



the 1990s, the number of people in the UK who are aged 65 and over has increased by 1.5 million, and the number of people aged 75 and over has increased by 1 million (Office for National Statistics 2000).

There is a growing awareness of the need to address the needs of older people in the community. The Department of Health (1999) has published a strategy for older people, which sets out the government's commitment to improve the health and social care of older people, and to ensure that they are able to live independently and actively in the community.

The strategy is based on the following principles: (1) older people should be able to live independently and actively in the community; (2) older people should be able to access the services and support they need; (3) older people should be able to participate in the decisions that affect their lives; and (4) older people should be able to live in a safe and secure environment.

The strategy is a key document in the development of policy for older people in the UK. It sets out the government's commitment to improve the health and social care of older people, and to ensure that they are able to live independently and actively in the community.

The strategy is based on the following principles: (1) older people should be able to live independently and actively in the community; (2) older people should be able to access the services and support they need; (3) older people should be able to participate in the decisions that affect their lives; and (4) older people should be able to live in a safe and secure environment.

The strategy is a key document in the development of policy for older people in the UK. It sets out the government's commitment to improve the health and social care of older people, and to ensure that they are able to live independently and actively in the community.

The strategy is based on the following principles: (1) older people should be able to live independently and actively in the community; (2) older people should be able to access the services and support they need; (3) older people should be able to participate in the decisions that affect their lives; and (4) older people should be able to live in a safe and secure environment.

The strategy is a key document in the development of policy for older people in the UK. It sets out the government's commitment to improve the health and social care of older people, and to ensure that they are able to live independently and actively in the community.

The strategy is based on the following principles: (1) older people should be able to live independently and actively in the community; (2) older people should be able to access the services and support they need; (3) older people should be able to participate in the decisions that affect their lives; and (4) older people should be able to live in a safe and secure environment.

The strategy is a key document in the development of policy for older people in the UK. It sets out the government's commitment to improve the health and social care of older people, and to ensure that they are able to live independently and actively in the community.

The strategy is based on the following principles: (1) older people should be able to live independently and actively in the community; (2) older people should be able to access the services and support they need; (3) older people should be able to participate in the decisions that affect their lives; and (4) older people should be able to live in a safe and secure environment.

The strategy is a key document in the development of policy for older people in the UK. It sets out the government's commitment to improve the health and social care of older people, and to ensure that they are able to live independently and actively in the community.

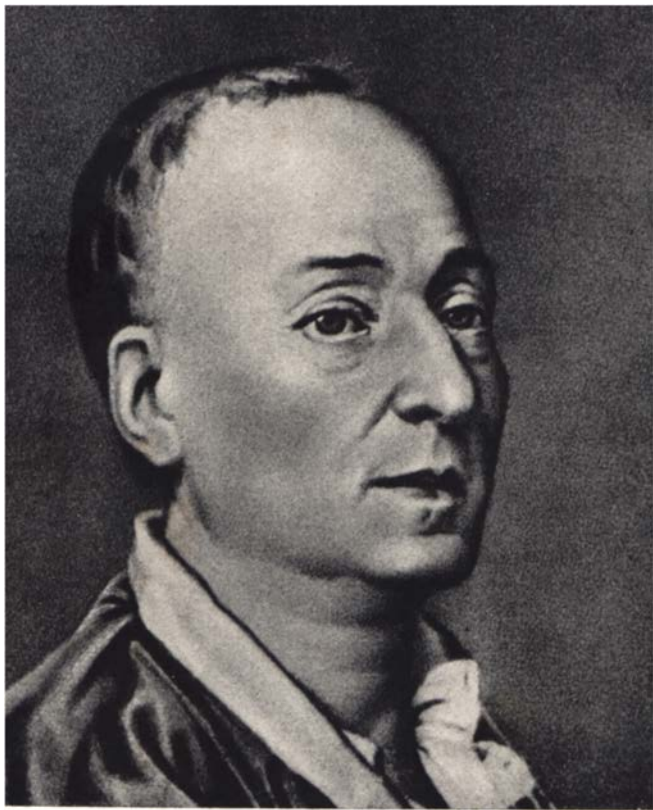
The strategy is based on the following principles: (1) older people should be able to live independently and actively in the community; (2) older people should be able to access the services and support they need; (3) older people should be able to participate in the decisions that affect their lives; and (4) older people should be able to live in a safe and secure environment.

- 100



ОЦИФРУВАННЯ
КНИГ

nurlam.com



Дені Дідро. Портрет роботи Д. Г. Левицького (1773 р.)

ДЕНІ ДІДРО



ПАМ'ЯТКИ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ



ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

ДЕНІ ДІДРО

ПАРАДОКС
ПРО
АКТОРА

„МИСТЕЦТВО“ КИЇВ 1966

DENIS DIDEROT

Paradoxe sur le comédien

Переклад з французької

У класичній літературі про театр нема, я гадаю, більш виблискуючого брильянта, ніж знаменитий «Парадокс» Дідро.

Звичайно, хиби цього твору впадають в очі. Він трохи сумбурний, у ньому начебто нема плану. Кілька разів «перший співбесідник», тобто сам Дідро, повертається до своєї теми і сипле, як з рогу достатку, нові й нові блискучі докази для свого, на перший погляд, курйозного твердження, що актор для того, щоб потрапити глядачів, повинен бути абсолютно нечутливою людиною.

Але така взагалі манера Дідро. Навіть у цьому діалозі Дідро сам відзначає в собі самому крайню чутливість. Правда, тут же відзначає він і те, що йому вдавалося іноді опанувати себе, і його ясний класично-гармонійний розум виступає тоді на перший план з усією витонченістю форм, гідних не лише дотепу XVIII віку, а й дивної прозорості XVII.

Класичний французький дух, проте, повсякчас порушується в Дідро кипінням його стилю, фейерверкними вибухами його думки. Всі сучасники Дідро переказують, що його мова часто переривалася сльозами, що бурхлива красномовність його не могла ніколи вилитися на папір. Дідро і сам цього не заперечує. Це передусім зворушений і зворушуючий співбесідник.

З цього боку недосконалість конструкції діалога є його красою. В таких речах Дідро немов з хворобливою поспішністю записував справжню живу розмову, яку мав напередодні. Ми наче читаємо стенограми його нештучного і такого майстерного красномовства. Врешті діалог не потребує ніякого захисту.

З основним положенням можна сперечатися, тобто можна його так чи інакше обмежувати, але в загальному й цілому він повний глибокої психологічної мудрості.

Головним, на мою думку, є для нас у Дідро не загальне положення, яке порівнюючи недавно так гостро підкреслював і великий Коклен, що мистецтво актора — пряма протилежність пристрасті й ширості,— д л я н а с головним висновком звідси є ширше узагальнення. «Артист, як і поет,— говорить Дідро,— безконечно черпає в невичерпному джерелі п р и р о д и; в протинному разі він дійде до крайньої межі своїх о с о б и с т и х ресурсів».

Ось це протиставлення об'єктивної творчості, що виходить із спостереження, з широкої освіти, з колективного методу збирання в скарбницю свого артистичного запасу образів і прийомів, усього, що може артист знайти навколо себе цінного,— загостреному суб'єктивізмові, замкненому індивідуалізмові, що прислухається лише до свого власного почуття, одно слово, суб'єктивному імпресіонізмові,— є в найвищій мірі цінним і для наших днів.

Рівно ж є глибоким і творчо підносить актора твердження Дідро, що він є наслідувачем навіть у найбільш натхненних і піднесених над життям своїх творах. Бо як розуміє Дідро це наслідування? Він говорить, що великий артист створює сам для себе, поетично творить, довершуючи роботу драматурга,— в е л и ч и н и й образ, примару, галяюцинацію, які потім і починає наслідувати. Я не знаю, чи так творить більша частина талановитих артистів, але я гадаю, що це справді один з великих методів лицедійства.

Не менше, ніж стиль, ритм схвильованого діалога, не менше, ніж яскрава центральна думка, для доказу якої зібрано стільки сліпучих доказів,— цікава й історично-документальна його частина.

Порівняйте зображення тодішнього артиста, так чітко подане Дідро, і його побажання, щоб швидше прийшов час, коли артистами ставатимуть люди за вільним покланням, коли артисти не будуть нарешті вважатися суспільними гаерами, з нинішнім часом — і ви зрозумієте, що в цьому відношенні в загальному і цілому побажання Дідро здійснилося.

Треба пам'ятати, і Дідро сам згадує про це, що за його часів артисти були відлучені від церкви, що їх ховали на шкуродерні. Треба пам'ятати, що тільки велика Французька революція одним з перших своїх актів перетворила акторів у справжніх громадян, рівноправних з усіма іншими.

Проте, говорячи багато високих слів на адресу актора, Дідро разом з тим відзначає не стільки сатирично, скільки

з об'єктивністю природознавця деякі риси акторського темпераменту, що, як мені здається, зостануться типовими для актора за покликанням, можливо, на весь час.

Маленька книжечка на сотню сторінок дає найглибшу насолоду кожним своїм рядком.

Ви справді немов порозмовляли з живою людиною, ви начебто бачите його обличчя, його жести, стежите за дивними звичками його мови і його думки і виходите глибоко збагаченими і замисленими, навіть коли ви не погодитесь не тільки з основною тезою, а й з багатьма деталями.

А. Луначарський

ПАРАДОКС
ПРО
АКТОРА

Перший співбесідник

Киньмо говорити про це.

Другий співбесідник

Чому?

Перший

Бо це твір² вашого друга.

Другий

Яке це має значення?

Перший

Велике. Навіщо ставити вас перед необхідністю вибирати зневагу або до його таланту, або до моєї оцінки останнього і знижувати вашу добру думку про нього чи про мене?

Другий

Такого не станеться; а якби й сталося, від цього не постраждали б мої дружні почуття до вас обох, які базуються на більш істотних ваших якостях.

Перший

Можливо.

Другий

Цього я певний. Знаєте, на кого ви схожі в цю хвилину? На одного мого знайомого драматурга, який навколішках благав близьку йому жінку не приходити на першу виставу його п'єси.

Першій
Ваш драматург був скромна і розсудлива людина.
Другій
Він боявся, що ніжне почуття, яке мали до нього,
не витримає оцінки його літературних заслуг.

Першій
Це могло статися.
Другій
Боявся, щоб публічна невдача не принизила його
в очах коханої.

Першій
Боявся, що коли зменшиться повага до нього, то
й любитимуть його менше. І це вам здається смішним?

Другій
Так принаймні подумала його кохана. А ложу
все ж було взято, успіх він мав величезний, і один
бог знає, як його потім обіймали, вітали, голубили.

Першій
Коли б п'єса була освистана, ці пестоші були б
ще більші.

Другій
Не маю сумніву.

Першій
А я таки обстоюю свою думку.

Другій
Обстоюйте, не заперечую. Але ж згадайте, що
я не жінка, отже, вам слід би пояснити ваші слова.

Першій
Конче?

Другій
Конче.

Першій
Мені було б легше мовчати, ніж говорити непов-
ну правду.

Другий

Звичайно.

Перший

Я буду суворий.

Другий

Саме цього і вимагав би від вас мій друг.

Перший

Гаразд. Якщо треба говорити, можу сказати, що в його творі, написаному вимученим, туманним, заплутаним і пишномовним стилем, повно загальних думок. Прочитавши цей твір, видатний артист не стане кращим, а маленький актор не зробиться менш поганим. Особистими якостями наділяє людину природа — зовнішністю, голосом, здоровим розумом, чутливістю. Вдосконалюється ж дістаний актором дар природи вивченням великих зразків, знанням людського серця, світським життям, упертою працею, досвідом, звичкою до театру. Актор-наслідувач може досягти непоганого виконання всякої ролі; в його грі нема нічого вартого ні хвали, ні догани.

Другий

Або все в його грі треба критикувати.

Перший.

Може, й так, коли хочете. Актор же, який керується лише природою, часто грає огидно, часом чудово. Бережіться одноманітної посередності в будь-якому виді мистецтва. Як суворо не поставилися б до дебютанта, все ж не важко передбачити його майбутні успіхи. Шикання придушує тільки бездарних. Як могла б сама природа, без допомоги мистецтва, створити великого актора, коли на сцені ніщо не відбувається зовсім так, як у житті, і всі драматичні твори пишуться згідно з певною системою правил? І як можуть однаково виконувати ту саму роль

два різні актори, коли навіть у письменника з найяснішою, найточнішою, найенергійнішою мовою слова бувають, і не можуть не бути, лише приблизними знаками думки, почуття, ідеї,— знаками, зміст яких доповнюють рухи, жести, тон, вираз обличчя, очей, певна обстановка? Почувши слова:

— Що робите ви?

— Торкнувся сукні вашої,— така м'яка тканина³, про що ви довідались? Ні про що. Зважте добре дальший розвиток дії, і ви зрозумієте, як часто і легко може трапитись, що двоє співбесідників, уживаючи ті самі слова, вкладають у них цілком відмінний зміст. Зараз я наведу вам разючий приклад — саме твір вашого друга. Спитайте французького актора, якої він думки про цей твір, і ви дістанете відповідь, що все написане там — правда. Поставте те ж питання англійському акторові, і він заприсягнеться by God, що там не можна змінити жодної фрази і що це — справжнє євангеліє сцени. Проте між англійською манерою писати комедії і трагедії і відповідною французькою манерою немає майже нічого спільного: навіть сам Гаррік⁴ відчуває, що той, хто вміє досконало передати сцену з Шекспіра, не спроможеться знайти потрібного тону, щоб продекламувати першу-ліпшу сцену з Расіна, бо гармонічні вірші останнього обвиняють його, мов кільця змії, які стискають йому голову, руки й ноги і позбавляють його волі руху. Звідси з очевидністю випливає, що актор французький і актор англійський, однак одноставно визнаючи правильність принципів вашого автора, не розуміють один одного і що технічна театральна мова настільки двозначна, настільки невиразна, що тямущі люди з діаметрально протилежними поглядами можуть знаходити в ній світло очевидності. Отож, більше ніж будь-коли до-

тримуйтеся свого правила: не вдавайтеся в пояснення, якщо хочете, щоб вас зрозуміли.

Другий

Ви вважаєте, що в кожному творі, особливо в цьому, є два відмінні змісти, передані тими самими знаками,— один для Лондона, другий для Парижа?

Перший

І ці знаки так чітко передають обидва змісти, що ваш друг сам помилився: сполучаючи імена англійських акторів з іменами акторів французьких, даючи їм тотожні поради, однаково гудячи і хвалячи їх, він, напевно, гадав, що висловлювання його про перших в однаковій мірі стосується й до других.

Другий

Але ж якщо це так, то жодний інший автор не допустився стількох перекручень.

Перший

З огляду на те, що його слова мають одно значення на перехресті де Бюссі і зовсім інше на Друрі-Лейн⁵, я, на жаль, мушу визнати, що так воно й є; а втім, можливо, я й помиляюсь. Але головне розходження між мною і вашим автором стосується основних якостей великого актора. Щодо мене, я хочу, щоб йому не був чужий розсудок; мені потрібний у ньому холодний, спокійний спостерігач; отже, я вимагаю від нього проникливості і ніякої чутливості, вміння наслідувати все, тобто однакової здатності передавати найрізноманітніші характери і грати всякі ролі.

Другий

Ніякої чутливості!

Перший

Ніякої. Я ще не досить добре пов'язав між собою мої доводи, і ви дозволите мені викладати їх так, як

вони спадатимуть мені на думку,— так само безладно, як у творі вашого друга.

Коли б актор був справді чутливим, хіба міг би він грати одну якусь роль два рази поспіль з однаковим запалом і з однаковим успіхом? Дуже палкий на першій виставі, він вичерпав би свої сили і був би холодний як мармур на третій виставі. Якщо ж на кін під ім'ям Августа, Цінни, Оросмана, Агамемнона, Магомета вийде уважний, розсудливий наслідувач природи, старанний копіювальник чи то самого себе, чи то інших і постійний спостерігач наших відчуттів,— його гра після першого виступу не тільки не втратить на силі, а, навпаки, зміцніє внаслідок нових його роздумів і спостережень; він гратиме з ще більшим піднесенням або більше стримуватиме себе, і ви будете дедалі більше задоволені з нього. Коли актор грає самого себе, як може він перестати бути самим собою? В разі він і захоже цього, де знайде він ту точку, на якій йому треба стати і зупинитися?

Потверджує мою думку нерівна гра тих акторів, що намагаються брати «нутром». Не чекайте від них ніякої цільності. Гра їх то сильна, то слабка, то палка, то холодна, то банальна, то велична. Завтра вони проваллять ту сцену, де так відзначилися сьогодні; натомисть відзначаться завтра там, де провалились напередодні. Навпаки, актор, гра якого базується на творчому роздумі, на вивченні людської природи, на постійному наслідуванні якогось ідеального зразка, на уяві, на пам'яті, буде завжди однаковий на всіх виставах, завжди буде однаково досконалий. Усе в його голові розраховано, скомбіновано, вивчено, впорядковано; в його декламації нема ні одноманітності, ні дисонансів. Його запал поступово наростає, спалахує, гасне, має свій початок, свою середину, свою вершину.

Це ті самі інтонації, ті самі пози, ті самі рухи; якщо й є якась різниця між двома виставами,— вона звичайно буває на користь пізнішої вистави. Такий актор не залежить від дня; він — дзеркало, яке завжди відбиває предмети, і відбиває їх з однаковою точністю, однаковою чіткістю, однаковою правдивістю. Подібно до поета, він безнастанно позичає з невичерпних надр природи, а якби натомість використовував лише власні багатства, то незабаром побачив би їх кінець.

Чия гра досконаліша за гру Клерон? ⁶ А простежте за цією грою, вивчіть її, і ви переконаєтесь, що на шостій виставі Клерон знає напам'ять усі деталі своєї гри і кожне слово своєї ролі. Безперечно, вона наперед створила для себе якийсь зразок і спочатку намагалася не відступати від нього; безперечно, зразок цей — максимально високий, великий і досконалий для неї; чи запозичила вона його з історії, чи створила собі в уяві, як великий привид,— усе одно, цей зразок — то не вона сама. Коли б він був не вищий за неї,— яке бліде і незначне враження справляв би він! Коли внаслідок праці вона, скільки могла, наблизилась до свого задуму, все готово; міцно триматись досягнутого — це вже залежить тільки від вправ і пам'яті. Якби ви були присутні на її вправах, скільки разів сказали б ви їй: «Ви досягли свого!..» І скільки разів вона відповіла б вам: «Ви помиляєтесь!..» Так було і з Дюкенуа ⁷, якого один з приятелів схопив за руку і вигукнув: «Спиніться! Краще — ворог доброго: ви зіпсуєте все...» — «Ви бачите те, що я зробив,— зводячи дух, відповів художник перейнятому захватом глядачеві,— але ви не знаєте того, що в мене в думці і чого я домагаюсь».

Я не маю сумніву, що при перших своїх спробах Клерон зазнає тих же мук, яких зазнавав Дюкенуа;

зате коли боротьба скінчена, коли акторка вже піднеслася до рівня свого привида, тоді вона володіє собою, вона спокійно повторює себе. Як іноді буває з нами у сні, голова її торкається хмар, її руки простяглися до обрію, вона — душа створеної її спробами величезної маріонетки, члени якої обгортають її. Недбало простягшись у кріслі, схрестивши на грудях руки, заплющивши очі, нерухома, вона може, відтворюючи живий у її пам'яті образ, чути, бачити, судити себе і передбачати враження, яке вона справлятиме. В цю хвилину вона роздвоюється: вона — і маленька Клерон, і велика Агріппіна.

