекене и становится его душой; он движет этот манекен так, что ужасается даже поэт, не узнающий своего детища, он пугает нас, как вы прекрасно сказали, подобно ребятишкам, которые пугают друг друга, размахивая над головой своими камзольчиками и стараясь подделаться под зловещий гробовой голос изображаемого ими привидения. Не случалось ли вам видеть гравюру, рисующую игры детей? Не видали ли вы на ней малыша, спрятавшегося под отвратительной маской старика, которая закрывает его с головы до ног? Под этой маской он хохочет над маленькими своими приятелями, в страхе пустившимися наутек. Малыш этот — настоящий символ актера; товарищи его — символ зрителей. Если б актер был одарен лишь посредственной чувствительностью, и это было бы единственным его до­стоинством, разве не сочли бы вы его человеком посред­ственным? Берегитесь, я вам снова готовлю ловушку».\_\_

«А если он одарен исключительной чувствительностью, что произойдет тогда?» — «Что тогда произойдет? То, что он совсем не сможет играть или игра его будет смехо­творной. Да, смехотворной, и доказательством могу служить я сам, если хотите. Когда мне нужно рассказать сколько-нибудь трогательную историю, — невообразимое волнение поднимается в моем сердце, в голове; язык заплетается; голос изменяет мне; мысли разлаживаются, речь становится бессвязной; я бормочу и сам замечаю это; слезы струятся по моим щекам, и я умолкаю». — «Но вам удается произвести впечатление». — «В обществе; в театре меня бы освистали». — «Почему?» — «Да потому, что туда при­ходят не смотреть на слезы, а слушать речи, которые их исторгают, потому что эта жизненная правда проти­воречит правде условной. Поясню: я хочу сказать, что ни драматическая система, ни действие, ни слова поэта никак не вязались бы с моей невнятной, прерываемой рыданиями декламацией. Вы видите, что нельзя слишком близко подражать даже природе, даже прекрасной при­роде, даже правде, и что есть границы, в которых нужно замкнуться». — «Кто же установил эти границы?» — «Здра­вый смысл, требующий, чтобы один талант не вредил другому. Иногда нужно, чтоб актер жертвовал собой для автора». — «Но если сочинение автора применимо к за­мыслу актера?» — «Что ж, вы получите другую трагедию, ничуть не похожую на вашу». — «Но что же здесь пло­хого?» — «Не знаю, что вы от этого выиграли бы, но зато отлично знаю, что потеряли бы».

Тут любитель парадоксов во второй или третий раз подошел к своему противнику и сказал:

«Словечко это дурного тона, но оно забавно и при­надлежит актрисе, о таланте которой нет двух мнений. Случай этот под стать положению и реплике Госсен: она также лежит на груди Пило-Поллукса, она умирает, по крайней мере так мне кажется, а она ему лепечет едва слышно: «*Ах, Пило, как от тебя воняет!*» Это было с Арну, игравшей Телаиру. И в этот момент Арну действительно была Телаирой? — Нет, она оставалась Арну, все той же Арну. Никогда вы не заставите меня похвалить промежуточные степени того свойства, которое испортит все, если будет доведено до предела и подчинит себе актера. Но предположим, что поэт написал сцену, которую на театре нужно декламировать так, как я про­чел бы ее в обществе. Кто же сыграет ее? Никто, да, никто, даже актер, в совершенстве владеющий своей игрой; если он один раз и справится с ролью, то тысячу раз провалит ее. Ведь успех зависит от таких мелочей!.. Последний довод вам кажется не очень основательным? Что ж, пусть так, но все же я сделаю вывод: нужно немного умерить нашу выспренность, подрезать слегка ходули и оставить все почти таким, как оно есть. Вслед за гениальным автором, который достиг бы чудесной правды природы, поднялась бы туча безвкусных и пошлых подражателей. Нельзя, под страхом стать безвкусным, до­кучливым и отвратительным, опускаться хоть на волос ниже простоты природы. Не думаете ли вы, что это так?

Второй. Я ничего не думаю. Я вас не слушал.

Первый. Как! Разве мы не продолжали спорить?

Второй. Нет.

Первый. Да что же вы делали?

