Екатерина Хамаза

«Парадокс об актере»

Дидро в контексте театральных реалий XVIII столетия

«Парадокс об актере», принадлежащий перу одного из выдающихся французских просветителей, теоретику и критику искусства, прозаику и драматургу Дени Дидро и поныне во многом разделяет судьбу других «знаковых» явлений своей эпохи.

Будучи давно оценен как и упоминаясь в солидных театроведческих трудах, а также входя непременной частью в соответствующие разделы курсов лекций по истории театра, он так и не был исследован во всей полноте и оригинальности своего идейного состава – не просто как свидетельство серьезных изменений, произошедших в сфере исполнительского искусства и в театре в целом, но как «портрет» эпохи. На наш взгляд, оценку «Парадокса» как итогового авторитетного суждения по творческим вопросам можно осуществить, лишь поместив его в широкий театральный контекст эпохи и осуществив при этом необходимый краткий экскурс в прошлое драматического театра, дабы оценить действительный масштаб и революционный характер происходящих изменений.

«Портретом» времени «Парадокс» является в силу того, что отражает «в театральном фокусе» те новые «гамлетовские» вопросы, которыми задается XVIII столетие, а именно – чему доверять: чувству или разуму, на что опираться – на традиционные ценности или же на ценности, декларируемые буржуазным сословием?

Известна присущая ряду просветительских произведений ригористическая жесткость, которую авторы зачастую пытаются скрыть, придав тексту форму диалога. «Парадокс», в котором, кстати, также происходит диалог между знатоками театра, написан в замечательно живой манере, оставляя впечатление непринужденного разговора, сочетания естественной горячности, даже запальчивости с самой искренней заинтересованностью в возвращении сценическому искусству того качества, к утрате которого оно приблизилось – и как показало будущее, продолжило движение по тому же разрушительному пути.

Поводом для создания «Парадокса» считается анонимная брошюра, посвященная творчеству великого английского актера Дэвида Гаррика, современником и читателем которой был, конечно же, и Дидро. После знаменитого триумфального турне по Европе, начатого в 1763 и продлившегося около двух лет, игра «английского Росция» была признана «образцовой», ею восхищались, ее превозносили, но видели в ней преимущественно «страсть» и природную способность быть достоверным в любых сценических ситуациях. Широкое, повсеместное, активное ее обсуждение – также «знак времени»: во всех европейских странах с прочной театральной традицией в области актерского исполнения наметилась ситуация, которую можно было бы обозначить как поиск возможности преодолеть привычные формальные приемы –

Ж. Готерен.
Памятник Д. Дидро в Париже.
1886. Гравюра

в Италии, во Франции, в Германии существовал свой набор устаревших сценических условностей – в свете новых задач, которые ставила перед театром эпоха Просвещения с ее культом «естественности». А по словам знаменитого балетмейстера и знатока театра Новерра, «Гаррик стоял на страже природы». Соответственно в «Парадоксе» разрешается вопрос о том, что есть сценическая естественность и что есть сценическая правда. Полемизируя с автором брошюры, Дидро утверждает, что не только гениальный Гаррик, но и никто другой не в состоянии на протяжении нескольких секунд действительно пережить смену целой гаммы чувств, в том числе противоположных, а лишь изобразит таковую, равно как только актер, подчиненный жесткой внутренней дисциплине, в состоянии воплотить на сцене образы и датского принца, и простого пирожника. Причем в единомышленники Дидро берет… самого Гаррика, который в беседе с автором «Парадокса» признается, что «возвышается мыслью до величия гомеровского видения», никогда не бывая на сцене самим собой.

Первый вариант «Парадокса» был опубликован в 1770 г. в «Литературных корреспонденциях» Ф.М. Гримма, впоследствии дополнялся отдельными положениями, окончательная же его редакция датируется 1778 г. (в ней «Парадокс» был опубликован лишь в 1830 г.). Хрестоматийная оценка «Парадокса» сводится к тому, что, анализируя игру современных актеров, Дидро приходит к выводу об абсолютном преимуществе актера-аналитика перед «чувствительным» актером, которым