Д р у г и й

На підставі ваших слів можна сказати, що ніхто не скидається так на актора на сцені або під час його вправ, як діти, коли вони, вдаючи вночі на кладовищі привидів, підіймають на жердині над головою велике біле простирадло і з-під цього катафалка замогильним голосом лякають прохожих.

П е р ш и й

Ви маєте рацію. Дюменіль⁸ цілком відмінна від Клерон. Вона виходить на сцену, не знаючи, що говоритиме. Половину вистави вона не здає собі справи з того, що каже, аж ось, нарешті, настає момент натхненної гри. А чому актор повинен відрізнятись від поета, художника, оратора, музиканта? Характерні риси його таланту виявляються зовсім несподівано і виявляються не в несамовитості першого творчого пориву, а в спокійні і холодні хвилини. Ніхто не знає, що спричиняє вияв цих рис, породжує їх натхнення. Воно приходить тоді, коли, зупинившись між природою і першим нарисом свого твору, митець пильно вдивляється то в неї, то в нього; натхненні красоти, розкидані митцем у його творі, несподівані риси, рап-

това поява яких дивує його самого, справляють зовсім інше враження і сприяють набагато тривалішому його успіхові, ніж те, що він накидав експромтом. Холоднокровність повинна стримувати нестямі ентузіазму.

Підкоряє нас не нестримна, несамовита людина; ні, ця перевага випадає на долю того, хто володіє собою. Великі поети, особливо драматурги, завжди пильно придивляються до всього, що відбувається навколо них у світі фізичному і в світі моральному.

Д р у г и й

Які становлять єдине ціле.

П е р ш и й

Вони схоплюють, збирають усе, що вражає їх. Стільки незвичайних явищ переходить у їх твори саме з тих збірок, які несвідомо складаються в них. Палкі, поривчасті, чутливі в житті люди діють мов на сцені; вони дають виставу, але самі не втішаються нею. Їх-то й копіює талановита людина. Великі поети, великі актори і, може, всі взагалі великі наслідувачі природи, хто б вони не були, обдаровані буйною уявою, великою силою розсудку, тонким тактом, дуже вірним смаком,— найменш чутливі істоти. Вони однаково здатні багато до чого. Вони надто заглиблені в спостереження, в процес пізнання і наслідування, щоб глибоко вражатись. Я завжди бачу їх з записною книжкою на колінах і з олівцем у руці.

То ми переживаємо, а вони спостерігають, ви-ячають і змальовують. Висловитися до кінця? Чому б ні? Чутливість зовсім не належить до властивостей великого таланту. Він може любити справедливість, але не відчуватиме солодкого задоволення, виявляючи цю чесноту в житті. Все творить його голова, а не серце. Від найменшої несподіванки чутлива людина розгублюється; вона не буде ні великим королем, ні

великим міністром, ні великим полководцем, ні видатним адвокатом, ні видатним лікарем. Наповнюйте цими плаксіями зал для глядачів, але не пускайте жодного з них на сцену. Подивіться на жінок; вони, звичайно, набагато чутливіші за нас. Хіба можна рівняти їх з нами в хвилини пристрасті! Але ж наскільки ми поступаємось їм, коли вони діють, настільки вони нижчі за нас, коли наслідують. Чутливість завжди пов'язана з квалістю організму. Одна сльоза мужчини, справжнього мужчини, більше зворушує нас, ніж гіркі ридання жінки. У великій комедії, комедії світу, до якої я раз у раз повертаюся думкою, всі палкі натури — на сцені, а люди талановиті — на місцях для публіки. Перших звуть божевільними, другі, що занотовують їх божевільні вчинки, звуться мудрецьками. Око мудреця помічає все кумедне в стількох різноманітних персонажів, змальовує його і примушує вас сміятися з нестерпних оригіналів, жертвою яких ви бували, та й з вас самих. Це він, мудрець, спостерігав і накидав комічне зображення і чудака, і ваших мук.

Великі актори не погодились би з цими істинами, як би ми їх наочно не довели; то — їх таємниці. Актори середні і початківці немов створені для того, щоб заперечувати це, а про декого з інших можна сказати, що вони гадають, ніби переживають, подібно до того, як людина забобонна гадає, ніби вона вірить. Без віри для останньої і без чутливості для перших нема порятунку.

Та невже ж, скажуть мені, не справжнє почуття викликає і не відчай породжує ці жалісні, ці скорботні звуки, що вихоплюються з грудей матері і так зворушують мене? В жодному разі. І ось доказ: вони розраховані, вони становлять складову частину системи декламації і, коли б були на одну двадцяту

чверті тону вищі або нижчі, здалися б фальшивими; вони підпорядковані певному закону єдності; вони підготовлені і розв'язані, як у гармонії вони задовольняють усі вимоги лише тоді, коли їх добре засвоєно шляхом довгочасних вправ; вони допомагають розв'язати поставлене завдання: для того, щоб вони звучали вірно, їх повторювали безліч разів, проте, незважаючи на ці численні повторення, вони не завжди вдаються. Адже перше ніж вимовити на сцені:

Ви плачете, Заіро!

або:

Ви тут залишитесь, доню,

актор довго прислухався до самого себе, прислухається він і в ту хвилину, коли зворушує вас своєю грою, і весь його талант полягає не в тому, щоб, як ви гадаєте, переживати, а в тому, щоб якнайточніше передавати зовнішні ознаки переживання і тим омилити вас. Зойки його горя відбиті в його слухові. Він пам'ятає всі жести свого розпачу, він заздалегідь підготував їх перед дзеркалом. Він точно знає момент, коли він витягне хусточку і коли з його очей ринуть сльози; чекайте їх на цьому слові, на цьому складі, не раніше й не пізніше. Це тремтіння голосу, ця уривчаста мова, ці придушені чи протяжні звуки, дрож усього тіла, коліна, що підломлюються, нестям, вибухи люті — все це лише наслідування, добре вивчений урок, патетична гримаса, чудове мавпування: актор пам'ятає його довгий час після того, як вивчив, пам'ятає і тоді, коли грає на сцені. На щастя для автора, глядача і для самого актора, його розум зберігає при цьому всю свою волю, — повторення, як і кожна вправа, вимагає від нього лише затрати фізичних

сил. Коли він скинув черевики комедійного актора чи котурни трагіка, в нього ослабає голос, він відчуває надзвичайну втому, мінняє білизну або лягає; але не лишається в ньому ні турботи, ні горя, ні смутку, ні душевної знемоги. Всі ці почуття забираєте з собою ви. Актор — втомлений, а ви — зажурені, бо він напружував свої сили, але нічого не переживав, а ви переживали, не зазнаючи ніякого напруження. В противному випадкові професія актора була б найнещасливішою; але ж сам актор — не персонаж п'єси, — він тільки грає його і грає так добре, що здається вам справжньою дійовою особою. Ця ілюзія існує лише для вас, актор же прекрасно знає, що він — не реальний герой п'єси.

Мені смішно чути теревені про різні відміни чутливості, що нібито погоджуються одна з одною для досягнення якнайбільшого ефекту, пристосовуються одна до одної, ослабають, зміцнюються, відтіняють одна одну, щоб створити єдине ціле. Отже, я обстоюю своє твердження, що «середніми робить акторів крайня чутливість, помірна чутливість створює юрбу поганих акторів, а передумовою для виховання прекрасного актора є цілковита відсутність чутливості». Сльози актора ллються з його мозку, слюзи чутливої людини підіймаються з її серця: «нутро» чутливої людини надмірно хвилює її голову; в актора ж голова тільки іноді хвилює його «нутро». Він плаче, як невірний священник, промовляючи про страсті христові; як спокусник коло ніг жінки, яку він не любить, але хоче обдурити; як жебрак на вулиці або біля дверей церкви, який, втративши надію розчулити вас, лає вас, або як куртизанка, що, не відчуваючи нічого, вдає, ніби зомліває у ваших обіймах.

Чи думали ви коли-небудь про різницю між слю-

зами, викликаними трагічною подією, і сльозами, викликаними патетичним оповіданням? Чуєш якусь чудову історію, і в голові в тебе поволі паморочиться, серце зворушується, і вже потім починають текти сльози. На протилежність цьому, коли бачиш якийсь трагічний випадок, тоді об'єкт його, почуття і ефект стикаються; в одну й ту саму мить зворушується серце, людина скрикує, голова йде обертом, і течуть сльози. Тут вони з'являються відразу, при оповіданні ж — поступово. В цьому перевага природного і правдивого театрального видовища над сценою описаною, нехай і красномовно, — воно раптом викликає те, чого опис примушує чекати; зате дати ілюзію в першому випадку набагато важче: одна невірно передана деталь руйнує ілюзію. Наслідувати інтонації легше, ніж рухи, але рухи сильніше вражають. Ось основа закону, який, на мою думку, не має винятків: треба розв'язувати сцену не словами, а дією, а то розв'язка видається холодною.

Що ж, у вас нема заперечень? Я розумію вас: ви розповідаєте щось у товаристві, ваші нерви збуджені, голос переривається, ви плачете. Ви переживали, кажете ви, і переживали дуже гостро. Згоден. Та хіба ви готувались до цього? Ні. Говорили ви віршами? Ні. Проте ви захоплювали, ви дивували, ви зворушували, ви справляли глибоке враження. Все це так. Але перенесіть на сцену ваші буденні інтонації, прості вирази, домашні манери, ваші природні жести, і ви побачите, яким ви будете там безсилим і жалюгідним. Даремно литимете ви сльози: ви будете комічні, і з вас сміятимуться. Ви виступатимете не в трагедії, а в пародії на трагедію. Ви ж не вважаєте, що сцени Корнеля, Расіна, Вольтера, навіть Шекспіра можна передавати вашим звичайним голосом і з тими

інтонаціями, з якими ви розмовляєте вдома? Це така ж нездійсненна річ, як і спроба передати якусь подію з вашого інтимного життя з допомогою театрального пафосу і театральної дикції.

Другий

Це, може, тому, що ні Расін, ні Корнель, хоч які були вони великі люди, не створили нічого справді цінного.

Перший

Яке блюзнірство! Хто насмілиться вимовити його? Хто насмілиться плескати йому? Навіть буденне в творах Корнеля не піддається буденному тонові.

Але вам, напевно, не раз доводилося помічати таке: оце ви тільки скінчили оповідання, розчулили вашу маленьку салонну аудиторію, аж ось входить якась нова особа, і вам треба задовольнити її цікавість. А ви вже неспроможні зробити цього, бо піднесення ваше вичерпане до краю, не лишилося більше у вас ні чутливості, ні запалу, ні сліз. Чому актор не відчуває такого знесилення? Тому що між його ставленням до вигаданої для розваги історії і вашим — до нещастя, що спіткало вашого сусіда, є велика різниця. Хіба ви Цінна? Хіба ви були коли-небудь Клеопатрою, Меропою, Агріппіною? Яке вам діло до цих людей? Більше того, хіба ці театральні Клеопатри, Меропи, Агріппіни, Цінни — справді історичні особи? Ні. Вони — поетичні вигадки. Скажу сильніше: вони привиди, створені тим чи іншим поетом, кожним на свій лад. Залишіть на сцені цих гіпогрифів з їх рухами, їх позами, їх криками. На історичній арені вони мали б чудернацький вигляд; в клубі чи в якомусь іншому товаристві вони викликали б вибух сміху. Присутні пошепки питались би один в одного: «Що з ним, він часом не марить?», «Звідки взявся цей

Дон-Кіхот?», «Де це вигадують такі дива?», «На якій планеті так розмовляють?»

Д р у г и й

А чому ж у театрі вони не обурюють?

П е р ш и й

Бо там все умовне. Таку формулу дав ще старий Есхіл: цей закон існує вже три тисячі років.

Д р у г и й

І довго він ще існуватиме?

П е р ш и й

Не знаю. Знаю тільки, що від нього дедалі більше відходять в міру наближення до свого віку і своєї країни.

Знаєте ви щось подібніше до становища Агамемнона в першій сцені «Іфігенії»⁹, ніж становище Генріха IV, коли, пройнятий цілком обгрунтованим жахом, він говорив своїм близьким: «Вони вб'ють мене... напевно вб'ють!» Уявіть собі, що ця чудова людина, цей великий і нещасний монарх, змучений вночі зловісним передчуттям, встає з ліжка і стукає в двері до Сюллі, свого міністра і друга; можете ви припустити, щоб знайшовся якийсь безглуздий поет, який би вклав в уста Генріхові такі слова:

Так, з ліжка Генріх, твій король, тебе підняв.

Хіба ж ти голосу його не розпізнав?

А в уста Сюллі — таку відповідь:

Це справді ви, сеньйор? Яке нагальне діло

Так випередити світанок вам звеліло?

Дивіться: ледве ще займається на світ,

І не спимо в цей ранній час лише ми з вами!..

Д р у г и й

Може, це й була справжня мова Агамемнона.

Перший

Не більше, ніж Генріха IV. Це — мова Гомера, мова Расіна, мова поезії, і такою пишною мовою можуть розмовляти тільки якісь невідомі нам істоти — поетичними устами і поетичним тоном.

Поміркуйте хвилинку над тим, що в театрі звється б у т и п р а в д и в и м. Хіба це значить показувати речі такими, які вони бувають у природі? Аж ніяк. Правдиве в такому розумінні було б лише банальним. Що ж таке сценічна правдивість? Це — відповідність дій, розмов, обличчя, голосу, рухів, жестів до ідеального зразка, створеного уявою поета і часто перебільшеного актором. І ось що дивно: цей зразок впливає не тільки на інтонацію, а змінює навіть ходу, манери. І тому актор на вулиці і актор на сцені — дві цілком відмінні істоти, відмінні майже до невпізнання. Побачивши вперше m-lle Клерон у неї вдома, я щиро здивувався і скрикнув: «О мадемуазель, я гадав, що ви на цілу голову вищі!»

Нещасна, справді нещасна, жінка плаче і — і анітрохи не розчулює вас; ще гірше: ви смієтеся з якоїсь дрібної риси, що спотворює її; якась властива їй інтонація ріже ваш слух і дратує вас; якийсь звичний її рух робить її горе неблагородним і неприємним на ваш погляд; перебільшені пристрасті майже завжди виявляються зовнішньо в потворних гримасах, — лише актор, позбавлений смаку, по-рабському копіює їх, тим часом як великий артист уникає їх. Ми хочемо, щоб мужчина зберігав мужню вдачу і гідність своєї статі навіть тоді, коли він зазнає найбільшої муки. Який вплив цього героїчного зусилля? Розважити скорботу і зменшити її. Ми хочемо, щоб жінка падала на землю пристойно і зграбно, щоб герой умирав як стародавній гладіатор — посеред арени, під оплески

цирку, красиво, благородно, в елегантній і мальовничій позі. Хто більше задовольнить нас — атлет, переможений болем і спотворений своїми муками, чи той атлет, який, наслідуючи академічні зразки, володіє собою і, навіть кінчаючись, не забуває засвоєних ним правил гімнастики? Стародавній гладіатор подібно до великого актора, великий актор подібно до стародавнього гладіатора вмирають не так, як умирають люди на ліжку: щоб сподобатися нам, вони мусять зобразити перед нами іншу смерть, і вразливий глядач відчуває, що гола правда, позбавлена прикрас дія здалася б жалюгідною і суперечила б поезії цілого.

Це не значить, що неприкрашена природа позбавлена величних моментів; тільки я гадаю, що піймати і зберегти їх красу здатний лише той, хто відчув їх силою своєї уяви або свого таланту і передає їх холодно і кровно.

А втім, не буду заперечувати існування своєрідної вразливості нервів, надбаної чи вдовоаної; коли вас цікавить мій погляд, я сказав би, що вона здається мені майже такою ж небезпечною, як і природна чутливість. Вона поволі призводить актора до манірності й одноманітності. Ця властивість суперечить широким завданням великого актора; йому часто доводиться відмовлятися від неї, а таке самозречення приступне лише людині з залізною волею.

Для полегшення й успішності роботи, для надання талантові багатогранності, для вдосконалення гри було б набагато краще ніколи не вдаватися до такого незбагненного самозречення; крайня його важкість, обмежуючи кожного актора єдиною роллю, примушує або набирати дуже багатолюдні трупи, або погано грати майже всі п'єси. Принаймні так буде доти, доки порядок речей не зміниться і драматурги не почнуть

писати свої п'єси для певних акторів, які, на мій погляд, мусили б робити навпаки — пристосовуватися до п'єси.

Другий

Але ж уявіть собі, що якась катастрофа зібрала на вулиці натовп людей, і кожний з них, не змовившись з іншими, раптом почав виявляти на свій лад свої почуття,— адже всі ці люди утворюють чудове видовище, що дасть силу неоціненних моделей для скульптури, малярства, музики і поезії.

Перший

Це вірно. Та хіба можна рівняти таке видовище з художнім твором — наслідком доброї погодженості, тієї гармонії, яку запровадить художник, перенісши це видовище з вулиці на сцену чи на полотно? Якщо ви думаєте інакше, то в чому ж, спитаю я вас, виявляється ота хвалена магія мистецтва, коли вона існує лише для того, щоб псувати те, що краще за неї зробили груба природа і випадкове нагромадження явищ? Ви заперечуєте, що мистецтво прикрашає природу? Хіба ви, вихваляючи красу жінки, ніколи не казали, що вона гарна, як рафаелівська мадонна? Побачивши мальовничий краєвид, ви ніколи не скрикували, що він романтичний? До того ж, ви говорите мені про щось реальне, а я говорю вам про наслідування; ви говорите про скороминущий момент у природі, а я говорю про твір мистецтва, обміркований, відповідно зроблений, який має свій розвиток і залишається на певний час. Візьміть кожну дійову особу вашого прикладу, змінійте сцени на вулиці так, як це робиться в театрі, і покажіть мені ваших персонажів кожного окремо, по двоє, по троє; нехай вони рухаються, як хочуть, нехай будуть абсолютно вільні в своїх діях,— і ви побачите, яка химерна какофонія постане

внаслідок цього. Може, щоб уникнути її, ви примусите своїх дійових осіб репетирувати сцени вкупі? Тоді по-прощайтесь з їх природною чутливістю, і тим краще.

У спектаклі, як і в добре організованому суспільстві, кожний жертвує своїми правами на благо загалу, в інтересах цілого. Хто краще визначить розмір цієї жертви? Ентузіаст? Фанатик? Звичайно, ні. В суспільстві то буде справедлива людина, а в театрі — актор з холодним розумом. Ваша вулична сцена так відноситься до театральної сцени, як орда дикунів до товариства цивілізованих людей.