Второй. Размышлял.

Первый. О чем же вы размышляли?

Второй. Один английский актер, если не ошибаюсь, по имени Меклин[[51]](#endnote-52) (я был тогда на спектакле), вынужденный просить прощения перед партером за то, что дерзнул играть после Гаррика какую-то роль в «Макбете» Шекспира, сказал, между прочим, что впечатления, которые пора­бощают актера и подчиняют его таланту и вдохновению автора, ему очень вредят; не припоминаю сейчас его доводов, но они были очень остроумны; публика поняла их и аплодировала. Впрочем, если они вас интересуют, прочтите письмо, помещенное в «Saint James Chronikle», за подписью Квинтилиан.

Первый. Но значит я долго разговаривал сам с собой?

Второй. Возможно. Столько же, сколько яразмышлял. Знаете ли вы, что в древности женские роли исполняли мужчины?

Первый. Знаю.

Второй. Авл-Геллий[[52]](#endnote-53)рассказывает в своих «Аттических но­чах», что некий Павел, облаченный в смертные одежды Электры, вместо того, чтобы выйти на сцену с урной Ореста, явился*,* прижав к груди урну с пеплом своего сына, которого недавно потерял, и теперь уж то было не пустое представление, мелкая, разыгранная скорбь, — нет, зал оглашали подлинные вопли и стоны.

Первый. И вы верите, что в тот момент Павел говорил на сцене так, как говорил бы у себя дома? Нет, нет. Необычайный эффект, в котором я не сомневаюсь, был вызван не стихами Еврипида, не декламацией актёра, но зрелищем отца, обливающего слезами урну родного сына. Павел этот наверное был посредственным актёром, вроде Эзопа, о котором Плутарх рассказывает, что «однажды, когда он играл в переполненном театре роль Атрея, размышляющего, как бы отомстить брату своему, Фиесту, случился тут какой-то театральный служитель, который вздумал перебежать ним через сцену, и он, Эзоп, будучи вне себя от пылкого возбуждения ижелания как можно живее представить яростную страсть короля Атрея, нанес ему по голове такой удар скипетром, который держал в руке, что убил его на месте...» Этобыл сумасшедший, которого трибун должен был не­медленно отправить на Тарпейскую скалу[[53]](#endnote-54).

Второй. Что он, очевидно, и сделал.

Первый. Сомневаюсь. Римляне столь высоко ценили жизнь ве­ликого актера и так мало — жизнь раба!

Говорят, оратор всего значительнее, когда он воспла­менен, когда он негодует. Я отрицаю это. Он сильнее, когда подражает гневу. Актеры производят впечатление на публику не тогда, когда они неистовствуют, а когда хорошо играют неистовство.

В трибуналах, на собраниях, повсюду, где хотят вла­ствовать над умами, притворно изображают то гнев, то страх, то жалость, чтобы заразить слушателей различными чувствами. То, что не может сделать подлинная страсть, выполняет страсть, хорошо разыгранная.

Не говорят ли в обществе, что такой-то человек — прекрасный актер? Но под этим не разумеют, что он чувствует, а, наоборот, что он превосходно притворяется, хотя и не чувствует ничего: вот роль — потруднее роли актера, ибо этому человеку нужно еще придумывать речи и выполнять два назначения — автора иактера.

Автор на сцене может быть более ловок, чем актер в обществе, но неужели поверят, что на сцене актер может более точно, более искусно подделать радость, печаль, чувствительность, восхищение, ненависть, неж­ность, чем старый царедворец?

Однако уже поздно. Пойдемте ужинать.

# Примечания

**«Парадокс об актере»**

Среди посвященных театру теоретических работ Дидро «Па­радокс об актере» занимает особое место. Исходя из принципов, развитых в «Беседах о «Побочном сыне» и в «Рассуждении о драматической поэзии», Дидро говорит здесь об актере — основном и необходимом посреднике между драматургом и публикой. За реалистической революцией в драматургии неиз­бежно должна была следовать и реалистическая революция в театре, утверждение нового, реалистического стиля драмати­ческого исполнения, т. е. актерского искусства. Простота и правда, приближение интонаций актера к интонациям простой человеческой речи, без позы и фальшивого пафоса, — вот что требовалось от нового актера. Для этого, — и в этом основной тезис «Парадокса», — актер не должен играть «нутром», а дол­жен быть прекрасным подражателем. Рассудочно усвоив и поняв роль — образ персонажа, он не должен и не может стать сам этим персонажем в полном смысле слова, а должен суметь вызвать у публики соответственные замыслу образа реакции.