владеют стихийно возникающие эмоции. Это положение можно признать стержневым, но в «Парадоксе» Дидро касается самого широкого круга вопросов: от рассуждений о человеческих характерах и качествах до критического разбора игры современных актеров в конкретных ролях, последовательно проводя в качестве главной идеи ту, согласно которой уместное на сцене неуместно в жизни и наоборот. На исходе столетия, в течение которого искусство просветительской направленности всячески «приближалось» к жизни, одним из главных парадоксов «Парадокса» становится утверждение о том, что «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»[1]. Дидро утверждает, что театральный образ должен вновь обрести общечеловеческий масштаб, но, как истинный сын своего века, называет такие образы «гиппогрифами», чье сценическое воплощение должно быть адекватно их масштабу. «Неужели вы думаете, что сцены Корнеля, Расина, Вольтера, даже [sic! – *Е.Х.*] Шекспира можно передать обычным разговорным голосом и тоном, каким болтают у домашнего камелька?»[2]. Настаивая на возвращении драматургическим персонажам героического качества, Дидро при этом выдвигает «революционное» требование ансамблевой игры, опережающее более чем на столетие звучащие в унисон декларации первых представителей театральной режиссуры, а также настаивает на удлинении репетиционного процесса, что также опережает события более чем на полвека.

XVIII столетие – век всеобъемлющих перемен и тектонических сдвигов в культуре, которая в силу изменения социальных ролей аристократического и буржуазного сословий бесконечно расширяет возможности изображения частного во всем многообразии его вариаций. Аристократ из подданного, озабоченного исполнением гражданского долга, постепенно превращается в утонченного рефлектирующего эстета, буржуа пробивает дорогу к столь желанному социальному лидерству, которое, в частности, обеспечивает возможность предъявлять художнику свой запрос, на который отвечают произведения Дефо, Греза и того же Дидро – автора «Побочного сына» и «Отца семейства».

При сохранении общенационального пиетета по отношению к драматургическому наследию XVII столетия несоответствие героев классицистской трагедии интересам сословия, энергично утверждающего в обществе приоритет частного интереса и личного преуспевания как основы общественного благополучия влечет за собой перемены в сфере

драматургии. В перипетиях борьбы за «естественность», «жизненную правду», понимаемую как манифестация моральных идеалов третьего сословия, театральное пространство утратило свою сакральность, персонаж – героическое качество, конфликт – общечеловеческую значимость, а игровая площадка в буквальном смысле сузилась до размеров буржуазной гостиной… Однако, понимая всю значимость театра и отводя ему важную роль в воспитании нового, «естественного» и «просвещенного» человека, театральные реформаторы впрямую не ополчались против героев классицистских пьес и, более того, Вольтер считался почтительным наследником классицистской традиции. «Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и целого», писал Дидро[3], и эта фраза замечательно согласуется и с классицистским требованием приоритета долга перед чувством, и с призывом социального реформатора, постулирующего идею «общественного договора», и с требованием ансамблевой игры, где исполнители прислушиваются друг к другу.

Именно Вольтер инициировал изменения в традиционной системе жанров, чутко уловив, что трагедия в ее классическом варианте не адекватна современности. При сохранении нормативных требований классицизма он значительно видоизменил жанр, насытив его просветительскими идеями, пафосом и прямым назиданием, а затем и заявив о необходимости создания нового жанра. Его будущее Вольтер видел в наполнении комедии серьезным общественным и нравственным содержанием и даже предпринял попытку создать такую пьесу. Но настоящим «отцом» этого жанра во Франции выступил Дени Дидро, имевший к тому времени предшественников в лице англичан Лилло и Мура, чьи «мещанские трагедии» «Лондонский купец» и «Игрок» с триумфом прошли на европейских сценах. Одну за другой Дидро написал две пьесы: «Побочный сын» в 1757 и «Отец семейства» в 1758 г. Обеим были предпосланы теоретические предисловия: «Разговоры о “Побочном сыне”» и «О драматической поэзии». В них утверждается, что в каждом моральном явлении различаются середина и две крайности. «Крайности» выражаются в трагедии и комедии, соответственно, необходим «средний жанр», достоинства которого определяются тем, «насколько поэт сумеет взять тон, свойственный нам в серьезных делах, а действие будет развиваться в атмосфере затруднений и препятствий. И так как такое сочетание явлений наиболее обычно в жизни, то жанр, осваивающий их, должен быть самым полезным и распространенным.