Тут до речі буде сказати про шкідливий вплив середнього партнера на чудового актора. Останній створив собі величний образ, але йому доведеться відмовитися від свого ідеального зразка, щоб спуститися до рівня бідолахи, який грає з ним на сцені. Тут уже він обходиться без підготовки, і йому не потрібна вдумливість; як це робиться на прогулянці або коло каміна, інстинктивно, той, що говорить, знижує тон свого співбесідника. Або, якщо вам більше до вподоби інше порівняння, це — як у грі в віст, де ви витрачаєте частину своєї вмілості, коли не можете покласти на партнера. Більше того: Клерон розповість вам, коли схочете, що Лекен¹⁰ із злоби до неї змушував її грати то погано, то середньо, а вона, щоб помститися, накликала на нього свистки. Що таке два актори, які взаємно підтримують один одного? Це дві особи, чії сценічні зразки у відповідній пропорції, або рівні, або підпорядковані один одному, залежно від умов, в які поставив їх поет; без цього один актор був би або занадто сильний, або занадто слабкий; щоб уникнути такого дисонансу, сильний рідко коли підіймає слабого до одного рівня з собою, — звичайно він сам спускається до рівня слабого. Знаєте,

яка мета цих численних репетицій? — Встановити рівновагу між відмінними талантами акторів і так забезпечити єдність гри; і коли гордість котрогось з акторів спонукає його відмовитись від такої рівноваги, це завжди шкодить цілому і зменшує вашу насолоду, бо чудова гра лише одного актора тільки у виняткових випадках винагороджує вас за посередність інших акторів, яку ця гра підкреслює. Мені траплялося бачити, як видатний актор бував покараний за це: публіка безглуздо називала його гру утриманою, не зрозумівши, що то його партнер був слабкий.

Тепер уявіть собі, що ви автор: ви написали п'єсу, її мають виставити, і я даю вам волю вибору між акторами глибоко розсудливими й холоднокровними і акторами чутливими. Тільки, перше ніж ви виберете тих чи інших, дозвольте спитати вас: в якому віці стають великим актором? Тоді, коли людина повна вогню і кров кипить в її жилах, коли найлегший поштовх проймає всю її істоту, а душа займається від найменшої іскри? Мені здається, що ні. Той, кому природа призначила бути актором, досягає вершин свого мистецтва лише після довгочасного досвіду, коли жар пристрастей уже остиг, коли голова спокійна і людина володіє собою. Вино найкращої марки — терпке і кисле, поки бродить; добрим воно стає тільки після того, як вистойтись в бочці. Цицерон, Сенека і Плутарх репрезентують для мене три віки письменника: Цицерон — часто тільки вогонь від солом, який тішить мої очі; Сенека — полум'я від виноградної лози, що завдає їй болю; а коли я воруху попіл старого Плутарха, то знаходжу там великі грудки вугілля, що приємно гріє мене.

Барон¹¹, мавши понад шістдесят років, грав графа Ессекса, Ксіфареса, Британніка, і грав добре. Гос-

сен ¹² чарувала всіх в «Оракулі» і «Вихованці», коли їй було п'ятдесят років.

Д р у г и й

Її зовнішність зовсім не підходила до ролі.

П е р ш и й

Вірно. І це, може, одна з непереможних перешкод для досягнення цілковитої досконалості вистави. Доводиться багато років потинятися по сцені, а роль часом вимагає від виконавця юності. Це просто безприкладне, неповторне диво, що знайшлася сімнадцятирічна актриса ¹³, здатна виконувати ролі Моніми, Дідони, Пульхерії, Герміони. І все ж старий актор буває смішний лише тоді, коли він уже зовсім занепав на силах або коли досконалість гри не може усунути контрасту між його роллю і його віком. В театрі — те саме, що й в світському товаристві, де жінці закидають її легковажну поведінку тільки тоді, коли в неї нема ні достатнього таланту, ні інших чеснот, щоб приховати ними свій порок.

В наші дні Клерон і Моле ¹⁴ грали на своїх дебютах майже як автомати, а потім показали себе справжніми артистами. Як воно сталося? Невже душа, чутливість, «нутро» з'являлися в них в міру того, як вони старішали?

Зовсім недавно, по десятирічній відсутності на сцені, Клерон захотіла виступити знову. Хіба середньо вона грала тому, що втратила душу, чутливість, «нутро»? Ні, звичайно. Вона просто забула свої ролі. Майбутнє потвердить мої слова.

Д р у г и й

Як ви думаєте, вона ще повернеться на сцену?

П е р ш и й

Або помре з нудьги, бо чим, по-вашому, можна замінити оплески публіки і потужну пристрасть? Якби

такий-то актор або така-то актриса глибоко переживали свої ролі, як гадає публіка, невже їм спадало б на думку — одному поглядати на ложі, іншому всміхатись до когось за кулісами і майже всім — розмовляти з партером? І хіба доводилось би в такому разі заходити до убиралень, щоб припинити гучний регіт актора і нагадати, що йому вже час іти на сцену заколюватися?

Але мене бере охота розповісти вам, як актор і його дружина, спаяні взаємною ненавистю, виконували на театральному кону сцену ніжних і палких коханців; ще ніколи ці актори не справляли такого сильного враження в своїх ролях: партер і ложі нагородили обох виконавців тривалими оплесками і десять разів переривали їх гру вигуками захоплення. Я маю на увазі третю сцену четвертої дії «Любовної досади» Мольєра, їх тріумф. Спробую змалювати вам цю сцену так, як вони вели її, а може, й трохи краще.

А к т о р — Ераст, коханий Люсілі.

Л ю с і л ь — кохана Ераста і дружина актора.

А к т о р.

...Я про любов свою, мадам,

Ніколи більше й слова не скажу вже вам.

(А к т р и с а. І добре зробите).

Кінець всьому...

(— Сподіваюся). Тепер одужати бажаю,

Бо, як мене кохали ви, чудово знаю.

(— Більше, ніж ви заслуговували).

І не образа, ні, ваш викликає гнів

(— Ви! можете образити мене! Забагато честі для вас).

На мене, а байдужість; це я зрозумів.

Довести мушу вам, ще відчувать зневагу —

(— Найглибшу).

То благородних душ природна перевага.

(— Так, лише благородних).

В очах у вас принадності я бачив ті,

Яких ні в кого іншого не міг знайти,

(— Не так-то й важко було побачити їх).

І в захваті був від своїх кайданів,
Які любив понад корони всіх тиранів.
(— Ті кайдани ви використали вигідно для себе.)
Безмежно щирою була моя до вас любов.
Я вами тільки й жив...
(— Неправда, брешете ви!) Повторюю це знов.
І хоч якої ви мені завдали муки,
Страждатиму я, може, більше від розлуки,
(— Було б прикро).
Я, правда, намагатимусь забути вас,
Але душевна рана гоїться не враз;
(— Не турбуйтеся, в ній уже почалася гангрена).
І, може, з себе скинувши кормигу милу,
Кохати інших я в собі не знайду сили.
(— Знайдете).
Та байдуже мені. Тут важить тільки те,
Що серце ви, мадам, від себе женете,
Вам справді віддане. Дозвольте же востаннє
Потурбувати вас єдиним побажанням.
А к т р и с а.
Чи не могли б ви ласку ще одну зробити
І від усяких побажань мене звільнить?
(А к т о р. Ви знахабніли, моя люба, і я примушу
вас каятися в цьому).
А к т о р.
Гаразд, мадам. Я вашу волю уволю
І з вами всі зв'язки назавжди розриваю.
Віднині, знайте, швидше я життя рішусь,
Аніж хоч з словом будь-коли до вас звернусь.
А к т р и с а.
Тим краще. Буду щиро вдячна.
А к т о р.
І не бійтесь:
(А к т р и с а. Я й не боюся вас).
Я обіцянки додержу. Якщо скоритись
Слабке моє не зможе серце, і у нім
Залишиться ваш образ образом живим,
То і тоді я не зроблю вам честі
(А к т р и с а. Ви хочете сказати — нещастя).
До вас вернутися.
А к т р и с а.
Мене цим не улестиш.

(Актор. Ви — відома негідниця, моя люба, і я дам вам добру науку).

Актор.

Я б сам кинджал собі у груди застромив,

(Актриса. Дав би бог!)

Якби таку страшну підлоту учинив:

(Актриса. А чому б і не вчинити після стількох інших?)

Пішов до вас після такого трактування.

Актриса.

Хай так. Покиньмо ж ці розмови...

І так далі. Коли ж після цієї подвійної сцени — сцени кохання і сцени між подружжям — Ераст вів за куліси свою кохану Люсіль, він з такою люттю стиснув її руку, що замалим не вирвав шматок м'яса в своєї любі дружини, і відповів на її зойки найобразливішою і найбрутальнішою лайкою.

Другий

Гадаю, ноги моєї ніколи більше не було б у театрі, якби я був свідком обох цих одночасних сцен.

Перший

Якщо, на вашу думку, цей актор і ця актриса щось переживали, я спитаю вас: в якій саме сцені — в сцені коханців, у сцені між подружжям чи в обох? А тепер послухайте ще одну сцену — між тією ж актрисою і іншим актором — її коханцем.

Тим часом як коханець декламує, актриса говорить йому про свого чоловіка:

— *Це мерзотник; він назвав мене... я навіть не наважуюсь повторити вам.*

Під час її декламації коханець відповідає їй:

— *Хіба ви не звикли до цього?* — І так під час кожної репліки.

— *Може, повечеряємо з вами сьогодні?*

— *Я б залюбки. Тільки як піти з дому?*

- Це вже ваша справа.
- А як він довідається?
- Гірше не буде. Зате ми приємно проведемо вечір.
- Хто ще буде з нами?
- Вибирайте кого хочете.
- Ну, то передусім — шевальє¹⁵.
- До речі, про шевальє. Знаєте, я ладен почати ревнувати вас до нього.
- А я ладна дати вам привід до ревнощів.

Отож вам здавалося, що ці дві істоти, нібито такі чутливі, цілком віддавалися тій сцені, яку вони вели вголос і яку ви чули, а насправді вони переживали лише ту сцену, яку вели пошепки, нечутно для вас. І ви вигукували: «Ця жінка — справді чарівна актриса; ніхто не вміє слухати на сцені так, як вона, і грає вона розумно, граціозно, проникливо, тонко, з незвичайною чулістю...» Я ж — я сміявся з ваших вигуків.

Слухайте далі. Ця актриса обманює свого чоловіка з іншим актором, актора — з шевальє, шевальє — з третім коханцем, якого шевальє застає в її обіймах. Шевальє готує страшну помсту. Він займе місце на найнижчій лаві балкона. (На той час граф де Лораге ще не звільнив від них нашої сцени). Він замислив збентежити зрадницю своєю присутністю і зневажливими поглядами надумав так збити її з пантелику, щоб публіка освістала її. Вистава починається, зрадниця виходить на кін, помічає шевальє і, анітрохи не збившись з ролі, з посмішкою каже до нього: «Фе, як огидно насупився! Гнівається, не знати чого». Шевальє і собі посміхається. Вона продовжує: «Прийдете сьогодні?» Він мовчить. «Киньмо цю безглузду суперечку», — додає вона, — краще скажіть, щоб подавали

вашу карету...» І знаєте, в яку сцену було це вставлено? В одну з найзворушливіших сцен у п'єсі Нівелля де ла Шоссе¹⁶, в якій актриса ридала і викликала в нас пекучі сльози. Ви збентежені, а проте, це щира правда.

Д р у г и й

Вона сповнює мене огидою до театру.

П е р ш и й

Чому? Якби ці люди нездатні були на такі штуки, не варто було б ходити до театру. Я сам бачив те, про що оце збираюся розповісти вам.

Гаррік вистромяє голову в отвір дверей і протягом чотирьох-п'яти секунд вираз його обличчя по-слідовно переходить від несамовитої радості до радості помірної, від неї — до спокою, від спокою — до легкого подиву, від легкого подиву — до глибокого здивування, від глибокого здивування — до смутку, від смутку — до пригнічення, від пригнічення — до страху, від страху — до жаху, від нього — до відчаю, потім від цього останнього ступеня воно підіймається до того, з якого почалася ця зміна виразу обличчя. Хіба могла душа Гарріка пережити всі ці відчуття і, відповідно до виразу його обличчя, пережити цю своєрідну гаму почуттів? Я аж ніяк не припускаю цього, та й ви теж. Якби ви попросили цю славетну людину, ради якої варто поїхати до Англії, як ради римських руїн варто відвідати Італію, — якби ви попросили, кажу я, Гарріка зіграти сцену з «Хлопчика-пиріжника», він зіграв би вам її. Коли б безпосередньо після того ви попросили його зіграти сцену з «Гамлета», він зіграв би й її, однаково готовий і плакати від того, що впав лоток з його пиріжками, і стежити за лінією, яку описує в повітрі кинджал. Хіба людина плаче або сміється на чиесь бажання?

В неї лише з'являється більш-менш схожа, більше чи менше правдоподібна гримаса залежно від того, хто її робить — Гаррік чи хтось інший.

Інколи я жартую, і жартую настільки вдало, що вводжу в оману найпроникливіших людей. Коли в сцені з адвокатом з Нижньої Нормандії я впадаю в розпач з приводу вдаваної смерті моєї сестри або признаюся в сцені з урядовцем морського відомства, що дружина капітана корабля має дитину від мене, всім здається, ніби мені сумно і соромно. Хіба ж я справді сумую, хіба справді почуваю сором? Звичайно, ні. Не було мені сумно і соромно ні тоді, коли я писав свою маленьку комедію, ні тоді, коли я виконував у товаристві обидві ці ролі, перше ніж ввести їх у п'єсу¹⁷. Хто ж такий видатний актор? Великий удавальник, трагічний чи комічний, якому драматург продиктував його слова.

Седен¹⁸ виставляє свого «Філософа, який сам не знає цього». В успіху п'єси я був зацікавлений більше, ніж він сам; письменницька заздрість — чужий мені порок, і без нього їх у мене досить. Пошлюся на всіх моїх товаришів по перу: коли вони часом удостоювали мене честі і радилися зо мною з приводу своїх творів, хіба не робив я все, що міг, щоб виправдати ці знаки їх пошани до мене? Ні на першій, ні на другій виставі «Філософ, який сам не знає цього» не має виразного успіху, і це дуже засмучує мене; на третій виставі він підноситься до небес — і я не тямлюся з радості. Ранком наступного дня я сідаю у фіакр і мчуся шукати Седена. Була зима, страшний холод; я їжджу скрізь, де тільки сподіваюсь застати його. Довідаюся, що він у нетрях передмістя Сен-Антуан, і кажу, щоб мене везли туди. Знаходжу Седена, обіймаю його, голос мій уривається, по щоках течуть

сльози. Ось вам людина чутлива і середня. Незворушний, холодний Седен дивиться на мене і каже: «Та й красунь же ви, пане Дідро!» Ось вам спостерігач і талановита людина.

Одного дня я розповів про цей випадок за столом у чоловіка, видатні таланти якого забезпечили йому найважливіший пост у державі — в пана Неккера¹⁹. Серед присутніх було багато літераторів, зокрема Мармонтель²⁰, якого я люблю і сам користуюся його симпатією. Він сказав мені з іронією:

— Отже, ви вважаєте, що коли Вольтера засмучує простеньке зворушливе оповідання, а Седен залишається холоднокривним, навіть бачачи, як ридає його друг, то перший — звичайна людина, а другий — геній!

Це зауваження спантеличило мене і примусило замовкнути, бо людину чутливу, як я, бентежить зроблене їй заперечення, вона розгублюється і приходить до пам'яті лише тоді, коли, попрощавшись з хазяями, спускається сходами до виходу. Холоднокривна людина, яка володіє собою, відповіла б Мармонте-леві так:

— Ваше зауваження більше личило б комусь іншому, бо ви самі почуваєте не більше за Седена і пишете такі ж гарні твори, і у вас однаковий з ним літературний шлях, отже, ви чудово могли б дати змогу вашому сусідові безсторонньо оцінювати заслуги цього письменника. Не давайте переваги ні Вольтерові над Седеном, ні Седенові над Вольтером, а тільки скажіть мені, що, на вашу думку, створив би автор «Філософа, який не знає цього», «Дезертира» і «Врятованого Парижа», коли б замість того, щоб протягом тридцяти п'яти років гасити вапно і гранувати каміння, він використав цей час, подібно до Вольтера,

вас і мене, на читання й вивчення Гомера, Вергілія, Тассо, Цицерона, Демосфена і Таціта? Ми ніколи не навчимося бачити так, як він, а він навчився б говорити, як ми. Я вважаю його за одного з потомків Шекспіра, того Шекспіра, якого я не порівнюю ні з Аполлоном Бельведерським, ні з Гладіатором, ні з Антіноєм, ні з Геркулесом Глікона²¹, а порівнюю з святим Христофором Нотр-Дам²² — безформним, грубо вирізьбленим колосом, між ногами якого всі ми могли б пройти, не торкнувшись головою соромітних частин його тіла.

Наведу вам інший приклад, де та сама людина спочатку, через свою чутливість, виявилася буденною і дурною, а в наступний момент, завдяки холонокровності, яка заступила подолану чутливість, показала себе з якнайкращого боку.

Один літератор, імені якого я не назву, зовсім зубожів. У нього був брат — учитель богослов'я, заможна людина. Я спитав у злидаря, чому це брат не допоможе йому.

— Тому, — відповів він, — що я дуже завинив перед ним.

Я дістав від нього дозвіл побачитися з паном богословом. Іду. Про мене доповідають; заходжу. Кажу богословові, що хочу поговорити з ним про його брата. Він брутально хапає мене за руку, садовить і зауважує, що людина розумна повинна знати того, за кого береться клопотатись; потім з притиском питає:

— Ви знаєте мого брата?

— Гадаю.

— Вам відомо, як він поводить ся зі мною?

— Гадаю.

— Гадаєте? Отже, ви знаєте?..

І мій богослов з дивовижною швидкістю і запалом починає розповідати про цілий ряд найжахливіших і найобурливіших вчинків. У голові в мене туманиться, я почуваю себе пригніченим і вже не маю сміливості захищати змальоване мені огидне чудисько. На щастя, мій богослов, дещо багатослівний у своїй філіпії, дав мені час отямитись; людина чутлива по волі відсторонилася, поступившись місцем людині красномовній, бо, смію сказати, того разу я справді був красномовний.

— Пане,— холодним тоном звернувся я до богослова,— ваш брат учинив ще гіршу річ, і я хвалю вас за те, що ви заховали від мене найбільш кричущий його злочин.

— Я не ховаю нічого.

— До всього того, що ви розповіли мені, ви могли б додати, що однієї ночі, коли ви виходили з дому на утренью, він схопив вас за горло і, витягши з-під одежі ніж, збирався загнати його вам у груди.

— Він здатний на це. Але не обвинувачую я його тому, що це — неправда...

Я звівся на ноги і, втупивши в мого богослова твердий і суворий погляд, крикнув на повний голос з усією силою обурення:

— А якби це була й правда, хіба не мусили ви і в такому разі дати братові шматок хліба?

Пригнічений, приголомшений, зніяковілий богослов немов онімів; він ходить туди й сюди по кімнаті, потім підходить до мене і обіцяє призначити братові щорічне утримання.

Хіба змогли б ви, тільки що втративши друга чи кохану, писати поему на їх смерть? Ні. Горе тому, хто в такий час використовує свій талант! Лише тоді, коли глибоке горе пройшло, коли крайня напруженість

почуттів угамувалася, коли катастрофа відійшла в минуле, душа заспокоїлась і можна згадати про втрачене щастя, здатні ми оцінити нашу втрату; тільки тоді пам'ять і уява сполучаються; перша — для того, щоб відтворити, друга — для того, щоб звеличити спогад про насолоду минулого; тільки тоді ми володіємо собою і добре промовляємо. Ми кажемо, що плачемо; насправді ж ми не плачемо, коли вганяємо за якимсь невольним енергійним епітетом. Ми кажемо, що плачемо, але ж не плачемо, коли намагаємося надати нашому віршеві гармонічності; якщо ж справді в нас течуть сльози,— перо випадає з наших рук, ми віддаємося своїм переживанням і перестаємо творити.