Не меньшее значение имел «Парадокс» и в реабилитации актера перед французским обществом. Актер ставился Дидро наряду с писателем, драматургом, композитором, художником. Актер — это такойже мастер и творец, как все художники слова, кисти, мелодии.

Поводом для написания «Парадокса об актере» явилась брошюра неизвестного английского автора о знаменитом английском актере Гаррике. Брошюра была переведена на французский актером Антонио Стикоти под следующим названием: «Гаррик, ила Английские актеры — произведение, содержащее размышления о драматическом искусстве, об искусстве представления и об игре актеров, с историческими и критическими замечаниями о различных театрах Лондона и Парижа». Брошюра эта, хоть и была посредственным произведением, не могла не привлечь внимания Дидро, тем более, что она была посвящена великому английскому трагику и защищала идея, противопо­ложные идеям Дидро об искусстве актера.

Первоначальный набросок «Парадокса» (размером около пе­чатного листа) был опубликован в 1770 году в «Литературных корреспонденциях» Гримма, рассылавшихся коронованным и аристократическим подписчикам. В первоначальном наброске «Парадокса» были уже развиты все основные мысли и поло­жения Дидро об актере и актерской игре. Три года спустя Дидро вернулся к этим волновавшим его вопросам и значительно расширил первоначальный набросок, придав ему форму диа­лога. Именно 1773 год и считается годом написания «Парадокса». Окончательная же его редакция относится уже к 1778 году. «Парадокс об актере» не был опубликован Дидро при жизни. Впервые он был напечатан лишь в 1830 году.

1. Речь идет о книге «Гаррик, или Английские актеры» (см. о ней выше, во вступительной заметке). [↑](#endnote-ref-2)
2. Из комедии Мольера «Тартюф», действие Ш, сцена 3. Перевод Лозинского. [↑](#endnote-ref-3)
3. *Давид Гаррик* (1717—1779) — крупневший трагический актер. Английский театр начинает с него свою подлинную большую историю. До Гаррика трагедии Шекспира подвергались всякого рода переделкам, приспособлениям, а порой безобразным искажениям, Гаррик стал исполнять Шекспира в его подлинном виде, оказавшись конгениальным интерпретатором. Слава о Гар­рике быстро пронеслась по всей Европе. Во время полугодо­вого пребывания своего в Париже он завязал дружеские отно­шения с Дидро.