Д. Левицкий.
Портрет Д. Дидро.
1773

Я бы назвал его серьезным жанром»[4]. Дидро не настаивает на том, что персонажи должны принадлежать исключительно к третьему сословию, но к таковому принадлежат герои его пьес, и, будучи (и проявляя себя) как «отцы семейств, мужья, сестры, братья», они ведут себя в этом качестве именно как представители третьего сословия. Обе пьесы Дидро были поставлены на сцене *Comédie Française*, но успеха не снискали («Побочный сын» прошел всего один раз).

В истории драматургии жесткая программность сопряжена, как правило, с появлением пьес среднего художественного качества, не переживающих своего времени и не удерживающихся в репертуаре последующих эпох. Так произошло и с пьесами Дидро. Уже Лессинг отмечал «однообразие характеров», «натянутый вычурный диалог», «педантичный тон», «суетность и напыщенность» героев Дидро, которые выступают носителями готового, не выстраданного морального идеала и проявляют всяческую готовность ему соответствовать, а перечисленные Лессингом недостатки, на наш взгляд, вызваны тем, что герои Дидро в самом прямом смысле чувствуют себя неуютно на сценических подмостках, поскольку по существу сказать им нечего… они пытаются бороться с «некстати возникшим» чувством, не преуспевают в том, но искусственный финал (в «Побочным сыне» влюбленный герой оказывается братом героини) снимает проблему.

Кстати, именно Лессинг примкнул к тем, кто резко высказывался против «чувствительности»: «Чувство вообще всегда составляет

одну из самых спорных сторон в даровании актера <…> актер должен сдерживать себя»[5]. Многообещающий конфликт появится в произведениях последователей Дидро. Наиболее заметными фигурами из числа таковых были Луи-Себастьян Мерсье и Мишель Седен, которые противопоставляли в своих пьесах «отрицательных» представителей высшего сословия, покушающихся на честь, достоинство и имущество «положительных» героев, представителей низших сословий, причем наряду с коммерсантами в число последних вошли слуги, солдаты и пр., озабоченные борьбой за личное счастье и защитой частных интересов перед лицом социальной несправедливости, чинимой «властями предержащими» («Дезертир», «Судья»).

Естественно, появление подобных пьес требовало иной исполнительской манеры. К этому моменту ситуация в актерском искусстве выглядела следующим образом: органичная игра актера доклассицистской эпохи, транслирующего текст драматурга, окончательно ушла в прошлое, широкий спектр принятых условных поз и жестов, наделенных определенной семантической нагрузкой и искусная декламация классицистских актеров с ее выверенными интонационными «подъемами» и «спадами» и обязательным соблюдением этикетных норм ощущалась как некий анахронизм. В ней порой «прорывались» бытовые интонации и появлялись естественные жесты (в исполнении «первопроходца» Мишеля Барона они воспринимались частью публики настороженно и даже враждебно). Появление пьес «среднего» жанра означало придание исполнительской манере сентименталистской «чувствительности» – с одной стороны, и нарастание количества житейски достоверных деталей – с другой. При этом, проливая потоки слез и испуская крики отчаяния, актер мог оставаться совершенно спокоен внутренне: в подтверждение тому Дидро приводит игру Кайо в «Дезертире» Мерсье, который, блестяще отыграв сцену отчаяния, подошел к ложе княгини Голицыной и на вопрос о самочувствии ответил: «Нет, сударыня, я не умер». К числу прославленных исполнителей в «среднем жанре» принадлежал Франсуа Моле, которому особенно удавались роли «благородных отцов»: о нем Дидро пишет, что в патетических местах он «выражал страдания стонами и порывистыми восклицаниями»[6], а в более ровных, по словам Карамзина, «сохранял благородный вид, улыбку добродушия, человеколюбия, обходительности»[7].

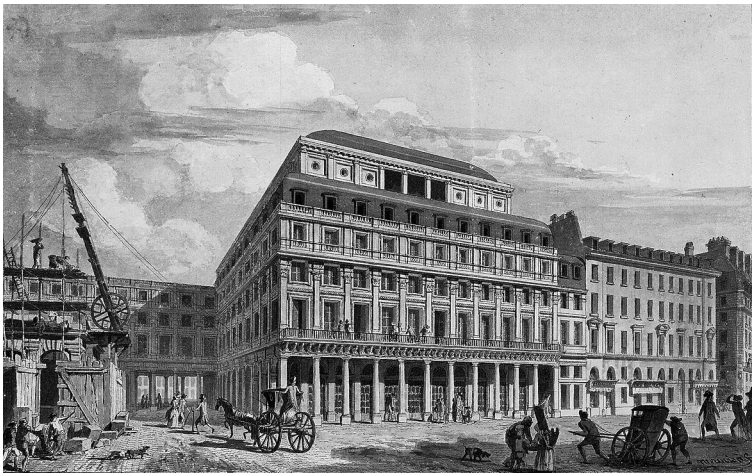
Актерское исполнение (в особенности до появления технических средств его фиксации) представляет собой творческий компонент спек-