Звичайно, буває буйна радість, буває глибоке горе; вони — безмовні. Чула, з ніжним серцем людина бачить друга після довгочасної розлуки. З'являється він несподівано, і відразу серце того, що побачив, зворушується. Він біжить назустріч, обіймає друга, хоче щось сказати і не може, белькоче окремі слова, сам не знає, що говорить, не чує, що йому відповідають. Як боляче було б йому помітити, що його нестями не поділяють! Правдивість цієї картини показує вам усю фальш театральних зустрічей, під час яких обидва приятелі такі розумні і так володіють собою. Скільки міг би я сказати вам про ці нікчемні, високохмарні спірки з приводу того, хто з друзів має, чи то, певніше, не має вмерти, якби нескінченні приклади цих спірок не віддаляли нас від нашої теми! Для людей із справжнім гарним смаком досить сказаного, а інших все одно нічого не навчиш, що б не додав. Але ж хто врятує всі ці, такі звичайні в театрі, нісенітниці? Актор. А який актор?

В тисячі випадків проти одного чутливість —

така ж шкідлива в житті, як і на сцені. Ось двоє закоханих. Вони мають признатися в коханні. Хто зробить це краще? Не я. Пригадую, до предмета свого кохання я завжди наближався з трепетом; серце моє стукотіло, думки плутались, голос уривався; я калічив усе, що говорив; відповідав «ні», коли треба було сказати «так», допускався безлічі незграбностей, нескінченних нетактовностей. Я був смішний з голови до ніг, сам помічав це і від того ставав ще смішнішим. А тим часом перед очима в мене мій суперник, веселий, втішний, з невимушеними манерами, добре володіючи і милуючись собою, не втрачав жодної нагоди, щоб полестити, і полестити тонко; він розважав, подобався, був щасливий; він просив дати йому руку, і йому давали, часом брав її сам, не прохаючи, і покривав її поцілунками. А я, забившись у куток, відвертався від видовища, що дражнило мене, придушував свої зітхання, так стискував собі руки, що аж хрустіли пальці. В пригніченому настрої, вкритий холодним потом, я не міг ні виявити, ні притаїти суму. Кажуть, що кохання відбирає розум у тих, у кого він є, і дає його тим, у кого його нема, іншими словами, одних воно робить чутливими й дурними, а інших — холонокровними і заповзятливими.

Людина чутлива кориться природним імпульсам і передає з цілковитою точністю тільки крик свого серця. В той момент, коли вона починає стримувати цей крик або підсилювати, це вже не вона, а актор, який грає.

Видатний актор спостерігає явища; чутлива людина править йому за взірць; він обмірковує цей взірць, розважає, шукає і знаходить, що треба додати або відкинути для досягнення найкращого ефекту. Тепер, після цих загальних міркувань, — факти.

На першій виставі «Інеси де Кастро»²³ в тому місці, коли з'являються діти, в партері почали сміятися. Обурена Дюкло²⁴, яка грала Інесу, сказала партерові: «Що ж, смійся, дурний партер, у найкращому місці п'єси!» Почувши це, партер стримався; актриса продовжувала свою роль, сльози текли і в неї, і в слухачів. Що ж воно таке? Хіба можна переходити так від одного глибокого почуття до іншого, від горя до обурення, від обурення до горя? Я цього не розумію. Але дуже добре розумію, що обурення Дюкло було правдиве, а горе її було симуляцією.

Кіно-Дюфрен²⁵ грає роль Севера в «Полієвкті»²⁶. Імператор Децій послав Севера переслідувати християн. Север повіряє другові свої таємні почуття до цієї обмовленої секти. Здоровий розум вимагає, щоб це признання, яке могло коштувати Северові монаршої ласки, посади, багатства, волі і, може, навіть життя, робилося пошепки. Партер кричить йому: «Голосніше!» — «А ви, панове, тихше!» — відповідає Кіно. Хіба зміг би він так швидко знову стати Кіно, якби справді перевтілювався в Севера? Аж ніяк, кажу я вам. Тільки та людина, що володіє собою, як, безперечно, володів собою Кіно, незвичайний артист, актор excellence²⁷, може з такою легкістю скидати і знов надівати на себе машкару.

Лекен у ролі Ніна²⁸ спускається в гробницю батька, вбиває там матір і виходить звідти з закривавленими руками. Він пройнятий жахом, усе його тіло дрижить, очі блукають, волосся неначе стоїть дибом. Ви теж відчуваєте дрож, вас охопив жах, ви так же тяжко вражені, як і він. А Лекен тим часом штовхає ногою до куліси брильянтову сережку, що випала з вуха в однієї актриси. І цей актор, скажете, переживає? Не може цього бути. Ви назвете його поганим

актором? Навряд. Хто ж такий Лекен-Нін? Холодно-кровна людина, яка нічого не відчуває, а проте чудово передає почуття. Даремно він вигукує: «Де я?» Я відповідаю йому: «Де ти? Ти сам гаразд це знаєш: ти на сцені, і ти штовхаєш ногою до куліси сережку».

Актор заховався в актрису. П'єса випадково зводить їх у сцені ревнощів. Коли актор — середній, сцена виграє від цього і втратить, якщо він — справжній актор, бо тоді він стане самим собою, а не тим ідеальним і блискучим зразком ревнивця, який він створив для себе. Актор і актриса спустяться тоді до буденного життя, бо якби вони зберегли свої театральні ходулi, то розсміялись би в очі одне одному; пишномовні трагічні ревнощі здавались би їм лише пародією на їх справжні ревнощі.

Д р у г и й

Зате тут була б правда життя.

П е р ш и й

Як буває вона у статуї, в якій скульптор точно відтворив погану модель. Люди захоплюються цією правдою, але твір у цілому вважають за убогий і нікчемний.

Більше того: вірний спосіб грати погано, убого полягає в тому, щоб зображати свою власну вдачу. Ви тартюф, скупий, мізантроп; ви добре гратимете ці ролі, але не дасте нічого з того, що зробив поет, бо він створив Тартюфа, Скупого, Мізантропа ²⁹.

Д р у г и й

Яка ж, по-вашому, різниця між тартюфом і Тартюфом?

П е р ш и й

Чинownik Бійяр ³⁰ — тартюф, абат Грізель — тартюф, але вони не Тартюфи. Відкупщик Туанар ³¹ був скупий, але він не Скупий. Скупий і Тартюф були

створені за зразками всіх туанарів і грізелів світу. В цих персонажах виявлені найзагальніші і найголовніші риси останніх, але це — не точний портрет жодного з них, і тому ніхто не пізнає себе в цьому портреті.

Комедія інтриги і навіть комедія характерів завжди перебільшують. Світський жарт — легка піна, що випаровується на сцені; театральний жарт — гостра зброя, яка в житті завдала б рани. З уявними істотами поводяться з меншою обережністю, ніж з істотами реальними.

Сатиру пишуть на якогось певного тартюфа, а комедію — про Тартюфа. Сатира переслідує якусь порочну людину, комедія ж — самий порок. Коли б на світі існувала лише одна або дві маніри³², вони могли б стати тільки об'єктом сатири, а не комедії.

Підійть до Лагрене³³, замовте йому «Малярство» — і він уважатиме, що виконав ваше замовлення, якщо намалював на полотні жінку перед мольбертом, з палітрою на великому пальці і пензлем у руці. Замовте йому «Філософію» — і він гадатиме, що задовольнив ваше бажання, зобразивши жінку, недбало вбрану, із скуйовдженим волоссям, замислену, яка, спершись ліктем на письмовий стіл, читає чи роздумує вночі при світлі лампи. Замовте йому «Поезію» — і він намалює ту саму жінку, тільки завітчає їй голову лавром, а в руку їй дасть сувій. «Музикою» буде знов та сама жінка, але з лірою замість сувої. Попро-сїть його намалювати «Красу», зверніться з цим проханням навіть до вправнішого художника, ніж він, і, або я дуже помиляюся, або ж і цей останній буде переконаний, що ви вимагаєте від його мистецтва лише обличчя вродливої жінки. Ваш актор і цей художник — обоє хибують на ту саму хибу, і я скажу

їм: ваша картина, ваша гра — тільки портрети окремих осіб, набагато нижчі від накресленої поетом загальної ідеї і того ідеального образу, відтворення якого я хотів би мати. Сусідка ваша — вродлива, дуже вродлива, — я згоден, але це — не Краса. Ваш твір такий же далекий від вашої моделі, як ваша модель від ідеалу.

Другий

А хіба ця ідеальна модель — не химерна?

Перший

Ні.

Другий

Коли візрець ідеальний, він не існує: адже в уявленні немає нічого, чого не було б у відчутті.

Перший

Правда. Але візьмімо якесь мистецтво, наприклад, скульптуру, при його зародженні. Скульптор скопіював першу модель, яка трапилася йому. Потім він побачив, що є досконаліші зразки, і віддав їм перевагу. Він виправляв грубі хиби їх, потім — менш грубі і, нарешті, після довгої праці, домігся такої статуї, що вже не була точним відтворенням природи.

Другий

А чому?

Перший

Бо неможливо, щоб розвиток такого складного механізму, як людське тіло, відбувався цілком рівномірно. Підіть якогось гарного святкового дня до Тюільрі або на Єлісейські поля³⁴, придивіться до жінок, які виповнюють там алеї, — і ви не знайдете жодної, в якій обидва куточки рота мали б цілком однакову форму. Даная Тіціана — портрет; Амур коло її ложа — ідеал. На картині Рафаеля, яка з галереї пана де Тьєра перейшла до галереї Катерини II, святий

Йосип — звичайна натура, діва Марія — реальна красива жінка, немовля Ісус — ідеал. Проте, коли ви хочете докладніше обізнатися з цими умоглядними принципами мистецтва, назву вам мої «Салони»³⁵.

Другий

Я чув, як їх дуже хвалив один чоловік з вишуканим смаком і тонким розумом.

Перший

Пан Сюар?

Другий

І одна жінка, в якій є все, що чистота ангельської душі може додати до тонкості смаку.

Перший

Пані Неккер?³⁶

Другий

Але повернімось до нашої теми.

Перший

Гаразд, хоч я й волію звеличати чесноти, ніж дискутувати досить марні питання.

Другий

Кіно-Дюфрен мав горду вдачу — і він чудово грав «Гордія»³⁷.

Перший

Це так. Та звідки вам відомо, що він грав самого себе? Або чому не припустити, що природа наділила цю людину гордістю, дуже близькою до тієї грані, яка відділяє красу ідеальну від краси реальної, — грані, яка розмежовує різні школи?

Другий

Я не розумію вас.

Перший

Я ясніше говорю про це в своїх «Салонах»; раджу вам прочитати там уривок про красу взагалі. А поки що скажіть мені, хіба Кіно-Дюфрен—

Оросман? ³⁸. Ні. Проте, хто заступив, хто заступить його в цій ролі? Хіба він не був героєм «Модного забобону»? ³⁹ Ні. А тим часом як правдиво грав він свою роль!

Д р у г и й

Послухати вас,— великий актор це — і все і ніщо.

П е р ш и й

Може, саме тому, що він — ніщо, він і здатний бути всім, бо його власний образ ніколи не стає на перешкоді чужим образам, які він мусить прибирати.

Один з найпорядніших представників корисної і чудової професії актора або світського проповідника, один з тих найчесніших людей, що мають і відповідну зовнішність, тон і манери,— брат «Кульгавого диявола», «Жіль Блаза», «Саламанкського бакалавра» ⁴⁰, Монменіль ⁴¹...

Д р у г и й

Син Лесажа, батька всієї цієї втішної родини...

П е р ш и й

...з однаковим успіхом грав Аріста у «Вихованці» ⁴², Тартюфа — в однойменній комедії, Маскаріля — в «Витівках Скапена» ⁴³, адвоката або пана Гільйома — у фарсі «Патлен» ⁴⁴.

Д р у г и й

Я бачив його.

П е р ш и й

І вас дуже здивувало, що він цілком перетворювався в усіх цих, таких несхожих між собою, осіб. Звичайно, це суперечило природі, бо вона дала йому тільки одно обличчя,— отже, своїми перетвореннями він завдячував мистецтву.

Може, існує штучна чутливість? Та, вдавана чи природжена, чутливість в усякому разі потрібна не

для всіх ролей. Яка ж якість, набута чи природна, робить актора великим у ролях Скупого, Грача ⁴⁵, Підлесника, Буркуна ⁴⁶, Лікаря мимоволі ⁴⁷, — цієї найменш чутливої і найбільш неморальної істоти з усіх постатей, які будь-коли творила поезія, — в ролях Міщанина-дворянина, Мнимого хворого, Уявного рогоносця ⁴⁸, Нерона, Мітрідата, Атрея, Фоки, Серторія і безлічі інших персонажів, комічних чи трагічних, вдача яких діаметрально протилежна чутливості? Ця якість — вміння легко розуміти і відтворювати всякі натури. Повірте мені на слові, і давайте не будемо збільшувати кількості причин, коли все можна пояснити й однією.

Іноді автор почуває сильніше, ніж актор, який грає в його п'єсі, іноді — і, мабуть, це буває частіше — творчий задум в актора сильніший, ніж у поета. Якнайбільше відповідає правді оцей вигук Вольтера, що вихопився в нього, коли він побачив в одній із своїх п'єс Клерон: «Невже я написав це?» Хіба Клерон краще за Вольтера розуміла героїню його твору, роль якої вона грала? Принаймні в момент її гри створений нею для себе взірець був вищий за той ідеальний зразок, який мав перед собою автор п'єси, коли писав її. Тільки ж той ідеальний взірець — не сама актриса. В чому ж полягав її талант? В умінні уявити собі величний привид і талановито скопіювати його. Вона наслідувала рухи, дії, жести, все характерне для істоти, набагато вищої за неї. Вона знайшла навіть те, чого ніяк не міг передати Есхін ⁴⁹, проказуючи одну з промов Демосфена, — рев звіра. Він говорив своїм учням: «Коли це так вражає вас, що ж було б, якби ви почули рев звіра — *si audivissetis bestiam mugientem?*» Поет створив страшну тварину, Клерон примусила її ревти.

Було б чудним зловживанням словами називати чутливістю цю здатність легко передавати всякі характери, навіть жорстокі. Чутливість, згідно з єдиним значенням, якого досі надавали цьому слову,— це та, здається мені, пов'язана з квалістю органів тіла і спричинена рухливістю діафрагми, жвавістю уяви і тендітністю нервів властивість, яка робить людину схильною співчувати, тремтіти, захоплюватися, боятися, хвилюватися, плакати, непритомніти, кидатися допомагати, втікати, втрачати здоровий розум, перебільшувати, зневажати, нехтувати, не мати точного уявлення про добро, про правду, про прекрасне, бути несправедливою, божеволіти. Збільште число чутливих душ — і в такій же пропорції ви збільшите кількість добрих і поганих учинків усякого роду, кількість прибільшених похвал і надмірних доган.

Поети, працюйте для нації тендітної, мрійної і чутливої; замкніться в гармонічних, ніжних і зворушливих елегіях Расіна: від Шекспірової різанини вона втекла б — ці кволі душі нездатні витримувати потужні зворушення. Бережіться показувати їм надто сильні образи. Покажіть їм, коли хочете, сина, який

Убитого ним батька голову тримає
В руці і плати за убивство вимагає,

але не йдіть далі. Якби ви насмілилися сказати їм, разом з Гомером: «Куди ти йдеш, нещасний? Хіба ти не знаєш, що то до мене посилає небо дітей безталанних батьків? Мати не обійме тебе востаннє перед смертю; я вже бачу тебе простертого на землі, бачу, як навколо твого трупа злетілися хижі птиці, як вони викльовують очі з твоєї голови і радісно лопотять крилами», — то всі наші жінки відвернулись би з криком: «Який жах!..» І було б ще гірше, коли б видатний



Актор Ле к ен. З літографії *Беляра* (XVIII ст.).

актор, виголошуючи ці слова, посилив їх своєю правдивою декламацією.

Д р у г и й

Мене кортить перебити вас і спитати, що ви думаєте про піднесену Габріелі де Вержі чашу із скривавленим серцем її коханця.

П е р ш и й

Я відповім вам, що треба бути послідовним: якщо це видовище обурює, не слід допускати, щоб Едіп з'являвся перед глядачами з виколеними очима, треба вигнати зі сцени і Філоктета, якому завдає тяжкої муки його рана і який нечленороздільно кричить від болю. Стародавні люди, здається мені, інакше, ніж ми, уявляли собі трагедію, а ті стародавні люди — то були греки, афіняни, народ витончений, що в усіх видах мистецтва залишив нам зразки, ще й досі недосяжні для інших націй. Есхіл, Софокл, Евріпід працювали цілі роки не для того, щоб творити ті дрібні, скороминущі враження, які розвіюються безслідно за веселою вечерею. Вони хотіли глибоко засмутити глядача долею своїх нещасних героїв; вони прагнули не тільки розважати своїх співгромадян, а й робити їх кращими. Помилялись вони? Мали вони рацію? З цією метою вони випускали на сцену Евменід⁵⁰, які переслідували батьковбивцю, приваблені запахом пролитої крові. Вони були надто розсудливі, щоб аплодувати оцим заплутаним сюжетам, цим блазенським пригодам з кинджалами, придатним лише для дітей. Трагедія, на мою думку, — тільки чудова сторінка історії, поділена певною кількістю пауз. Чекають шерифа. Він прибуває. Допитує сеньйора — володаря села. Пропонує йому зректися своєї віри. Той відмовляється. Шериф засуджує його на смерть, ув'язнює. Приходить дочка в'язня просити помилу-

вати його. Шериф згоджується, але ставить обурливу умову. Сеньйора страчено. Селяни переслідують шерифа. Він утікає. Коханий сеньйорової дочки заколює його кинджалом, і жорстокий гнобитель умирає серед прокльонів. Письменникові й не треба нічого більше, щоб написати великий твір. Хай дочка піде на могилу матері і питає, що має вона робити, щоб виконати свій обов'язок перед тим, хто дав їй життя. Хай вона вагається, перше ніж принести в жертву свою честь, як того вимагають від неї. Хай під час цих вагань вона цурається свого коханого і не слухає його любовних промов. Нехай вона дістане дозвіл побачитися з батьком у в'язниці, нехай батько побажає поєднати її з коханим, а вона відмовиться. Хай вона віддасться шерифові, а тим часом її батька стратять. А ви, глядачі, щоб не знали про її жертву аж до тієї хвилини, коли коханий повідомить її про смерть батька, і нехай тоді, пригнічена горем, відкриє вона йому, яку принесла вона жертву, щоб урятувати небіжчика. Хай тоді з'явиться шериф, переслідуваний народом, і закоханий хай уб'є його⁵¹. Ось частина деталей такого сюжету.

Д р у г и й
Тільки частина!
П е р ш и й

Так, частина. Хіба молоді закохані не могли б дати змогу сеньйорові врятуватися? Хіба жителі села не могли б запропонувати йому знищити шерифа і його прибічників? Хіба не міг би фігурувати в п'єсі священик — прихильник віротерпимості? Хіба такого, повного горя дня закоханий залишатиметься бездіяльним? Можна ж уявити собі існування між цими персонажами певних стосунків і якимось використати останні. Наприклад, можна було б припустити, що шериф

був колись коханцем сеньйорової дочки, отже, він міг би прихати, щоб помститися на батькові, який вигнав його з селища, і на дочці — за її зраду. Скільки цікавих ситуацій можна розгорнути в найпростішому сюжеті, коли маєш терпіння обмірковувати його! Якого забарвлення можна надати їм, будучи красномовним! А нема красномовства — нема й драматурга. Чи то ви гадаєте, що я знехтую інтереси театрального видовища? Сцена допиту буде подана з усіма належними подробицями. Дозвольте мені розпорядитися моїм сюжетом, — і покладімо край цьому відбігові від нашої теми.