Переворот, совершенный Гарриком в сценическом искусстве, заключался в утверждении реалистического стиля исполнения. Гаррик отбросил фальшивый пафос, напыщенную декламацию, утрированные жесты, ходульность и искусственность в актерской игре, т.е. все то, что было выработано французским классическим театром XVII столетия и что являлось его основными характерными особенностями. Однако как актер Гарик сильно отличался от того типа, который Дидро выдвигал как высшее выражение сценического искусства. Поэтому частые ссылки Дидро на Гаррика в защиту своего основного тезиса не всегда имеют достаточное основание. [↑](#endnote-ref-4)
4. *Клерон* (сценический псевдоним Клер Лерис, 1723—1803)— французская драматическая актриса, сыгравшая большую роль в истории французского театра второй половины XVIII столетия. Вольтер во многом обязан успеху своих трагедий ее драмати­ческому таланту. По природе ее дарования ей больше соот­ветствовала комедия, чем трагедия, но, упорно работая над собой, она добилась исключительного совершенства именно в трагедии. Клерон была актрисой «рассудочного» типа, на который Дидро указывает как на образец актерского искусства. В исто­рии французского театра XVIII столетия Клерон известна выработкой нового стиля сценического искусства — преодолением напыщенного декламационного стиля классической трагедии и приближением актера к правде, к интонации простой человече­ской речи. Простотой отличались и сценические костюмы Кле­рон. Таким образом, она практически осуществляла театральные идеи Дидро, утверждая реалистический стиль в актерском искусстве. [↑](#endnote-ref-5)
5. *Лекенуа* — бельгийский скульптор Дюкенуа, имени кото­рого Дидро дает неправильную транскрипцию. [↑](#endnote-ref-6)
6. *Мари-Франсуаза Дюмениль* (1711—1803) — французская актриса, современница Клерон, с громадным успехом исполнявшая трагические роли. Основанный на чувстве сценический та­лант Дюмениль диаметрально противоположен рассудочному таланту Клерон. Игра Дюмениль на сцене была чрезвычайно неровна, что отмечает и Дидро, но в кульминационных пунктах трагедий она поднималась до подлинной мощи, овладевая зри­тельным залом. [↑](#endnote-ref-7)
7. *Анри-Луи Лекен* (1728—1778) — французский трагический актер, партнер Клерон, был выдвинут Вольтером. Несмотря на свою уродливую внешность, Лекен завоевал славу исполне­нием Вольтерова Брута. [↑](#endnote-ref-8)
8. *Мишель Барон* (1653—1729) — французский актер, обладал редким талантом в исполнении как комических, так и тра­гических ролей; известен также как автор многочисленных коме­дий. Барон один из первых во французском театре стал пре­одолевать напыщенно-декламаторский стиль игры актеров эпохи классицизма и стремился к большей простоте и правде как в речи, так и в жестах. [↑](#endnote-ref-9)
9. *Госсен* (1711—1767) — французская актриса, дебютировала во «Французской комедии» через год после смерти Адриенны Лекуврер, привлекла внимание Вольтера и впоследствии была лучшей исполнительницей его Заиры; с одинаковой легкостью играла и комические и трагические роли. До конца жизни Госсен оставалась актрисой, игравшей с юношеским темпераментом, легкостью и подвижностью. [↑](#endnote-ref-10)
10. Дидро имеет в виду дебюты м-ль Рокур, которые про­извели в 1773 году необычайную сенсацию. Документы гово­рят о том, что современники ошибались относительно возраста дебютантки, которой было 19 лет, а не 17 или 16, как об этом думали. [↑](#endnote-ref-11)
11. *Моле* (1734—1802) — драматический актер, так же, как и Клерон, соответствовал тому стилю актерской игры, который защищал Дидро. [↑](#endnote-ref-12)
12. В 1766 году, после двадцатидвухлетней работы, Клерон покинула «Французскую комедию» вследствие резких конфлик­тов и столкновений с актерами труппы. Проведя 30 лет в Польше и Германии, она вернулась во Францию в 1786 году, т. е. уже после смерти Дидро. [↑](#endnote-ref-13)
13. *«Маленький пирожник» -* драматическая импровизация Гаррика на один из мотивов жизни лондонской улицы, показанная им на вечере, устроенном в его честь в Париже. [↑](#endnote-ref-14)
14. Дидро имеет в виду сцены из своей пьесы «Хорош он или дурен?». [↑](#endnote-ref-15)
15. *Неккер* (1732—1802) — крупнейший банкир и финансист, первый министр финансов в эпоху революции, проводивший политику крупной буржуазия. [↑](#endnote-ref-16)
16. *Мармонтель* (1723—1799) — французский писатель, был близок к кругу Дидро, но по своим литературным взглядам при­мыкал больше к позиции Вольтера. [↑](#endnote-ref-17)
17. По профессии Седен был гранильщиком камней. Лишь в возрасте 45 лет Седен посвятил себя драматургии. [↑](#endnote-ref-18)
18. *«Инеса де-Кастро»* — трагедия Ламотта (1672—1731), пере­водчика «Илиады». Как драматург Ламотт не поднялся выше среднего уровня. Однако пьеса «Инеса де-Кастро» пользовалась большим успехом. [↑](#endnote-ref-19)
19. *Дюкло* (1670—1748) — французская трагическая актриса, начала свой сценический путь на оперной сцене, но после неудачи на этом поприще поступила во «Французскую комедию». Здесь она продолжала сценические традиции напыщенной декла­мации французского классицизма. [↑](#endnote-ref-20)
20. *«Полиевкт»* — трагедия Корнеля. [↑](#endnote-ref-21)
21. *Ниний* — ассирийский царь (около 2 тысяч лет до нашей эры), задушивший свою мать Семирамиду. Ниний — один из главных персонажей трагедии Вольтера «Семирамида». [↑](#endnote-ref-22)