такля, в наименьшей степени поддающийся корректной реконструкции, и по мере удаления вглубь веков мы вступаем в область предположений.

Однако именно в XVIII столетии в связи с изменением традиционной иерархии творческих составляющих драматического спектакля интенсифицируется околотеатральная рефлексия и происходит всплеск интереса к манере актерского исполнения. Возникает стремление осмыслять процесс создания и воплощения роли теми или иными способами, искать точные определения этим способам, отстаивать преимущества одних и указывать на недостатки других. Оттачиваются критические формулировки: от неопределенных эпитетов «совершенный», «гармоничный», «великолепный» знатоки переходят к более точным оценкам исполнения отдельных ролей и особенностей дарования тех или иных актеров, приводя в качестве примеров их игру в тех или иных эпизодах. Но именно «Парадокс» Дидро подытоживает ситуацию, складывающуюся на протяжении столетия, фиксируя в качестве отрефлектированных театральных реалий существование двух основных типов актерской одаренности: «холодный» актер или актер-аналитик подходит к роли с позиции рационалистической, актер, играющий «нутром», руководствуется собственным эмоциональным отношением к образу, а при исполнении роли зависим от своего эмоционального состояния. Второй, таким образом, обречен играть «неровно», тогда как первый всегда будет «одинаково хорош». Кстати, Дидро имел немало противников, в том числе – среди актеров, которые критиковали его позицию, ссылаясь на собственный профессиональный опыт (Лекен и Тальма).

Как первый, так и второй тип одаренности предполагает актерскую интерпретацию, то есть в отсутствие режиссуры в ее современном понимании выработку исполнителем собственного подхода к трактовке образа – то есть рождение ситуации, когда Гамлет Шекспира становится Гамлетом Шекспира в исполнении Гаррика, а драматург (Вольтер) восклицает об игре актрисы (Клерон): «Это не я, это она создала эту роль!»

Однако «средний жанр» отнюдь не потеснил трагедию на «главной сцене» страны, каковой в глазах французов оставалась сцена *Comédie Française* с ее монопольным правом на исполнение классического репертуара. Посему и внимание участников околотеатральных дискуссий было преимущественно приковано к постановкам классицистских трагедий и трагедий Вольтера, в которых блистали актеры «вольтеровского поколения» – Анри-Луи Лекен, Ипполита Клерон и Мари Дюмениль.



А. Менье. Здание *Comédie Française*. 1790

И будучи исчерпывающим образом осведомлен об актерских дарованиях своего времени, входивших в состав трупп других театров и упоминая некоторых из них, Дидро сосредотачивает свое внимание на трагических «примах» *Comédie Française*, поскольку именно Клерон и Дюмениль являли собой те абсолютные «полюса», сопоставляя которые, Дидро приходит к однозначному выводу о преимуществе «холодного» актера перед «чувствительным». При этом следует иметь в виду, что свой выбор в пользу аналитического подхода (в случае Клерон) и «интуитивного» (в случае Дюмениль) актрисы совершили, руководствуясь собственными побуждениями, поскольку никакой последовательной профессиональной подготовки не имели и иметь не могли. Известно, что актер Итальянской комедии Деге учил юную Клерон пению и танцам, к каковым она оказалась совершенно не способна.