Беру за свідка тебе, англійський Росцїй⁵², — славетний Гаррік, — тебе, якого одностайний присуд усіх існуючих народів уважає за найпершого з відомих їм акторів, — потверди правдивість моїх слів. Чи не казав ти мені, що, навіть сильно переживаючи роль, ти все ж грав би абияк, коли б не вмів підноситися думкою до величі гомерівського привида, з яким ти намагався ототожнитися в кожній ролі, незалежно від того, яку пристрасть чи вдачу тобі доводилося відтворювати на сцені? Не відмовляйся від своєї тодішньої відповіді на моє зауваження, що ти, виходить, грав не себе. Хіба ти не признавався тоді, що намагаєшся уникати цього і що ти справляєш таке різке враження лише тому, що весь час показуєш на сцені не самого себе, а істоту, створену твоєю уявою?

Другий

Душа великого актора створена з тієї тонкої субстанції, якою наш філософ⁵³ виповнював простір; ця субстанція ні холодна, ні гаряча, ні легка, ні важка, вона не віддає переваги жодній конкретній формі, але однаково здатна прибирати їх усі, не зберігаючи ніякої.

Першій

Великий актор — не фортепіано, не арфа, не клавісин, не скрипка, не віолончель. Він не має одного, лише йому властивого, — він бере той акорд і той тон, що підходять до його ролі, і він може виконувати всяку роль. Я дуже високої думки про талант великого актора: великий актор — рідке явище, не частіше, а то й рідше, ніж великий поет.

Хто хоче подобатися всім у товаристві і має нещасливий талант досягати цього, той — ніщо. Він не володіє нічим, що належить особисто йому, що відрізняє його, що захоплює одних і втомлює інших. Він завжди говорить, і говорить добре; це професійний підслесник, це великий царедворець, це великий актор.

Другий

Великий царедворець, звиклий з перших днів свого життя до ролі чудесного іграшкового блазня, набирає найрізноманітнішого вигляду, залежно від руху шворки, яку тримає в руках його хазяїн.

Першій

Великий актор — теж чудесний блазень; тільки мотузок від нього — в руках у поета, і останній кожним своїм рядком указує йому ту справжню форму, яку він має прибрати.

Другий

Отже, царедворець і актор, здатні прибирати лише одну якусь форму, яка б не була вона гарна й цікава, — лише погані блазні?

Першій

Я зовсім не маю наміру обмовляти любу мені і шановну професію, — маю на увазі професію актора. Мені було б прикро, якби мої зауваження, невірні витлумачені, кинули хоч тінь зневаги на людей з рідким і справді корисним талантом, що бичують смішне

і порочне, на найкрасномовніших проповідників чесності й чесноти, на ту різку, якою геній карає злих і божевільних. Але гляньте навколо — і ви побачите, що в завжди веселих людей нема ні великих хиб, ні великих моральних переваг; що потішники-професіонали — звичайно люди легковажні, без твердих принципів, і що ті, котрі, подібно до декого з наших знайомих, не мають своєї характерної вдачі, чудово відтворюють на сцені будь-яку вдачу.

Хіба в актора нема батька, матері, дружини, дітей, братів, сестер, знайомих, друзів, коханки? Коли б він був обдарований тією надзвичайною чутливістю, яку вважають за основну властивість людей його фаху, і коли б його, як кожного з нас, спобігали і переслідували раз у раз різні лиха, що пригноблюють і шматують нам душу, скільки днів міг би він приділяти на те, щоб тішити нас? Дуже мало. Даремно якийсь камер-юнкер, його начальник, посилався б на авторитет своєї влади, — акторові часто доводилось би відповідати йому: «Я неспроможний сміятися сьогодні, пане», або «Сьогодні в мене викликають сльози інші справи, а не турботи Агамемнона». А тим часом щось непомітно, щоб акторові часто перешкоджали грати життєві прикrostі, такі ж звичайні в нього, як і в нас, але набагато завадніші для вільного виконання його праці.

Я бачу, в товаристві, якщо вони не блазні, актори — люди чемні, ущипливі і холодні, жадібні до пишноти і розваг, марнотратні, корисливі; вони більше помічають у нас смішне, ніж співчувають нашому горю; їх мало зворушує видовище прикрої події або патетичне оповідання; вони самотні, кочують з місця на місце, коряться сильним цього світу. В них мало твердих моральних правил, немає друзів, майже зов-

сім нема тих священних і щирих зв'язків, що приєднують нас до горя й радості іншої людини, яка поділяє й наше горе, наші радості. Я часто бачив, як актор сміється поза сценою, але не пам'ятаю, щоб будь-коли бачив його в сльозах. Де ж ота їх чутливість, на яку вони претендують і яку їм приписують інші? Чи, може, вони залишають її на театральному кону, сходячи з нього, і знов переймаються нею, коли виходять на кін?

Що примушує їх взувати низькі черевики коміка або котурни трагіка? ⁵⁴ Брак освіти, злидні і розбещеність. Театр — пристановище і ніколи — фах за покликанням. Ніколи не стають актором з любові до чесноти, з бажання бути корисним суспільству, прислужитися своїй країні або сім'ї чи з якогось іншого благородного мотиву, який би міг притягти до цієї чудової професії відвертий розум, гаряче серце, чутливу душу.

Замолоду я сам вагався між Сорбонною ⁵⁵ і Французькою Комедією ⁵⁶. Взяв, найхолоднішої пори, я ходив декламувати вголос у відлюдних алеях Люксембурзького парку ролі Мольєра і Корнеля. Що мене вабило? Оплески? Можливо. Перспектива зближення з актрисами, що здавались мені без краю милими і дуже приступними? Безперечно. Чого не зробив би я, щоб сподобатись Госсен, яка тоді дебютувала і була втіленням краси, чи Данжевіль, такій привабливій на сцені!

Кажуть, що актори позбавлені певної вдачі, бо, зображаючи на сцені всякі характери, вони втрачають свою природжену вдачу і робляться фальшивими, як лікар, хірург чи різник робляться черствими. Я вважаю, що тут причину взято за наслідок: актори саме тому здатні відтворювати велику вдачу, що не мають ніякої.

Д р у г и й

Не тому стає людина жорстокою, що вона — кат,
а тому стає катом, що вона жорстока.

П е р ш и й

Даремно вивчаю я цих людей,— я не помічаю в них нічого, що відрізняло б їх від решти громадян, хіба що бачу їх пиху, яку можна було б назвати нахабством, і заздрість, що наповнює чварами і ненавистю їх кола. Між усіма об'єднаннями нема, може, жодного, де нікчемним, дрібним претензіям інтереси загалу і публіки приносились би в жертву з більшою постійністю й очевидністю. Заздрість у них ще гіршого гатунку, ніж в авторів; це сильно сказано, але так воно й є. Поет пробачить іншому поетові успіх його п'єси швидше, ніж актриса пробачить іншій актрисі оплески, що притягають до неї увагу якогось прославленого чи багатого розпутника. Актори на сцені здаються вам великими людьми, бо в них, мовля, є душа; мені ж вони здаються маленькими і низькими в товаристві, бо душі в них зовсім нема: з мовою і тоном Камілли або старого Горація⁵⁷ в них завжди сполучається поведінка Фрозіни⁵⁸ і Сганареля⁵⁹. А на підставі чого повинен я судити про суть людського серця: на підставі запозичених в інших слів, так чудово виголошуваних зі сцени, чи на підставі натури актора і його побуту?

Д р у г и й

Але ж колись були Мольєр, Кіно, Монменіль, тепер є Брізар і Кайо⁶⁰, якого однаково радо вітають і великі і малі люди, якому ви без боязні довірили б свою таємницю і свій гаманець, з яким ви вважали б честь вашої дружини і невинність вашої дочки в більшій безпеці, ніж з придворним вельможею чи високоповажним священнослужителем...

Пер ш и й

Ваша похвала не перебільшена. Досадно тільки, що ви не назвали більше прізвищ акторів, які заслуговували б або заслуговують на неї. Досадно, що серед тих, хто за своєю професією повинен був би мати цю властивість *, дорогоцінне і плодюче джерело стількох інших гарних якостей, актор — порядний чоловік і актриса — порядна жінка зустрічаються так рідко.

Зробімо з цього висновок, що помилково вважати, ніби вони мають якийсь особливий привілей на цю властивість і що чутливість, яка, коли б вони були обдаровані нею, керувала б ними і в житті, і на сцені, аж ніяк не є основою їх вдачі, ані причиною їх успіхів. Вона їм властива не в більшій і в не меншій мірі, ніж будь-якому колу суспільства. Якщо ми бачимо так мало великих акторів, то це пояснюється тим, що батьки не призначають своїх дітей до сцени, що до неї не готуються з молодих літ, нарешті, тим, що трупа акторів не становить,— хоч мусила б становити в народі, який надавав би належної функції говорити про людей, зібраних для того, щоб їх навчили, розважили, виправили, і тому шанував би її й винагороджував,— не становить корпорації, утвореної, як усі інші об'єднання, з представників усіх шарів суспільства, що йдуть на сцену так, як інші йдуть на військову службу, до суду чи стають духовними, вибираючи собі фах з власного бажання і з дозволу своїх природних опікунів.

Д р у г и й

Прийняття сучасних акторів, здається мені,

* Ідеться про чутливість (прим. перекладача).

є нещасливою спадщиною, залишеною їм їх попередниками.

Перший

І я так думаю.

Другий

Якби театр народжувався тільки тепер, коли люди мають правильніші уявлення, то, може... Але ви не слухаєте мене. Про що ви думаєте?

Перший

Я стежу за першою своєю ідеєю і думаю про те, як впливав би театр на виховання смаку і на звичаї, якби актори походили з вищих кіл і якби їх професія була в пошані. Який драматург насмілювався б запропонувати чоловікам доброго роду публічно виголошувати тривіальні чи грубі промови або запропонувати жінкам, сливе таким же порядним, як жінки нашого кола, безсоромно говорити перед численними слухачами такі речі, від яких вони почервоніли б, навіть почувши їх у себе в домашній обстановці? Тоді наші драматурги швидко досягли б чистоти, делікатності, елегантності, до яких їм тепер так далеко, що вони й не уявляють собі цього. Чи, може, ви сумніваєтеся, що це відбилось би на душі нації?

Другий

Мабуть, вам можна було б заперечити, що вашим добропристойним акторам довелось б виключити з свого репертуару саме ті п'єси, як старі, так і сучасні, що виставляються на наших аматорських виставах.

Перший

Що з того, що наші співгромадяни спускаються до рівня найбрутальніших блазнів? Хіба через це не було б кориснішим і більш бажаним, щоб наші актори підносилися до рівня найдобродішесніших громадян?

Другий

Така метаморфоза не легка.

Перший

Коли я виставляв «Батька родини»⁶¹, поліційний урядовець умовляв мене продовжувати писати в тому ж жанрі.

Другий

Чому ж ви не зробили цього?

Перший

Бо, не мавши успіху і не сподіваючись написати набагато кращий твір, я зрікся кар'єри, для продовження якої не почував у собі достатнього таланту.

Другий

А чому цю п'єсу, яка збирає тепер повну залу задовго до початку вистави і яку актори Французької Комедії анонсують кожного разу, коли їм потрібна тисяча еку⁶², спочатку зустріли так байдуже?

Перший

Дехто пояснював це тим, що тодішні наші звичаї були надто далекі від природи, щоб міг сподобатися такий простий жанр, і надто зіпсовані, щоб могла сподобатися властива йому доброчесність.

Другий

Це досить правдоподібно.

Перший

Але досвід яскраво довів, що це неправда, — адже ми не стали кращі. Крім того, правда, порядність впливають на нас так владно, що коли в творі письменника є обидва ці елементи і автор — людина талановита, то успіх його цілком забезпечений. Саме тоді, коли скрізь панує брехня, особливо люблять правду; саме тоді, коли все — розбещене, спектакль буває особливо чистим. Увійшовши до Французької Комедії, громадянин залишає біля входу всі свої пороки,

щоб перейнятися ними знов, лише виходячи з театру. В театрі він — справедлива, безстороння людина, добрий батько, вірний друг, прихильник усіх чеснот, і я часто бачив поруч себе негідників, глибоко обурених учинками, які вони самі доконче зробили б, опинившись в умовах, в які автор поставив ненависний їм персонаж. Не мав я спочатку успіху тому, що жанр моєї п'єси був чужий і глядачам, і акторам; тому, що тоді, як і тепер, існувало упередження проти так званої слізливої комедії; тому, що я мав силу ворогів при дворі, в місті, серед чиновників, духівництва, літераторів.

Другий

Чим же стягли ви на себе таку ненависть?

Перший

Далебі, не знаю: я ж бо ніколи не писав сатир — ні на малих, ні на великих і нікому не заступав шляху до багатства й гонорів. Правда, я належу до тих, кого називають філософами, кого вважали тоді за небезпечних людей, і міністерство нацькувало на мене кількох підлеглих йому мерзотників, без честі, без освіти і, ще гірше, без таланту. Але облишмо це.

Другий

До того ж, ці філософи взагалі утруднили роботу поетів і літераторів. Щоб прославитися, тепер уже не досить уміння скласти якийсь мадригал або брудний куплет.

Перший

Можливо. Розбещений юнак замість того, щоб акуратно відвідувати майстерню скульптора, живописця чи іншого митця, свого вчителя, марно витратив найдорогоцінніші роки життя і, маючи двадцять один рік, залишився без грошей і без таланту. Як по-вашому, ким йому стати? Солдатом або актором.

Отож він вступає до якоїсь провінціальної трупи і мандрує по країні, доки не доможеться дебюту в столиці. Нещасне створіння потопає в багні розпусти; найогидніше життя дрібної куртизанки стало нестерпне цій бідоласі, вона вивчає напам'ять кілька ролей і одного ранку з'являється до Клерон, як колись раб з'являвся до едила чи претора⁶³. Клерон бере її за руку, каже їй зробити пірует, доторкається до неї своєю чудодійною паличкою і говорить: «Іди, сміши гультьїв або примушуй їх плакати».

Актори — ізгої. Та сама публіка, що не може обійтися без них, зневажає їх. Вони — раби, віддані на поталу іншому рабові. Невже ви припускаєте, що це постійне приниження може не датися взнаки і що може бути така твердість духу, яка й під тягарем ганьби залишається на одному рівні з Корнелем?

Деспотизм, застосований до акторів, самі вони застосовують до авторів, і я не знаю, який з цих двох деспотизмів мерзенніший — деспотизм нахабного актора чи деспотизм драматурга, який терпить його нахабство.

Д р у г и й

Кожному хочеться, щоб його п'єси виставлялись.

П е р ш и й

За всяку ціну. Всім акторам набрид їх фах. Лише заплатити їм за право входу, — і вони обійдуться без вашої присутності і без ваших оплесків. Досить забезпечені прибутками від маленьких лож⁶⁴, вони замалим не постановили, що або драматург повинен відмовитися від гонорару, або його п'єса не виставлятиметься.

Д р у г и й

Такий проект спричинився б до загибелі драматургії, не більше й не менше.

Перший
А їм що до того?

Другий

Вам, мабуть, мало що лишається сказати.

Перший

Ви помиляєтесь. Я повинен взяти вас за руку, повести до Клерон, цієї незрівнянної чарівниці.

Другий

От вона принаймні пишалася з свого фаху.

Перший

Як пишатиметься кожний, хто домогся успіху. Театр зневажають лише ті актори, яких вигнали звідти свистки. Треба було б показати вам Клерон у ті хвилини, коли її опановує справжній гнів. Хіба змогли б ви втриматися від реготу, якби і в таку хвилину вона випадково зберегла свою театральну поставу, свої інтонації й жести з усією їх пишнотою? Що сказали б ви тоді? Хіба ви не висловили б рішуче думки, що справжня чутливість і чутливість театральна — зовсім різні речі? А ви ж смієтеся з того, чим захоплювались би в театрі! Будь ласка, скажіть, чому? Тому, що натуральний гнів Клерон скидається на вдаваний гнів, а ви добре відрізняєте маску цієї пристрасті від її справжнього образу. Отже, образи пристрастей в театрі — не справжні образи, це — тільки утрировані портрети, величезні карикатури, підпорядковані певним умовним правилам. Тоді спитайте самого себе, який актор найточніше додержуватиметься вказаних йому правил? Який актор найкраще засвоїть оцю приписану пишність: той, над яким панує його власна вдача, чи той, що з народження не має виразної вдачі, чи, нарешті, той, що звільняється від власної вдачі і прибирає іншу — поважнішу, благороднішу, сильнішу, величнішу? З природи людина

буває сама собою; наслідуючи когось, вона робиться іншою; запозичені почуття — вдавані. В чому ж полягає справжній талант? В тому, щоб добре знати зовнішні ознаки запозиченої душі; щоб уміти звертатися до почуття слухачів, глядачів і вводити їх в оману наслідуванням цих ознак, — наслідуванням, яке збільшує все в їх уявленні і стає мірилом для їх суджень, — бо іншого способу оцінювати те, що відбувається в нас, нема. Справді, яке нам діло, переживає актор свою роль чи не переживає? Аби лише ми не знали цього.

Отже, той, хто найкраще знає і найдосконаліше передає ці зовнішні ознаки відповідно до найкраще задуманого ідеального зразка, той і є найбільший актор.

Другий

А той, хто залишає найменше простору для уяви великого актора, — найбільший з авторів.

Перший

Я саме збирався сказати це. Знаєте, що роблять ті, що внаслідок багаторічної звички до театру зберігають у житті театральну пишність і походжають у світському товаристві з величним виглядом Брута, Цінни, Мітрідата, Корнелії, Меропи, Помпея? Маленькій чи великій душі, даного їй природою розміру, вони надають невластивих їй зовнішніх ознак душі виняткової, душі велетня, і це робить їх смішними.

Другий

Та й жорстоку ж сатиру склали ви, навмисно чи мимоволі, на акторів і на авторів!

Перший

Як то так?

Другий

Кожному, я вважаю, дозволено мати сильну і ве-

лику душу; кожному, гадаю, дозволено поводитися, говорити й діяти відповідно до особливостей своєї душі, і образ справжнього величчя, здається мені, ніколи не може бути смішним.

Перший

Що ж впливає з цього?

Другий

А, хитрун! Ви самі не насмілюєтесь висловити цього, і мені доведеться замість вас стягти на себе загальне обурення. Те впливає з цього, що справжню трагедію треба ще створити і що стародавні, з усіма їх хибами, мабуть, були ближче до неї, ніж ми.

Перший

Справді, я з захопленням слухаю таке просте і сильне звернення Філоктета до Неоптолема⁶⁵, — який віддає йому стріли Геркулеса, вкрадені ним з намови Улісса: «Бачиш, що ти наробив: не маючи гадки про те, ти засудив нещасного на загибель від горя і голоду. Вчинена тобою крадіжка — не твій злочин, але каятися мусиш ти. Ні, ніколи не замислив би ти такої підлоти, коли б був сам. Зрозумій же, дитино моя, як багато важить у твоєму віці знатися лише з чесними людьми. Ось чого ти навчився, злигавшись з лиходієм! Навіщо було тобі водитися з такою людиною? Хіба твій батько обрав би його тобі супутником і другом? Що сказав би цей достойний отець, що приятелював лише з найвидатнішими воїнами, якби побачив тебе з таким, як Улісс?.. Хіба не з такими ж словами ви б звернулися до мого сина, а я до вашого?