22. *Бийяр* — главный кассир почты в 1769 г., проворовался на несколько миллионов; он изображал из себя чрезвычайно на­божного человека и находился в дружбе с аббатом *Гризелем,* духовником архиепископа и многих знатных дам. Оба были арестованы, а Бийяр был на два часа привязан к позорному столбу; говорили, что в течение этого времени он пел псалмы. [↑](#endnote-ref-23)
23. *Туанар —* генеральный откупщик податей славившийся своей скупостью. [↑](#endnote-ref-24)
24. *Луи-Франсуа Лагрене* (1724—1805) — известный французский художник аристократическо-манерного направления, стоял в стороне от реалистической и демократической школы в жи­вописи Шардена и Греза. Приезжал в Петербург и состоял не­которое время придворным художником при дворе Елизаветы Петровны. [↑](#endnote-ref-25)
25. Имеется в виду картина Рафаэля «Святое семейство», купленная Екатериной II для Эрмитажа при посредстве Дидро. [↑](#endnote-ref-26)
26. *«Салоны»* — критические отчеты Дидро о французских художественных выставках, имевших место каждые два года, на­чатые по инициативе Гримма в виде «корреспонденции». «Са­лоны», однако, переросли значение простых отчетов о выставках и заняли место первоклассного документа передовой эстетической мысли революционной буржуазии второй половины XVIII столе­тия. В настоящем издании публикуются в VI томе. [↑](#endnote-ref-27)
27. *Сюар* (1733—1817) — французский литератор, некоторое время вращался в кругу просветителей, до Великой буржуазной французской революции занимал должность цензора драмати­ческих произведений. [↑](#endnote-ref-28)
28. *Г-жа Неккер* (1739—1794) — жена известного женевского банкира и первого министра финансов французской революции; обладала большой культурой и тонким художественным вкусом. Известна в истории французской литературы своим салоном, где собирались преимущественно просветители: Бюффон, Мармонтель, Морелле, Дидро, Сен-Ламбер и др. [↑](#endnote-ref-29)
29. *«Гордец»* — комедия в пяти актах, лучшее произведение французского драматурга Детуша (1680—1754). [↑](#endnote-ref-30)
30. *«Модный предрассудок»* — комедия в стихах Нивеля де-ля-Шоссе, одного из основоположников мещанского жанра в драма­тургии. [↑](#endnote-ref-31)
31. Произведения *Лесажа* (1668—1747) — французского писа­теля и драматурга, одного из создателей реалистического ро­мана во Франции. Его творчество насыщено социальной сатирой против старого порядка, против финансовой аристократии, бан­киров и откупщиков. Комедии Лесажа занимали центральное место в репертуаре парижского, ярко демократического «Ярма­рочного театра». [↑](#endnote-ref-32)
32. *Монмениль* (1693—1743) — сын Лесажа, талантливый ис­полнитель главных ролей в комедиях своего отца. [↑](#endnote-ref-33)
33. *«Воспитанница»* — комедия Фатана (1702—1755). [↑](#endnote-ref-34)
34. *«Проделки Скапена»* — комедия Мольера. [↑](#endnote-ref-35)
35. *«Адвокат Патлен»* — популярный фарс XV века, автор которого неизвестен. [↑](#endnote-ref-36)
36. Речь идет о небольшом наброске, который Дидро собирался разработать в виде пьесы под названием «Шериф». Сюжет для этой пьесы Дидро заимствовал из эпохи царствования английского короля Иакова II. Однако Дидро не осуществил этой идеи. [↑](#endnote-ref-37)
37. Дидро сравнивает Гаррика с величайшим актером древ­ности Росцием (129-69 до нашей эры). Росций с одинаковой силой исполнял как комические, так и трагические роли. [↑](#endnote-ref-38)
38. *Наш философ* — материалист Эпикур. [↑](#endnote-ref-39)
39. *Данжевиль (*1714—1796) — актриса «Французской коме­дии», в истории французского театра известна как талантливая исполнительница ролей субреток. [↑](#endnote-ref-40)
40. *Бризар* (1721—1791) и К*айо* (1732-1816) — французские драматические актеры. Кайо кроме того был и певцом. [↑](#endnote-ref-41)
41. *Аттик* — друг Цицерона, известный лишь своей дружбой с великим римлянином. Письма Цицерона к Аттику (около 400) являются богатейшим памятником общественной и политической жизни и культуры древнего Рима. [↑](#endnote-ref-42)
42. *Аббат Галиани* (1728—1787)— итальянский дипломат и литератор, автор трактата «О торговле хлебом»; прожил про­должительное время в Париже, где имел дружеские связи с энци­клопедистами. [↑](#endnote-ref-43)
43. *Доминик Караччоли* (1715—1789) — неаполитанский по­сланник в Париже, дружил с энциклопедистами. [↑](#endnote-ref-44)
44. *Ремон Сент-Альбин* — французский литератор, современ­ник Дидро, написавший книгу об актерах, в которой отстаивал тип «чувствительного» артиста, т. е. актера, глубоко чувствую­щего и переживающего свою роль, в противовес актеру рассудоч­ному. Несмотря на отрицательный отзыв Дидро о Сент-Альбине как о «посредственном литераторе», последний сыграл некото­рую положительную роль в борьбе против классического театра, за выработку нового исполнительского стиля в актерском искус­стве, приближающегося к реализму. В «Гамбургской драма­тургии» Лессинг дает положительную оценку взглядам Сент-Альбина на актерское искусство. [↑](#endnote-ref-45)
45. *Луиджи Риккобони* (1707—1772) — известный итальян­ский актер и посредственный драматург. Деятельность Риккобони связана преимущественно с «Итальянской комедией» в Париже. Ему принадлежит ряд произведений по истории итальянского театра об искусстве представлений, о декламации, в которых он защищал реалистический стиль исполнения итальянской ко­медии. [↑](#endnote-ref-46)
46. *Г-жа Риккобони* (1714—1792) — жена Луиджи Риккобони,