Игра Дюмениль подкупала живостью и непосредственностью, которыми восхищались Гаррик и Тальма. В письме к Вольтеру Новерр приводит отзыв Гаррика на игру Дюмениль, в котором отмечается «пылкость и незаученность», присущий ее исполнению «прекрасный беспорядок»[8]. Новерр пишет, что в этом месте слезы прервали голос Гаррика. Немаловажно, что внешность актрисы не отвечала «эталону»: она была «плохо сложена», голос ее был «глуховат», глаза – «некрасивы». Ее портрет кисти Д. Ноннота подтверждает это: лоб несоразмерно

К. ван Лоо.
И. Клерон в роли Медеи.
Фрагмент. 1760

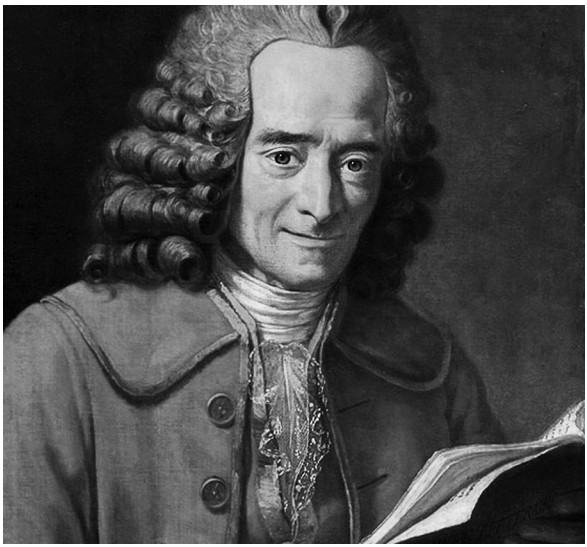
высок, длинный нос нависает над верхней губой. Среди замечательных рисунков Феша и Уирскера много изображений Дюмениль в трагических ролях: особенно выразительна ее жестикуляция в роли Федры (рисунки делались с натуры). Многие свидетели ее игры согласны в том, что ей удавались эпизоды, требовавшие особой экспрессии, а «ровные» иногда «проваливались» ею вовсе. Анонимный современник отмечал «некоторую грубость жестов и развязность движений»[9]. Именно Дюмениль сломала канон величественной неподвижности классицистских героинь: в «Меропе» она бегом бросалась к Полифонту, пытаясь руками удержать занесенный над Эгистом кинжал[10]. В финале «Семирамиды» она ползла (!) по ступеням гробницы сына, глухим, прерывающимся голосом произнося слова прощания[11].

Ипполита Клерон, напротив, обладала великолепными внешними данными: картина К. ван Лоо запечатлел черноволосую красавицу с выразительными чертами и скорбным выражением лица (Клерон изображена в роли Медеи). Немаловажно, что к выгодной внешности «прилагался» недюжинный характер: актрису отличала активная профессиональная позиция. Вместе с Вольтером она боролась за удаление привилегированных зрителей со сценической площадки и борьба эта увенчалась успехом; она оставила мемуары, в которых в суховатой и категоричной манере требовала, чтобы внешний облик героини актриса

Д. Ноннот.
Портрет М. Дюмениль
в роли Агриппины.
1754

приводила в соответствие с ее внутренним миром; на волне сценического успеха покинула сцену, не найдя понимания у коллег, и спустя десять лет вернулась с триумфом.

Актрису отличал выраженный аналитический подход к роли. Она много размышляла над образом, советуясь с компетентными собеседниками, а затем до мельчайших деталей разрабатывала рисунок роли, не оставляя случайному вдохновению буквально ничего. «Она не проявляла сильных эмоций, но была неизменно прекрасна» – пишет о ней современник[12]. Примечательно, что актриса обнаружила способность к профессиональному росту: со временем ее декламация стала более гибкой и естественной; играя Роксану в «Баязете», она учла даже то обстоятельство, что зал был значительно меньше привычных для нее размеров и произносила стихи гораздо тише. Она сыграла Гермиону, Федру, Мониму, Электру, Дидону, Идаме, причем для последних трех ролей сама придумала костюмы и характерную пластику. Электру играла в простом черном платье, без фижм, с распущенными волосами и с цепями на руках; узнав, что надежды ее героини погибли, падала навзничь в обморок; для роли китаянки Идаме придумала «экзотические» жесты и неожиданный «ход» в костюме: из-под традиционной пышной юбки выглядывали шаровары; в «Дидоне» ее костюм был настолько смелым, что более актриса в нем не появлялась, а состоял он из одной



О. Пажу-сын. Вольтер читающий. Вторая половина XVIII в.