Другий

З такими ж.

Перший

Але ж це чудова промова.

Другий

Безперечно.

Перший

І хіба тон, яким її виголосили б на сцені, різнився б від тону, в якому її виголосили б у житті?

Другий

Не думаю.

Перший

Був би цей тон смішний у житті?

Другий

Анітрохи.

Перший

Чим енергійніші дії і чим простіші слова, тим більше я захоплююсь. Боюся, чи не вважали ми сто років поспіль мадрідські хвастощі за староримський героїзм і чи не сплутали тон трагічної музи з мовою музи епічної.

Другий

Наш александрійський вірш — занадто розмірений і вишуканий для діалога.

Перший

А наш десятискладовий вірш — надто порожній і надто легкий. В усякому разі я хотів би, щоб перед тим, як іти на виставу якоїсь з римських п'єс Корнелія, ви почитали листи Ціцерона до Аттіка ⁶⁶. Наші драматурги здаються мені такими пишномовними! Якою огидною стає для мене їх декламація, коли я згадую простоту і силу промови Регула ⁶⁷, який умовляє сенат і народ римський не погоджуватися на обмін полоненими. Ось як говорить він в оді, в поемі, що містить у собі незрівнянно більше вогню, запалу і піднесення, ніж будь-який трагедійний монолог. Він каже:

«Я бачив, наші прапори висять у карфагенських храмах. Я бачив римського солдата, позбавленого

зброї, на якій не було і краплі крові. Я бачив волю, пущену в непам'ять, і бачив громадян з загнутими назад і зв'язаними за спиною руками. Я бачив відчинені навстіж брами в усіх містах і вкриті хлібом поля, які ми перед тим спустошили. І ви гадаєте, що, викуплені ціною золота, вони повернуться на батьківщину хоробріші? Ви лише додасте до ганьби збиток. Чеснота, вигнана із зледащілої душі, ніколи не повертається до неї. Не сподівайтесь нічого від людини, яка мала змогу вмерти і дозволила, проте, зв'язати себе. О Карфаген, як ти звеличився і загорів від нашої ганьби!⁶⁸

Так він говорив і так поводився. Він відмовляється від обіймів дружини і дітей, він уважає себе за не гідного цього, бо він — підлий раб. Він розлючено втуплює очі в землю і не звертає уваги на сльози друзів, доки сенатори не пристають на думку, яку лише він здатний був підказати, і не дають йому дозволу повернутися в свій полон.

Д р у г и й

Це просто і прекрасно. Але його героїзм виявляється до кінця тільки в наступний момент.

П е р ш и й

Ви маєте рацію.

Д р у г и й

Регул знав, які муки готує йому жорстокий ворог. Проте ясність духу знов повертається до нього, він визволяється від своїх близьких, які намагались відтягти його поворот, з такою ж легкістю, з якою колись відкараскувався від юрби своїх клієнтів, щоб поїхати відпочити від справ до свого маєтку у Ванафрі чи в своє село в околицях Тарента.

П е р ш и й

Вірно. А тепер скажіть мені, поклавши руку на

серце, чи багато є в творах наших поетів місць, тон яких відповідав би такій високій, такій непідробленій чесноті? Скажіть також, якими здалися б вам у цих устах наші ніжні ієреміади або більша частина нашої похвальби в душі Корнеля?

Як багато думок зважуюсь я звірити лише вам! Мене побили б на вулицях камінням, коли б довідалися, в якому блюзнірстві я винний, а я зовсім не прагну мученицького вінця.

Якщо коли-небудь якийсь геній насмілиться надати своїм персонажам простого тону античного героїства, акторське мистецтво стане зовсім по-іншому важким, бо тоді декламація перестане бути якимсь видом співу.

А втім, коли я говорив, що чутливість — характерна ознака душевної доброти і середніх здібностей, я зробив не зовсім звичайне признание, бо, якщо природа виліпила коли-небудь чутливу душу, то це — саме моя душа.

Чутлива людина надто залежить від свого настрою, щоб бути великим монархом, видатним політичним діячем, видатним урядовцем, людиною справедливою, глибоким спостерігачем, отже, й досконалим наслідувачем природи, якщо тільки така людина не має здібності забувати себе, абстрагуватися від себе, створювати собі за допомогою буйної уяви привиди і твердою пам'яттю зосереджувати на них увагу, як на зразках для наслідування; але тоді діє вже не вона сама, тоді нею володіє дух іншої людини.

Тут я мусив би спинитись, але ви швидше пробачите мені наведення одного міркування не на своєму місці, ніж знехтування його. Я хочу торкнутись спостереження, яке, мабуть, часом і вам доводилося робити. Якась дебютантка (або дебютант) запрошує

вас до себе разом з кількома близькими їй людьми, щоб ви висловили свою думку про її талант. Ви визнали, що в неї є душа, чутливість, нутро; ви засипали її похвалами і, розставшись з нею, залишили її з надією на величезний успіх. Що ж виходить? Вона виступає в театрі, її освистують, і ви признаєтесь собі, що ці свистки були не безпідставні. Як же це сталося? Невже за кілька годин, від ранку до вечора, вона втратила свою душу, чутливість, нутро? Ні. Але там, в її квартирі, ви були на одному рівні з нею: ви слухали її, незважаючи на театральні умовності; вона стояла прямо перед вами, вам не було з ким порівнювати її; вас задовольняли її голос, її жести, вираз її обличчя, її манери; все було пропорціональним аудиторії й місцю, ніщо не вимагало перебільшення. На сцені ж усе змінилося: тут потрібний був інший образ, бо все навколо збільшилося.

В домашньому театрі, в салоні, де глядач перебуває майже на одному рівні з актором, справжній драматичний персонаж здався б вам величезним, гігантським; виходячи з вистави, ви сказали б відверто своєму приятелю: «Вона провалиться, вона переграє», і її успіх на справжній сцені дуже здивував би вас. Знов повторюю: добре воно чи погано, але актор у житті нічого не говорить, нічого не робить точно так, як на сцені; то — інший світ.

Ось вам переконливий факт. Про нього розповів мені абат Галіані⁶⁹, людина правдива, з оригінальним і гострим розумом, а потім цей факт потвердила інша, варта довіри людина, з таким же оригінальним і гострим розумом — маркіз ді Караччолі⁷⁰, неаполітанський посол у Парижі. Справа в тому, що в Неаполі, їх спільній батьківщині, живе один драматург, головна турбота якого — не про те, щоб написати п'єсу.

Д р у г и й

Ваша п'єса — «Батько родини» — мала в Неаполі винятковий успіх.

П е р ш и й

Її виставляли там чотири рази поспіль у присутності короля, всупереч придворному етикетові, який вимагає, щоб кожного спектаклю виставлялась нова п'єса, — і публіка була захоплена. Але повернімося до неаполітанського драматурга. Він дбає про те, щоб знайти в житті осіб такого віку, з такою зовнішністю, голосом, вдачею, які підходили б до ролей у його п'єсі. Відмовити йому не наважуються, бо йдеться ж про розвагу монарха. Він готує своїх акторів протягом півроку, кожного окремо і всіх укупі. І як ви гадаєте, коли його трупа починає грати, коли його актори починають розуміти одне одного і досягати тих вершин досконалості, яких він вимагає від них? Тоді, коли актори — знесилені постійними репетиціями, коли в них, як ми кажемо, притупилися нерви. Починаючи з цього моменту, їх успіхи стають разючими, кожний з них цілком ототожнюється з персонажем своєї ролі. Лише після таких зморних вправ починаються вистави; вони тривають безперервно протягом ще шести місяців, і монарх та його підданці дістають найбільшу насолоду, яку може дати театральна ілюзія. Як, по-вашому, може ця ілюзія, така ж сильна, така ж цілковита на останній виставі, як і на першій, бути наслідком чутливості?

А втім, питання, яке я розглядаю, вже було предметом дискусії між незначним літератором Рамон де Сент-Альбіном⁷¹ і великим актором Ріккобоні⁷². Письменник обстоював чутливість, автор — мій погляд. Про цей випадок я лише недавно довідався.

Тепер я сказав усе, ви мене вислухали, будь ласка, висловіть свою думку.

Другий

Я гадаю, що ця зарозуміла, рішуча, суха і черства людина, яку щедра природа наділила таким запасом зневаги до інших, що й четвертої частини її було б задосить, була б трохи стриманіша у своїх міркуваннях, коли б ви побажали викласти їй свої думки і коли б їй вистачило терпіння вислухати вас. На жаль, вона все знає і, на правах такої універсальної людини, не вважає себе за зобов'язану слухати інших.

Перший

Зате і публіка платить їй тим самим. Ви знаєте пані Ріккобоні?⁷³

Другий

Хто ж не знає автора стількох чарівних творів, повних таланту, благородства, тонкості й грації?

Перший

Чутлива, по-вашому, ця жінка?

Другий

Вона довела це не тільки своїми творами, а й своєю поведінкою. В її житті був випадок, який замалим не спричинився до її смерті. Ще й тепер, через двадцять років після того, вона плаче, і джерело її сліз досі не висохло.

Перший

Отож ця жінка, одна з найчутливіших у житті, була одною з найгірших актрис на сцені. Ніхто не говорить про мистецтво краще, ніж вона, і ніхто не грає гірше за неї.

Другий

Я додам, що й сама Ріккобоні згодна з такою оцінкою і що вона ніколи не вважала свистки на свою адресу за незаслужені.

Пер ш и й

Як же в такому разі могло статися, що, маючи таку виняткову чутливість, цю головну, на нашу думку, властивість актора, Ріккобоні — така погана актриса?

Д р у г и й

Інших акторських властивостей їй, очевидно, бракувало в такій мірі, що й наявність головної властивості не могла надолужити цього браку.

Пер ш и й

Але ж зовнішність у неї досить гарна, вона розумна, вона непогано тримається, в її голосі нема нічого неприємного. Вона має всі ті гарні властивості, які дає виховання. Її поводження в товаристві нікого не шокує. На неї приємно дивитися, її приємно слухати.

Д р у г и й

Тут я нічого не розумію. Знаю тільки, що публіка ніколи не могла примиритися з нею і що протягом двадцяти років Ріккобоні була жертвою своєї професії.

Пер ш и й

І своєї чутливості, над якою вона ніколи не могла піднятися; і саме тому, що вона завжди залишалася тільки сама собою, публіка завжди ставилася до неї погано.

Д р у г и й

А знайомі ви з Кайо? ⁷⁴

Пер ш и й

Дуже добре.

Д р у г и й

Ви розмовляли коли-небудь з ним на цю тему?

Пер ш и й

Ні.

Другий
На вашому місці, я поцікавився б його думкою.

Перший
Вона мені відома.

Другий
В чому ж вона полягає?

Перший
Вона не різниться від вашої думки і думки вашого друга.

Другий
Ось страшний авторитет проти вас.

Перший
Згоден.

Другий
А як довідались ви про погляди Кайо?

Перший
Від однієї дуже розумної і витонченої жінки — княгині Голіциної⁷⁵. Кайо грав «Дезертира»⁷⁶. Він щойно пережив, — і вона поділяла його переживання, — весь жах нещасного, якому загрожує втрата коханої і загибель. Кайо підходить до ложі княгині і, з відомою вам своєю характерною усмішкою, звертається до неї весело, мило і люб'язно. Здивована княгиня питає його:

— Як, ви не вмерли! А я, хоч я лише дивилася на ваші муки, ще й досі не можу отямитись.

— Ні, мадам, я не вмер. Я справді був би нещасний, якби вмирав так часто.

— Ви, значить, нічого не відчуваєте?

— Пробачте мені, але...

І між ними почалася суперечка, яка скінчилася так само, як скінчиться й наша: я залишуся при своєму погляді, а ви — при вашому. Княгиня не пам'ятала доводів Кайо, але помітила, що цей великий наслі-

дувач природи в ту страшну передсмертну хвилину, коли його вели на страту, звернув увагу, що стілець, на який він мав посадити зомлілу Луїзу, погано стоїть; він поправив стілець, декламуючи голосом умираючого: «Луїзи все ще нема, а моя остання година наближається...» Та ви не слухаєте мене; про що ви думаєте?

Другий

Мені спало на думку запропонувати вам такий компроміс: визнаймо за пояснені природною чутливістю ті рідкі моменти, коли актор перестає усвідомлювати оточення, коли він перестає бачити, що це — вистава, забуває, що він на сцені, забуває себе самого, коли йому здається, що він справді в Аргосі чи в Мікенах, коли він справді перевтілюється в ту особу, яку грає. Він плаче...

Перший

Додержуючи міри?

Другий

Додержуючи міри. Він кричить...

Перший

У вірному тоні?

Другий

У вірному. Він лютує, обурюється, впадає в розпач, дає моїм очам живий образ, так доносить до мого слуху і мого серця правдиві інтонації своєї пристрасті, що захоплює мене, і я сам уже не знаю, кого бачу перед собою, кого чую — Брізара, Лекена чи, може, справді я бачу Агамемнона, чую Нерона і т. ін. Решту моментів у грі актора припишімо мистецтву... Тоді, на мою думку, з природою, мабуть, буде те саме, що з рабом, який навчається вільно рухатися в кайданах і так зникає до них, що вже не помічає їх ваги й обтяжливості.

Перший

В ролі чутливого актора, може, й знайдуться два-три моменти такого самозабуття, які дисгармоніюватимуть з рештою тим сильніше, чим прекрасніші вони будуть. Але скажіть, чи не перестане в такому разі вистава тішити вас, чи не обернеться вона на муку?

Другий

Он!

Перший

А ця патетичність вигадки, чи не хвилює вона сильніше, ніж видовище реальної сім'ї, яка ридає навколо смертного ложа коханого батька або любимі матері?

Другий

Он!

Перший

Значить, ні ви, ні актор не забулись цілковито...

Другий

Ви вже дуже вибили мене з моєї позиції, і я не маю сумніву, що зможете збити мене ще більше. Але я теж, гадаю, спроможуся похитнути ваші погляди, якщо ви дозволите мені на хвилину скористуватися допомогою одного співника. Тепер — пів на п'яту; виставляють «Дідону»; ходім подивимось m-lle Рокур: вона відповість вам краще за мене.

Перший

Хотів би, щоб відповіла, але не сподіваюся, що це їй вдасться. Ви гадаєте, вона зробить те, чого не могли зробити ні Лекуврей⁷⁷, ні Дюкло, ні Десен, ні Баленкур, ні Клерон, ні Дюменіль? Коли наша юна дебютантка ще далека від досконалості, це пояснюється, смію запевнити вас, саме тим, що вона надто недавно почала виступати на сцені, щоб звикнути не переживати ролі. Передрікаю вам: якщо вона не пере-

стане переживати, не перестане бути самою собою і віддавати перевагу природному інстинктові над безмежним вивченням мистецтва, вона ніколи не піднесться до рівня названих мною актрис. У неї траплятимуться окремі чудові моменти, але чудовою в усьому вона не буде. З нею станеться те, що сталося з Госсен і багатьма іншими, які все своє життя залишалися манірними, слабкими й одноманітними тільки тому, що ніколи не могли вийти з тісного кола, куди їх замкнула їх природна чутливість. Ви ще не відмовилися від свого наміру протипоставити мені m-lle Рокур?

Другий

Звичайно, ні.

Перший

Дорогою я розповів вам про один випадок, який досить близько стосується теми нашої розмови. Я був знайомий з Пігалем⁷⁸, бував у нього. Якось ранком іду до нього, стукаю в двері. Художник із стекою⁷⁹ в руці відчиняє мені і, спинивши мене на порозі своєї майстерні, каже: «Перше, ніж я впусчу вас, покляніться, що не злякаєтесь, побачивши зовсім голу вродливу жінку...» Я усміхнувся... ввійшов... Пігалль працював тоді над пам'ятником маршалові Саксонському, і для фігури Франції йому позувала якась дуже красива куртизанка. І якою ж, ви думаєте, здалася вона мені серед колосальних фігур, що оточували її? Маленькою, мізерною, жалюгідною, якимсь жабеням — оточення придушувало її. Повірівши словам художника, я визнав би цю жабу за вродливу жінку, коли б не бачив її убогого вигляду поруч з велетенськими фігурами, що перетворювали її в ніщо. Самі зробіть висновок з цього чудного явища щодо Госсен, Ріккобоні і всіх інших актрис, які не вміли ставати на сцені більшими.

Уявімо собі неможливе: винятково сильна природна чутливість актриси дорівнює тій, яку може передати найдосконаліше мистецтво. Але ж на сцені доводиться наслідувати стільки різних вдач, та й навіть сама головна роль актриси містить у собі стільки протилежних ситуацій, що ця виняткова плаксійка, нездатна грати дві різні ролі, і в отій єдиній своїй ролі грала б добре лише в окремих місцях. Це була б найбільш нерівна, найбільш обмежена і найбільш бездарна актриса, яку тільки можна уявити собі. Якби вона й пробувала коли-небудь відтворити порив, пануюча над нею особиста чутливість взяла б гору і незабаром звела б її до рівня посередності. Вона менше скидалась би на дужого скакового коня, пущеного галопом, ніж на малосильного інохідця, що закусив вудила. Один момент виявленої нею енергії, скороминуший, раптовий, без поступових переходів, непідготовлений, несучільний, здався б вам випадком божевілля.

Чутливість — супутниця горя й безсилля, — отже, будь ласка, скажіть мені, яким чином істота лагідна, тендітна й чутлива може зрозуміти і передати холоднокровність Леонтіни, напади ревності Герміони, лють Камілли, материнську ніжність Меропи, нестяму і муки сумління Федри, тиранічну гордість Агріппіни, несамовитість Клітемнестри? Залишіть для вашої вічної плакальниці кілька елегічних ролей і не давайте їй більше ніяких.

Одна справа бути чутливим, інша справа — розуміти. Перше — йде від душі, друге — від розуму. Можна сильно відчувати і не вміти передати цього; можна вміти передати щось, коли ти на самоті, в товаристві, коло каміна, коли ти читаєш або граєш для кількох слухачів, і не вміти нічого передати на теат-

ральній сцені; за допомогою того, що зветься чутливістю, душею, «нутром», можна добре передати на сцені одну-дві тиради і провалити решту. Бо для того, щоб охопити велику роль у цілому, розподілити в ній світло і тіні, приємне і прикре, грати однаково вдало в моменти спокою і в моменти збудження, бути різноманітним у подробицях, гармонічним і єдиним у цілому, виробити для себе систему декламації і скрізь додержуватися її так, щоб рятувати нею навіть вигадки автора,— для всього цього потрібні холодна голова, глибина судження, вишуканий смак, болісні вправи, довгочасний досвід і незвичайна пам'ять. *Gualis ab incepto processerit, et sibi constet*⁸⁰,— правило, обов'язкове для поета, обов'язкове до найменших дрібниць і для актора. Хто виходить з-за лаштунків, не знаючи, як він гратиме, не розробивши своєї ролі, той протягом усього життя почуватиме себе в становищі дебютанта. Якщо ж, обдарований безстрашністю, самовпевненістю і палкістю, він покладається на свою кмітливість і звичку до сцени, він вплине на вас своїм запалом, своїм оп'янінням, і ви будете плескати в долоні так само, як знавець малярства всміхається, бачачи сміливо накиданий ескіз, де все лише намічено і нічого не доведено до кінця. Це — одно з див, які іноді доводилось бачити на ярмарках або в Ніколе⁸¹. Можливо, ці божевільні люди і добре роблять, залишаючись тими, які вони є,— тільки начорно підготовленими акторами. Впертіша робота не дала б їм того, чого їм бракує, але могла б відібрати в них те, що вони мають. Складайте їм ціну, якої вони варті, але не ставте їх поруч з закінченою картиною.