итальянская актриса и писательница; написала письмо Дидро, в котором высказала несколько критических замечаний по поводу «Побочного сына». В пространном ответе Дидро развивал свои мысли в духе буржуазной драматургической реформы. [↑](#endnote-ref-47)
47. *Кн. Голицына —* жена кн. Д. А. Голицына, русского посла в Париже и Гааге, друга Дидро и Гельвеция. [↑](#endnote-ref-48)
48. *«Дезертир»* — опера Монсиньи по либретто Седена. Из­вестно, что Кайо играл некоторое время и в качестве оперного артиста. [↑](#endnote-ref-49)
49. *Пигаль* (1715—1785) — французский скульптор, член Ака­демии. Известны его статуи и бюсты Дидро и Вольтера. [↑](#endnote-ref-50)
50. *Николе* — основатель очень популярного в ту эпоху пере­движного театра марионеток. [↑](#endnote-ref-51)
51. *Меклин* — английский актер, современник Гаррика. Вна­чале близкий друг Гаррика, оказавший ему помощь в укреплении его на английской сцене, Меклин впоследствии разошелся о ним. Случай, о котором рассказывает Дидро, — обычное явление в жизни английского театра той эпохи, когда актер обращался к публике с просьбой снисходительного к себе отношения. [↑](#endnote-ref-52)
52. *Авл-Геллий* (II век нашей эры) — римский писатель, известный своим написанным в Афинах произведением «Аттические ночи», в котором, в форме беседы с современными ему фило­софами, он затрагивает самые разнообразные вопросы древней культуры — философии, истории, литературы. [↑](#endnote-ref-53)
53. *Тарпейская скала* — скалистая гора недалеко от римского Капитолия, с вершины которой бросали осужденных на смерть. «Отправить на Тарпейскую скалу» — ходячее выражение, озна­чающее осуждение на смерть. [↑](#endnote-ref-54)