длинной ночной рубашки, в которой выходила на сцену внезапно разбуженная и встревоженная царица. При этом многие критики находили в ее игре больше блеска, нежели подлинного таланта и даже обвиняли в «напыщенности». Мармонтель видел в этом сходство между учителем и ученицей, Вольтером и Клерон, а сам Вольтер утверждал, что «она имела в горле то, что мадемуазель Дюмениль носила в сердце»[13]. Известна недоброжелательная оценка самого Дидро, который увидел в неопытной дебютантке «автомат», однако Клерон таковым не была, ей были свойственны понятные слабости: как и Лекен, она стеснялась своего небольшого роста и носила на сцене высокие каблуки, которые, как признавал сам Дидро впоследствии, изменяли ее поступь и осанку; увидев ее в домашней обстановке, автор «Парадокса» не мог сдержать удивления: на сцене актриса казалась на голову выше.

Относительно приближения исполнительской манеры к «естественности» Дидро, чьи пьесы предполагают именно таковую, в «Парадоксе» резко ее критикует: « Перенесите на сцену свой обычный тон, простые выражения, домашние манеры, естественные жесты и увидите, какое это будет бедное и жалкое зрелище»[14]. Рассуждения Дидро можно отнести к ситуации, сложившейся к моменту создания «Парадокса», а именно к той, когда, «переболев» пресловутой «чувствительностью», которая нередко оборачивалась неестественностью худшей, нежели

Э. Делакруа.
Ф.-Ж. Тальма в роли Нерона.
Фрагмент. 1857

жесткая классицистская дисциплина, сценическое искусство естественным образом переживало антипросветительскую реакцию. Но Дидро свои выводы относит к законам театра как таковым: «Театральные Клеопатра, Меропа, Цинна… выглядели бы странно в обществе… на сцене они обусловлены формулой, данной Эсхилом… каноном трехтысячелетней давности»[15], а на вопрос, долго ли просуществует этот канон, Дидро отвечает, что чем ближе автор к своему веку и к своей стране, тем дальше он от него отходит.

Дидро исходит из того, что природа дает личные качества, список которых не исчерпывается физическими данными (черты лица, фигура, голос), но включает «силу суждения» и «тонкость». Совершенствование этих качеств требует упорной работы, необходимой частью которой является «изучение великих образцов». «Природный актер», так и не вступивший на этот путь, «часто отвратителен, иногда превосходен». Как ни одно драматическое произведение не создается без соблюдения определенных «правил», ни один драматург не следует «природе», так и актер не должен довольствоваться дарами природы исключительно.

Совершенствуя и оттачивая свое дарование, актер должен руководствоваться рассудком, проявлять «проницательность, но никак не чувствительность», стремясь обрести способность «передавать любые роли и характеры»[16]. Чувствительность, по мнению Дидро, есть «признак общей слабости натуры» и никогда не порождает «ни великих королей, ни великих министров, ни великих полководцев, ни великих адвока-

тов, ни великих врачей»[17]. «Чувствительный» актер «слишком горячий на первом представлении, на третьем… выдохнется и будет холоден как мрамор». Его главный недостаток – «неровность»: «не ждите от него никакой цельности», игра их [«чувствительных» актеров. – *Е.Х.*] то сильна, то слаба, то горяча, то холодна, то плоска, то возвышенна». Пример – игра Дюмениль: «Она поднимается на подмостки, не зная еще, что скажет. Половину спектакля она не знает, что говорит…»[18], а «тот, кто выходит из-за кулис, не зная заранее, как будет играть и не разметив роли, останется на всю жизнь дебютантом»[19]. Напротив, актер, который руководствуется рассудком, «изучением человеческой природы, неустанным подражанием идеальному образцу будет <…> всегда равно совершенен, <…> нет ни однообразия, ни диссонансов»[20]. «Но как, – скажут мне – эти жалобные скорбные звуки, исторгнутые матерью из глубины ее существа и так бурно потрясшие мою душу, вызваны не настоящим чувством, не само отчаяние их породило? Нисколько. И вот доказательство: они размерены… они подготовлены… они направлены к решению поставленной задачи… их репетировали сотни раз…они разучены перед зеркалом»[21]. «Дрожь в голосе, отрывистые фразы, глухие или протяжные стоны, трепещущие руки, подламывающиеся колена, беспамятство и исступление – заранее разученный урок… не лишающий свободы духа и требующий физических сил», при этом, настаивает Дидро, «актер остается самим собой»[22]. «Что может быть совершеннее игры Клерон? Образ она задумала сколь можно более высоким, величественным и совершенным»[23], «к шестому представлению она знает наизусть все детали своей игры», и «твердо держаться на этом уровне – дело упражнений и памяти»[24].