Другий

Мені лишається поставити вам лише одно питання.

Перший

Ставте.

Другий

Бачили ви коли-небудь, щоб уся п'єса, з початку до кінця, була виконана бездоганно?

Перший

Слово честі, не пам'ятаю... А втім, почекайте... Так, траплялося бачити абияку п'єсу у виконанні абияких акторів...

Наші співбесідники пішли до театру, але, не діставши квитків, подалися до Тюільрі. Якийсь час вони гуляли мовчки. Здавалось, вони забули один про одного і кожний розмовляв сам з собою, неначе був на самоті; один говорив уголос, другий — так тихо, що його не було чути. Лише інколи вихоплювались у нього окремі виразні слова, на підставі яких легко було зробити висновок, що він не вважає себе за переможеного.

Я можу переказати думки тільки того з них, що обстоював парадокс. Ось вони в тій безладності, в якій і мали з'явитися, коли з розмови випали слова другого співбесідника і через те урвалася її зв'язність. Він говорив:

«Поставте на його місце чутливого актора, і подивимось, як вийде він з цього становища. Що ж він робить? Він ставить ногу на балюстраду, зав'язує підв'язку і недбало, через плече відповідає придворному, якого зневажає. Отак той випадок, що збентежив би всякого іншого, крім цього холодного і чудового актора, вдало використаний, перетворюється в нього на талановиту подробицю».

(Здається, він мав на увазі Барона в трагедії «Граф Ессекс»⁸²). Посміхаючись, він додав:

«Звісно, він уважатиме, що й ця актриса переживала, коли, впавши на груди своєї повірниці, майже вмираючи, скинула погляд на ложі третього поверху, помітила там старого прокурора, що заливався сльозами і виявляв своє горе кумедними гримасами, і сказала: «Глянь он туди, вгору, яка сміховинна постать!..» Ці слова вона прошепотіла так, наче вони були продовженням її нерозчленованого стогону... Якщо не помиляюсь, то була Госсен у «Заїрі»⁸³.

«А цей третій, що так трагічно скінчив. Я знав його батька, він не раз просив мене сказати йому слівце в його слухову трубку».

(Безперечно, йшлося про мудрого Монменіля).

«То була сама щирість, сама чистість. Що спільного мала його природна вдача з вдачею Тартюфа, якого він грав так чудово? Нічого. Звідки він узяв цю вигнуту шию, це химерне завіряння очей і всі інші тонкощі ролі лицеміра? Відповідайте обережніше. Я піймав вас.— В поглибленому наслідуванні природи.— В поглибленому наслідуванні природи? І ви побачите, що зовнішні ознаки, найхарактерніші для чутливої душі, в природі не такі численні, як зовнішні ознаки лицемірства. Ви побачите, що вивчити їх на певному зразку не легко і що навіть дуже талановитому акторові важче схопити і відтворити перші, ніж другі! Коли я твердив, що з усіх властивостей душі найлегше підробити саме чутливість, я базувався на тому, що навряд чи знайдеться хоч одна людина, така жорстока, така нелюдяна, щоб в її серці не існувало зародку чутливості, щоб вона ніколи не зазнала її. Про інші пристрасті, як-от скупість, недовірливість тощо, цього не можна сказати. Хіба чудовий інструмент?.. Я розумію вас. Між тим, хто зображає чутливість, і тим, хто справді відчуває, завжди існуватиме

така ж різниця, як між наслідуванням і життєвою правдою. — І тим краще, тим краще, кажу вам. В першому випадку акторові не доведеться відділятися від самого себе: він зразу, одним стрибком, досягне висоти ідеального зразка. — Зразу, одним стрибком! — Ви чіпляєтеся до вислову. Я хочу сказати, що, не спускаючись до дрібного зразка, який він має в самому собі, актор буде однаково великим, напрочуд дивним і бездоганим наслідувачем чутливості, скупості, лицемірства, двоєдушності і всякої іншої чужої йому вдачі, всякої іншої чужої йому пристрасті. Образ, який покаже мені чутлива від природи людина, буде незначним, наслідування ж другого буде сильним. А якби й трапилося, що обидва образи однаково сильні, — чого я аж ніяк не можу припустити, — то актор, який цілком володіє собою і гра якого побудована на вивченні і вдумливості, був би, як про це свідчить щоденний досвід, вищий за того актора, який грає наполовину безпосередньо, наполовину за вивченим зразком і показує почасті оцей свій зразок, часті самого себе. Хоч би як майстерно були стоплені ці два види наслідування, спостережливий глядач пізнає їх ще легше, ніж досвідчений художник пізнає в статуї ту лінію, що розділяє два різні стилі, або передню частину, вирізьблену за одним зразком, і задню — за іншим. — Хай довершений актор перестане грати з голови, забудеться, хай серце його зворушиться, нехай він перейметься чутливістю, віддасться їй. — Він зачарує нас. — Можливо. — Він захопить нас. — І це річ можлива, але за умови, що він додержуватиметься своєї системи декламації і що збережеться єдність виконання, а то ви скажете, що він збожеволів. — Так, згоден, — за таких умов ви матимете гарний момент. Але ж хіба ви віддаєте перевагу

одному гарному моментові над цілою добре виконаною роллю? Я зробив би інший вибір».

Тут той, що висловлював парадоксальні думки, замовк. Він ходив великими кроками, не дивлячись, куди йде. Він натикався б на стрічних справа і зліва, коли б ті не оступалися набік. Потім, раптом зупинившись, він міцно схопив свого противника за руку і сказав йому напутливим і спокійним тоном:

— Є три зразки, мій друже: людина, створена природою, людина, створена поетом, і людина, створена актором. Природна людина менша за створену поетом, а твір поета — менший за твір великого актора, найперебільшеніший з усіх них. Цей останній стає на плечі попередньому, замикається у величезному манекені і стає його душею. Він надає цьому манекенові таких страшних рухів, що навіть сам поет жахається і не пізнає свого твору. Він лякає нас, як діти — ви навели влучне порівняння — лякають одні одних, задираючи на голову свої курточки, розмахуючи ними і наслідуючи хрипким, зловісним голосом якийсь привид. Ви бачили коли-небудь гравюру з зображенням дитячих ігор? Чи не помітили ви там хлопчика, що підкрадається під огидною маскою старика, яка вкриває його з голови до ніг? З-під цієї маски він сміється з своїх маленьких товаришів, а ті з переляку кидаються навітки. Цей хлопчик — правдивий символ актора; товариші його — символ глядачів. Якщо актор наділений тільки середньою чутливістю і в ній — весь його хист, чи вважатимете ви його за середню людину? Будьте обережні з відповіддю, бо я ставлю вам ще одну пастку.

— А коли він має надзвичайну чутливість, що станеться тоді?

— Що станеться? Він або зовсім не буде грати, або гратиме смішно... Так, смішно, і найкращим доказом цього можу бути я. Коли я маю розповісти щось трохи патетичне, серце моє сповнює якийсь неспокій, в голові паморочиться, язик плутається, голос уривається, думки розбігаються, мені важко говорити, я помічаю, що белькочу щось нескладне, сльози течуть по моїх щоках, і я замовкаю.

— Але вам удається справити враження.

— В товаристві; в театрі мене освистали б.

— Чому?

— Бо туди приходять не для того, щоб бачити сльози, а для того, щоб чути мову, яка викликає їх; бо ця життєва правда дисонує з правдою умовною. Поясню свої слова: я хочу сказати, що моя придумана, переривчаста декламація крізь сльози не відповідала б ні системі драми, ні дії, ні словам автора. Як бачите, не можна наслідувати природу, навіть прекрасну природу, і правду надто точно. Існують межі, яких не можна переступити.

— А хто встановив ці межі?

— Здоровий розум, який не хоче, щоб один талант шкодив іншому. Іноді актор мусить приносити себе в жертву авторові.

— А якби твір поета дозволяв це?

— Тоді ви мали б трагедію зовсім іншого типу, ніж ваша.

— Що ж тут поганого?

— Я не знаю, що б ви виграли на цьому, але дуже добре знаю, що ви програли б.

Тут парадоксалист удруге чи втретє підійшов до свого противника і сказав йому:

— Фраза не зовсім пристойна, але забавна і належить актрисі, про талант якої нема двох думок.



Актриса Клерон. З гравюри Г.-Ф. Шмідта (1757 р.).

Наводжу її в pendant до випадку з Госсен. Актриса схилилась на Пілло-Поллукса⁸⁴ і, вмираючи,— так принаймні здається мені,— шепче йому тихенько: «Ой, Пілло, як від тебе смердить!»

Так було з Арну⁸⁵, коли вона виконувала роль Телаїри. І в цей момент Арну справді була Телаїрою? Ні, вона — Арну, завжди Арну. Ви ніколи не примусите мене хвалити навіть часткову наявність в актора тієї властивості, що зіпсувала б усе, коли б він був наділений нею в найбільшій мірі. Але припустімо, що поет написав сцену з таким розрахунком, щоб її можна було і в театрі декламувати так, як я декламував би її в товаристві. Хто ж зіграв би цю сцену? Ніхто. Так, ніхто; навіть той актор, що найбільше володіє собою.

Дарма, що один раз він виконав би її добре,— тисячу разів він провалив би її. Отже, успіх залежить від такої дрібниці!.. Останнє міркування здається вам мало обгрунтованим? Нехай. Але я все ж зробив би з цього один висновок: треба трохи зменшити нашу пишномовність, дещо вкоротити наші ходулі і залишити все майже таким, яким воно є тепер. У талановитого автора, що досяг би цієї чудесної вірності природі, з'явилася б ціла хмара позбавлених смаку, банальних наслідувачів. Не можна спускатися навіть на одну лінію нижче від простоти природи, а то ви ризикуєте стати безбарвним, нудним, гидким. Ви не думаете цього?

Д р у г и й

Я нічого не думаю. Я не слухав вас.

П е р ш и й

Як! Хіба ми не продовжували нашої спірки?

Д р у г и й

Ні.

Перший

Що ж ви таке робили, бодай вам лихо?

Другий

Дунав.

Перший

Про що?

Другий

Один англійський актор, здається, Меклін⁸⁶ на ймення (я був на тій виставі), повинен був перепрошувати партер за те, що зважився виступити після Гарріка в якійсь ролі в «Макбеті» Шекспіра. В своїй промові він, між іншим, говорив, що враження, які панують над актором і підкоряють його талантові й натхненню автора, дуже йому шкодять. Не пригадую, які докази наводив він, але вони були дуже дотепні, публіка оцінила їх і аплодувала. Якщо вони цікаві вам, ви знайдете їх у листі, вміщеному у «Сент-Джемській хроніці», за підписом «Квінтіліан».

Перший

Виходить, я довго розмовляв сам з собою?

Другий

Можливо,— весь той час, коли я міркував. Ви знаєте, що за старих часів жіночі ролі виконували чоловіки?

Перший

Знаю.

Другий

В своїх «Аттічних ночах» Авл Геллій⁸⁷ розповідає, що якийсь Паулус, у жалобному вбранні Електри, замість того, щоб вийти на сцену з урною Ореста, з'явився, пригортаючи до грудей урну з прахом щойно померлого свого сина, і що то вже була не звичайна вистава, не маленьке театральне горе: театр наповнився зойком і справжнім стогоном.

Пер ш и й

І ви гадаєте, що отой Паулус говорив у ту хвилину на сцені так, як говорив би вдома? Ні! І ще раз ні! Величезний ефект, щодо якого я не маю сумніву, залежав не від віршів Евріпіда, не від декламації актора, а від видовища пригніченого горем батька, що обливав сльозами урну з прахом власного сина. Можливо, цей Паулус був лише середній актор, не кращий за того Езопа⁸⁸, про якого Плутарх⁸⁹ розповідає таке: «Одного дня, коли, граючи при переповненому театрі роль Атрея, він обмірковував, як би йому помститися на своєму браті Фієсті, хтось з театральних служителів випадково перебіг перед ним через сцену. Не тямлячись від збудження, охоплений бажанням якнайправдивіше передати шалену лють царя Атрея, Езоп так ударив того служителя по голові скіпетром, який тримав у руці, що вбив його на місці...» То був божевільний, і трибун мусив би негайно відправити його на Тарпейську скелю⁹⁰.

Д р у г и й

Він, мабуть, і зробив це.

Пер ш и й

Навряд. Адже римляни так шанували життя великого актора і складали таку малу ціну життю раба!

Щоправда, кажуть, ніби промовець сильніше вражає, коли розпалюється, коли його пориває гнів. Я заперечую це. Він вражає сильніше тоді, коли тільки наслідую гнів. Актори справляють враження на публіку не тоді, коли вони справді шаленіють, а тоді, коли добре відтворюють шаленство. В суді, на зборах, скрізь, де хочуть підкорити собі розум присутніх, прикидаються то розгніваними, то наляканими, то розчуленими, щоб і в інших викликати ці почуття.

Те, чого не може зробити сама пристрасть, робить пристрасть, добре зімітована.

Хіба в житті не називають таку-то людину великим актором? Цим хочять сказати не те, що вона відчуває, а, навпаки, те, що вона вдало прикидається, хоч сама й не відчуває нічого. Роль такої людини набагато важча за роль актора, бо їй доводиться ще й підшукувати слова, тобто одночасно виконувати і завдання автора, і завдання актора. Автор на сцені може бути вправнішим, ніж актор у товаристві, але ж хіба хтось уважав, що на сцені актор досконаліше, майстерніше вдає радість, смуток, чулість, ніжність, захоплення, ненависть, ніж якийсь старий царедворець?

А втім, вечоріє. Ходім вечеряти.

ЗАУВАЖЕННЯ п. ДІДРО
НА БРОШУРУ, НАЗВАНУ
„ГАРРІК,
АБО АНГЛІЙСЬКІ
АКТОРИ”

ТВІР, ЯКИЙ МІСТИТЬ РОЗДУМИ
ПРО ДРАМАТИЧНЕ МИСТЕЦТВО,
ПРО МИСТЕЦТВО ВИСТАВИ
ТА ГРУ АКТОРІВ З ІСТОРИЧНИМИ
ТА КРИТИЧНИМИ ЗАУВАЖЕННЯМИ
ПРО РІЗНІ ТЕАТРИ ЛОНДОНА
І ПАРИЖА, ПЕРЕКЛАДЕНЕ
З АНГЛІЙСЬКОЇ

15 жовтня 1770 р.

Торік вийшла одна погана брошура, яка звернула на себе так мало уваги, що я навіть не зміг довідатися про ім'я її автора. Проте ця брошура щойно опублікована другим виданням, бо мала, либонь, збут у провінції або за кордоном. Вона потрапила до рук п. Дідро, і так як навіть нісенітниця може стати предметом для чудових роздумів, я не хочу приховати того, що накидав з цього приводу на папері п. Дідро.

Цей твір написано неясно, заплутано, пишномовно, він сповнений загальників. Я ручуся за те, що великий актор, прочитавши його, не стане від того кращим, актор же посередній не стане гіршим.

Природа дає акторові зовнішні риси — обличчя, голос, здатність міркувати, проникливість. Удосконалюються ж дари природи вивченням великих майстрів, сценічною практикою, працею, роздумами. Актор-наслідувач виконує все задовільно, в його грі нема чого хвалити і нічого гудити. Актор же від природи, актор з натхнення буває іноді огидним, іноді — прегарним.

Як би вимогливо не ставилися до початкуючого актора, він рано чи пізно матиме на сцені заслужений успіх; свистки можуть заглушити лише нездару.

Як могла б, разом з тим, природа без допомоги мистецтва створити чудового актора, оскільки на сцені ніщо не відбувається цілком так, як у дійсності, і оскільки всі драматичні твори створюють за певною системою умовностей та принципів? Чи можна, разом з тим, одну роль зіграти зовсім однаково двом різним акторам, оскільки навіть у найвиразнішого, найяснішого, найточнішого письменника слова не можуть бути абсолютними знаками ідеї, почуття, думки?

Послухайте наступне зауваження і погодьтеся, чи ж легко людям, вживаючи ті самі вирази, говорити цілком різні речі. Приклад, який я наведу для цього, є свого роду дивом,—це та сама книжка, про яку йдеться. Дайте її почитати французькому акторові, і він скаже, що все в ній — істина; дайте її прочитати англійському акторові, і він заприсягнеться вам, *by God **, що в ній не можна змінити жодного речення, що це справжнє євангеліє сцени.

Проте, мій друже, оскільки між англійською манерою писати комедії й трагедії і манерою, в якій їх пишуть у нас у Франції, немає майже нічого спільного; оскільки за визнанням самого ж Гарріка, той, хто уміє зразково передати сцену з Шекспіра, не знає початків декламування якоїсь сцени з Расіна, оскільки, разом з цим, очевидно, що французький та англійський актори, які обидва визнають істинність принципів того автора, про якого я кажу, не розуміють один одного і що в технічній мові їх професії є така значна невиразність і розтягнутість, що дві людини діаметрально протилежних переконань не можуть відізнати тут правди. Більше ніж будь-коли додержуй-

* Йй-богу (англ.).

теся вашого тезису: Nil explicare — ніколи не пояснюйте, якщо хочете, щоб вас зрозуміли *.

Отже, це книжка, названа «Гаррік», має два різних сенси, вони містяться обидва в одних і тих же знаках: один — в Лондоні, другий — в Парижі; і ці знаки так виразно означають ці два різних сенси, що навіть перекладач був уведений в оману, бо, напхавши у свій переклад імен наших французьких акторів поряд з іменами акторів англійських, він, безперечно, уявив, буцім слова його оригіналу про одних однаково слушні і щодо других.

Я не знаю іншого такого твору, в якому знайдеться стільки ж невідповідностей, як у цьому; його текст означає одне в Парижі і цілком інше в Лондоні.

А втім, можливо, я й помиляюся, але в мене інші ідеї, ніж у автора, про основні якості великого актора. Я вимагаю від нього великої сили міркування; я вимагаю, щоб він був холодним і спокійним спостерігачем людської природи, щоб він, отже, мав більшу проникливість і ніякої чутливості, або, — що одне й те ж, — мистецтво усе наслідувати і з рівною здатністю до всяких характерів та ролей.

* Це вже давно — перший з моїх афоризмів, і щодня я переконуюся в його мудрості та користі, але вживання тих же слів двома людьми, які висловлюють про той же предмет прямо протилежні ідеї, чи не зумовлено воно тим, що загальні принципи щось на кшталт викройки, придатної для будь-якої одєжі? Спитайте у старого прихильника музики Люллі і в людини з розвиненим смаком, яка захоплюється музикою Гретрі, які властивості гарної музики, — і обидва вони у своїй відповіді користуватимуться тими ж виразами; але в застосуванні їх один заперечуватиме у даній музиці саме ті властивості, які в ній визнає інший, що захоплюється нею (*примітка Грімма*).