«Итак, я стою на своем: крайняя чувствительность порождает посредственных актеров, посредственная чувствительность порождает толпы скверных актеров, полное отсутствие чувствительности создает величайших актеров»[25].

Парадокс заключается, помимо прочего, в том, что фетиш просветительской эстетики – «естественность», она же «правдивость», по мнению автора, состоит вовсе не в том, что подразумевалось ранее. «Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую возвеличенному актером»[26].

Истинное дитя своего века, в чем-то – прекраснодушный мечтатель, пламенный борец против социальной несправедливости,

С.-В. Ленуар.
Портрет А.-Л. Лекена
в роли Оросмана.
1767

эрудит, гений точной оценки живописного полотна, в «Парадоксе» Дидро предстает в новой ипостаси: подлинный сын своей нации и эстет, он утверждает органичный для французской культуры принцип представления, вносит свою лепту в культ рафинированного художественного расчета, проникнувшись духом идеала и порядка, требованиями жесткого отбора выразительных средств в интересах воспринимающего субъекта. «Величайший актер – тот, кто глубже изучил и с наибольшим совершенством изображает внешние признаки наиболее высоко задуманного образа»[27]. И можно было бы завершить данную работу тем, что, сбросив обязывающие «одежды» просветительства, Дидро прозревает самую суть «галльского духа», в очередной раз актуализирующегося в годы революционного и постреволюционного классицизма. Но в некоторых своих постулатах Дидро более чем француз: и ярче всего это проявляется в его рассуждениях о гении. «Чувствительность отнюдь не является свойством гения», «великие существа наименее чувствительные… они слишком многогранны, поглощены наблюдением, познанием, подражанием»[28]. «Эсхил, Софокл, Еврипид работали годами не затем, чтобы порождать легкие впечатления, рассеивающиеся за веселым ужином <…> греки были народом, оставившим нам во всех жанрах такие образцы, до которых ни одна нация еще не поднялась»[29].

И не об утраченных ли величии и мощи написан «Парадокс об актере», не тоской ли по идеалу вызвано его появление?

[1] *Дидро Д.* Парадокс об актере. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 156.
[2] Там же.
[3] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика: Пер. с фр. Н. Наумова, Г. Фридлендера и др. / [Вступ. ст. В. Бахмутского; примеч. Е. Сапрыкиной]. М.: Художественная литература, 1980. С. 550.
[4] *Дидро Д.* В 10 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1935–1947. Т. 5: Театр и драматургия. 1936. С. 143.
[5] Хрестоматия по истории зарубежного театра / Под ред. Л.И. Гительмана. СПб.: СПбГАТИ, 2007. С. 176.
[6] *Дидро Д.* Соч. Т. 5. С. 759.
[7] Письмо <100>. Париж, апреля 29, 1790 // *Н.М. Карамзин.* Письма русского путешественника. Часть 3. Л.: Наука, 1984. С. 237.
[8] Хрестоматия по истории зарубежного театра / Под ред. Л.И. Гительмана. С. 156.
[9] Там же.
[10] Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. / Сост. и ред. С.С. Мокульского. 2-е изд, испр. и доп. М.: Искусство, 1952–1955. Т. 2: Театр эпохи Просвещения (XVIII в.). 1955. С. 430.
[11] *Мокульский С.С.* История западноевропейского театра: В 2 ч. СПб.: Планета музыки: Лань, 2011. С. 574.
[12] Хрестоматия по истории зарубежного театра. СПб., 2007. С. 157.
[13] Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 2. М., 1955. С. 425.
[14] *Дидро Д.* Парадокс об актере. СПб., 2007. С. 136.
[15] Там же. С. 163.
[16] Там же.
[17] Там же.
[18] Там же.
[19] Там же.
[20] Там же. С. 132.
[21] Там же.
[22] Там же. С. 129.
[23] Там же.
[24] Там же. С. 134.
[25] Там же.
[26] Хрестоматия по истории зарубежного театра. СПб., 2007. С.168.
[27] *Дидро Д.* Парадокс об актере. С. 136.
[28] Там же. С. 163.
[29] Там же.