Якщо б актор був чутливим, він не міг би десять разів підряд зіграти одну й ту ж роль з однаковою гарячністю та з однаковим успіхом. Дуже запальний на першій виставі він до третьої видихався би і став холодним, як мармур, в той час як розсудливий наслідувач природи, вперше виходячи на сцену, наслідуватиме самого себе. На десятому спектаклі гра його не лише не послабне, а ще посилиться всіми тими новими роздумами, які він нагромадить, і все більше й більше задовольнятиме вас.

Мене зміцнює у моїй думці та нерівність, яка завжди є в акторів, що грають тільки своїм єством. Не чекайте від них ніякої цільності. Гра їх то сильна, то слабка, то запальна, то холодна, то пересічна, то піднесена. Завтра вони провалять той самий момент ролі, який так удався їм сьогодні, і, навпаки, вони будуть прегарні у тому моменті, який зовсім не вдався їм напередодні. Ті ж, хто гратиме обдумано, вивчивши природу людини, наслідуючи, керуючись своєю уявою, своєю пам'яттю,— такі актори завжди будуть однакові на всіх спектаклях, завжди так само досконалі: у них все розмірене, все вивчене, їх пристрасність має свій початок, середину, кінець. У них ті ж інтонації, ті ж пози, ті ж рухи; і якщо один спектакль чимсь відрізняється від другого, то різниця ця завжди буде на користь останнього. Такі актори ніколи не залежать від щоденних випадковостей. Це досконалі люстра, завжди готові відбивати речі, і, при цьому — відбивати їх з однаковою точністю, з однаковою правдою. Подібно до поета, вони не перестають черпати з бездонних глибин природи, замість того, щоб дуже швидко виснажити свої особисті багатства.

Чи можна грати з більшою досконалістю ніж м-ль Клерон? А простежте за її грою, вивчіть її — ви

переконаєтеся незабаром, що вона знає напам'ять всі деталі своєї гри так само, як усі слова своєї ролі. Звісно, вона створила собі в своїй свідомості певний образ і намагалася бути якомога ближче до нього; звісно, вона задумала цей образ найвищим, найзначнішим, найдосконалішим, який лише був їй приступний, але цей образ — не вона сама. Коли б він був тільки нею самою, яким би слабким, яким би дрібним було її наслідування! Коли вона під час роботи наближалася, оскільки це було приступно, до свого образу — все зроблено.

У мене немає сумніву, що, починаючи працювати, вона зазнає мук, але коли ці перші хвилини минули, її душа заспокоюється, вона опановує собою, вона повторює себе майже без всякого внутрішнього хвилювання. Її проби все установили, все ствердили в її свідомості. Недбало простягшись у фотелі, заплющивши очі, вона може, мовчки стежачи в пам'яті за своєю роллю, слухати себе, бачити себе на сцені, міркувати про себе і вгадувати, яке вона справлятиме враження.

Цілковита протилежність Клерон — її суперниця Дюменіль. Вона виходить на кін, не знаючи, що говоритиме; три чверті вистави вона навіть не усвідомлює, що вона промовляє, але решта в неї чудова.

Чому ж актор має відрізнятися в цьому від скульптора, живописця, оратора, музиканта? Не в бурхливості першого поривання виступають найхарактерніші риси твору. Вони приходять до них у хвилини спокійні й холодні, у цілком несподівану мить. Тоді, немов би непорушні між людською природою та образом, який накреслений ними в загальних рисах, вони переносять уважний погляд то на те, то на інше, й ті красоти, якими вони таким чином вносять у свої

твори, мають зовсім інший, міцніший успіх, ніж ті, які вони накреслять у першому пориванні.

Влада над нами належить не тому, хто несамотий, хто не володіє собою; ця влада становить привілей того, хто панує собою. Великі драматичні поети є особливо пильними спостерігачами того, що відбувається навколо них, вони схоплюють все, що їх вражає, вони нагромаджують ці матеріали, і з оцих-то запасів сила-силенна чудових рис переходить в їхні творіння.

Люди полум'яні, пристрасні, чутливі в житті, немов на сцені, вони грають у спектаклі, але самі не мають від нього насолоди. З них і робить свої копії талановитий митець. Великі поети, великі актори, і, можливо, загалом усі великі наслідувачі природи, хто б вони не були, обдаровані багатом уявою, широкою думкою, тонким тактом, дуже вірним смаком,— всі вони, на мою думку, найменш чутливі люди. Вони однаково здатні сприймати дуже багато, вони надто заклопотані тим, щоб спостерігати і наслідувати, щоб бути дуже схвильованими у своїй внутрішній суті.

Погляньте на жінок. Звісно, вони набагато переважають нас у чутливості. Хіба можна порівняти нас з ними у хвилини пристрасті! Але наскільки ми поступаємося їм, коли вони діють, настільки вони нижче нас, коли вони наслідують!

У великій комедії, в комедії життя, до якої постійно повертається моя думка, всі полум'яні натури діють на сцені, генії ж сидять у партері. Перших зовуть одержимими, другі, які бавляться тим, що копіюють їх одержимість, зветься мудрецями. Уважний погляд мудреця схоплює смішне серед сили-силенної різних осіб, зображає це смішне і змушує вас смія-

тися над прикрими оригіналами цих копій, жертвою яких часом бували ви самі.

Як би переконливо не були доведені ці істини, великі актори однаково не призналися б у них, бо це — їхній секрет. Чутливість є такою шанованою якістю, що вони ніколи не вважатимуть за можливе і навіть обов'язкове обійтися без неї в інтересах своєї майстерності.

Але дозвольте, — заперечать мені, — ті сумні, жалісливі звуки, які артистка, граючи роль матері, видобуває з глибини своєї істоти і які з такою силою хвилюють мою душу, хіба їх створює не справжнє почуття, хіба їх породжує не сам розпач? Анітрохи. І ось доказ: вони розмірені, вони є складовою частиною в системі декламації, вони підкорені законові єдності; вони задовольняють усі потрібні умови лише тоді, коли їх старанно вивчено; вони сприяють розв'язанню певного поставленого завдання, щоб звучати правильно, їх уже повторювали сотні разів. Актор тоді довго прислухувався до себе, прислухається він і в ту мить, коли хвилює вас, і весь талант його полягає не в тому, щоб віддаватися чутливості, як ви вважаєте, а в тому, щоб якнайточніше наслідувати зовнішні ознаки почуття і тим обдурити вас. Стогін його суму позначений в його слуху, жести його розпачу були заздалегідь вивчені. Він знає з цілковитою точністю, коли в нього ринуть сльози.

Цей тремтячий голос, ці приглушені слова, що уриваються, тіло, яке тремтить, коліна, що підламуються... Все це — чистісіньке наслідування, заздалегідь визубрений урок, чудове мавпування, котре після того, як завчене раз, лишається надовго закріпленим у пам'яті актора і виразно усвідомлюється ним в момент передачі на кону, залишаючи цілком вільною

його душу і вимагаючи для свого повторення, як і інші вправи, тільки витрати фізичних сил. Актор знімає комічний черевик або трагічні котурни, і голос його стає глухим, він відчуває надзвичайну втому, він раз змінить білизну і ляже спати. Але в ньому не лишається ні хвилювання, ні суму, ні душевного знесилання. Всі ці враження виносите ви, глядачі; актор тільки стомлений, а ви зажурені, бо він напружував свої сили, але нічого не почував, а ви — ви почували, не роблячи жодних зусиль. Коли б було це інакше, професія актора була б найнещаснішою з усіх професій. На щастя для нас і для нього, він не та особа, яку він грає. Інакше, наскільки був би він буденним і нудним! Те, що «кілька чутливостей» змовляються, щоб домогтися найбільшого ефекту, та це ж тільки смішно! Я наполягаю, що надмірна чутливість створює посередніх акторів і тільки при цілковитій відсутності чутливості виробляються актори чудові. Сльози актора падають, сльози чутливої людини закипають; нерви безмірно хвилюють розсудок чутливої людини, розсудок актора іноді спричиняє хвилювання в його нервах, яке зникає невдовзі.

Чи доводилося вам замислюватися колись над різницею між сльозами, спричиненими якоюсь трагічною подією, і сльозами, спричиненими якоюсь патетичною розповіддю? Ви чуєте гарну розповідь, поволі у вашій свідомості настає замішання, нерви збуджуються і сльози течуть. Навпаки, спостерігаючи трагічну подію, нерви раптом тремтять, ви втрачаєте голову і у вас ллються сльози. Ці сльози приходять раптом, сльози ж при розповіді виникають поступово.

Ось перевага природного і правдивого театрального ефекту над красномовно переданою сценою. Він, цей ефект, відразу дає те, що розказана сцена при-

носить лише потроху; але зате у першому випадку значно важче викликати ілюзію, бо тут одна неправдива, погано передана деталь руйнує її. Легше наслідувати інтонації, ніж рухи, але рухи впливають сильніше.

Вдумайтеся, будь ласка, в те, що звучить у театрі «бути правдивим». Чи означає це показати все так, як це буває у дійсності? Зовсім ні: вуличний злидар був би на кону непомітним, дрібним, нікчемним, правдиве у такому розумінні було б лише звичайним. Що ж таке правда? Це відповідність зовнішніх ознак, голосу, обличчя, рухів, дії, мови, одним словом, усіх частин гри тому ідеальному образу, який даний поетом чи уявлений свідомістю актора.

Нещасна, справді нещасна жінка плаче — і буває, що це вас зовсім не хвилює; гірше того, якась легка риса, що спотворює її, викликає у вас сміх; якийсь звичний у її горі рух робить її у ваших очах неприємною. Справжні пристрасті майже завжди мають такі гримаси, які артист без смаку по-рабському копіює, а великий художник уникає. Ми хочемо, щоб людина навіть у найсильніших тортурах зберігала гідність своєї вдачі. Ми хочемо, щоб жінка падала пристойно і ніжно, щоб герой умирав, як умирав стародавній гладіатор на арені, під оплески амфітеатру, красиво і шляхетно, в гарній і мальовничій позі.

Хто повніше задовольнить наші сподівання — чи той атлет, який підкоряє собі біль і якого спотворює чутливість, чи атлет академізований, який навіть конаючи додержує суворих вимог гімнастики? Гладіатор античності, як і великий актор, а великий актор, як і стародавній гладіатор, умирають не так, як умирають у ліжку; вони мають зобразити перед нами іншу смерть, щоб нам подобатися, і вимогливий глядач

відчуває, що правда дії, позбавлена всякого опрацювання, буде дрібною, що суперечитиме поезії. Це не означає зовсім, що справжня природність позбавлена своїх високих моментів, але, здається мені, зберегти їх висоту може хіба той, хто їх підготує і хто холоднокривно передасть їх. Я, втім, не став би заперечувати, що тут є і своєрідна, справжня чи штучна, нервова збудженість. Але якщо ви спитаєте моєї думки, я скажу вам, що ця збудженість здається мені майже такою небезпечною, як і природна чутливість. Вона повинна потроху призвичаїти актора до манерності та одноманітності, цього ж можна уникнути тільки маючи холодну як лід голову.

Але, заперечите ви мені, натовп людей, в якому кожний раптом по-своєму виявляє свої природні переживання без будь-якої умовленості заздалегідь, створює вражаюче видовище. Правда, але це видовище було б іще вражачішим, коли б між його учасниками існувала попередня домовленість. До того ж ви кажете мені про швидкоплинну мить, а я кажу вам про твори мистецтва, яке має свій розвиток і свою тривалість. Візьміть кожного з учасників вуличного видовища, послідовно покажіть мені їх кожного окремо, по-двоє, по-троє, дайте їм змогу чинити, як бажають, і ви побачите, який різнобій буде в результаті. Якщо ж, з метою уникнути цього різнобою, ви змусите їх повторювати спільно їхні сцени, тоді розпущайтесь з їх справжнім характером, їх природною чутливістю. Це нагадує добре організоване суспільство, в якому кожний поступається частиною своїх прав, в інтересах всіх і для блага цілого. Хто краще визначить міру цієї жертви? В суспільстві найкраще це зробить людина справедлива, а в театрі — актор з холодним розумом.

1 листопада 1770 р.

Тепер до речі поговорити про той зрадницький вплив, який посередній партнер робить на великого актора. У цього останнього величний задум, але він змушений відмовитися від свого ідеального образу, щоб бути на одному рівні з жалюгідним актором, що грає з ним.

Що ж являють собою два актори, які взаємно підтримують один одного? Це — дві особи, які, додержуючи всіх пропорцій, або рівні або підлеглі один одному, відповідно з тим становищем, в яке поставив їх поет; без цього один був би занадто сильним або занадто немічним; щоб уникнути цього дисонансу, сильний не піднімає немічного до своєї височини, а частіше свідомо спускається до його нікчемності.

Отже, в якому віці стають великим актором? Чи тоді, коли людина сповнена вогню, коли кров кипить у її жилах, коли від найлегшого поштовху хвилюється вся її істота і від найменшої іскри спалахує душа? На мою думку — ні. Це буває лише після того, як набуто великого досвіду, коли пристрасті охололи, коли душа спокійна і повна самовладання.

Барон, коли йому було вже за шістдесят, грав графа Ессекса, Ксіфареса, Британніка і грав добре. М-ль Госсен у п'ятдесят років чарувала у «Вихованці». Старий актор смішний лише тоді, коли він уже цілком знесилився, або коли вся перевага в його таланті не може приховати контрасту між його пристрасстю та його ролю.

У наш час Клерон і Моле грали на своїх дебютах як автомати, потім вони стали великими акторами. Як це сталося? Хіба їхня душа, їхня чутливість, їхні нерви прийшли до них потім?

Якщо б актор або актриса були справді глибоко просякнуті почуттями, як звичайно думають, та хіба він міг би кидати погляди на ложі, хіба могла б вона посміхатися комусь у куліси?

Я буду у владі не того актора, який виходить з себе, а того, який холодний, який володіє собою, своїм обличчям, своїми діями, своїми рухами, своєю грою.

Гаррік просовує голову між двома стулками дверей, і я бачу, як протягом кількох секунд його обличчя послідовно переходить від шалених радощів до здивування, від здивування до суму, від суму до туги, від туги до розпачу і потім з цього ступеня послідовно повертається до того, з якого він розпочав. Чи могла його душа пережити всі ці відчуття, пережити у відповідності з грою обличчя цю своєрідну гаму почуттів? Я зовсім не вірю цьому.

Седен ставить свою п'єсу «Філософ, сам того не знаючи». На першій виставі п'єса мала сумнівний успіх, і це мене дуже засмутило; на другій вона підноситься аж до хмар, і я вельми радів. Наступного дня я лечу до Седена. Був лютий мороз; я їджу скрізь, де тільки можна було б його застати. Довідаюсь, що він є на кінці Сент-Антуанського передмістя. Наказую везти мене туди, знаходжу його, обіймаю, не можу говорити. Сльози течуть по моїх щоках. Ось вам чутлива і посередня людина. Седен холоднокровно і непорушно дивиться на мене і каже: «Ах п. Дідро, які ви прекрасні!» Такий спостерігач і талановита людина.

Людина чутлива підкоряється збудженням своєї натури і з цілковитою точністю передає тільки те, що передає їй її серце. Актор спостерігає, збирає ті явища, які дає йому чутлива людина, і шляхом роз-

думів та вивчення знаходить, що треба додати, аби досягнути найліпших наслідків.

На першій виставі «Інеси де Кастро» у тому місці п'єси, коли на сцені з'являються діти, партер засміявся. Інеса Дюкло, яка грала роль Інеси, обурено вигукнула: «Що ж, смійся, нерозумний партере, у найкрашому моменті п'єси!» Партер, почувши це, стримався; актриса продовжувала роль, і в неї, і в глядачів текли сльози. Що ж, чи можна так швидко переходити від одного глибокого почуття до другого — від обурення до суму? Я, принаймні, цього не розумію. Справжнім тут було її обурення, а підробленим — її сум.

Кіно-Дюфрень грає роль Севера в «Полієвкті». Імператор Децій відряджає його переслідувати християн; він ділиться з другом своїми таємними почуттями про оту секту, на яку звели наклепи. Це визнання, яке може коштувати йому життя, слід було сказати пошепки. Партер закричав: «Голосніше!» Актор тут же відповів партерові: «А ви, панове, тихше!» Якщо б він справді перевтілювався в Севера, хіба міг би він так хутко стати знову Дюфренем? Ні, кажу я вам. Тільки людина, яка так володіє собою, як, безперечно, володів собою цей рідкісний актор,— актор переважно, міг так легко зняти і потім знову одягнути свою маску.

Один актор спалахнув пристрасстю до актриси; п'єса випадково зводить їх у сцені ревностів. Якщо цей актор — посередність як людина, сцена виграє. Але вона програє, якщо він — велика людина, бо тоді він буде на кону самим собою і не буде тим високим та ідеальним зразком ревнивця, який він собі уявив. Якщо б вони зберегли свої театральні ходулі, вони б сміялись одне одному в обличчя. Тепер же вони знижуються до рівня буденного життя.

Скажу навіть більше: найкращий засіб грати дрібно і незначно — це зображати свою власну вдачу. Ви — тартюф, ви мізантроп, і ви гратимете певного тартюфа, певного мізантропа і гратимете їх добре, але ви не дасте нічого з того, що створив поет, бо він створив Тартюфа і Мізантропа.

Та Кіно-Дюфрень, дуже гордовита з природи людина, чудово грав гордовитого. А хто вам сказав, що він грав самого себе? І чому не припустити також, що природа створила цю гордовиту людину дуже близькою до ідеального образу гордошів? Але хіба Кіно-Дюфрень є Оросманом? А між тим, хто міг заступити його, чи хто його заступить у тій ролі*? Хіба він був героєм «Модного забобону»? А між тим, як досконало грав він його!

Один з найвідвертіших, один з найчесніших людей, які обрали собі важку професію актора,— Монменіль з однаковим успіхом грав Аріста у «Вихованці», Тартюфа, адвоката Патлена і Маскаріля у «Витів-

* Лекен, який був позбавлений всіх зовнішніх переваг Кіно-Дюфрєня, Лекен, проти якого були і його обличчя, і його голос, й інші особливості, все ж перевершив Кіно в ролі Оросмана. Цей великий артист був на дебюті Лекєна і визнав, що останній відкрив йому в ролі такі відтінки, про які він і уяви не мав. Заява Дідро, здається мені, пояснюється тим, що наш філософ ніколи не бачив Лекєна на сцені, так само як не бачив і Клерон,— принаймні після того, як вона стала славнозвісною. Він говорить про неї, ґрунтуючись лише на загальній думці і керуючись своєю здогадкою, яка його ніколи не обдурювала. Інша справа — Дюфрєнь та Монменіль. Коли ці актори були на сцені, Дідро часто одвідував театр; але за останні двадцять років він був там лише випадково, щоб подивитися якусь п'єсу автора, котрий його цікавив (*примітка Грімма*).

ках Скапена». Я бачу його, і на моє здивування він оволодів масками всіх цих ролей. Звісно, це не було його природне обличчя, бо природа дала йому лише одне, лише його власне. Інші ж він створив засобами мистецтва. Можливо, в цьому була штучна чутливість?

На один раз, коли поет почуває сильніше, ніж актор, припадає сто разів, коли актор відчуває сильніше поета. Найкраще відповідає істині вигук Вольтера, коли він побачив Клерон в одній з написаних ним ролей: «Невже ж я написав це!»

Чи слід із того зробити висновок, що Клерон розуміла даний образ краще, ніж Вольтер? Принаймні в дану мить той ідеальний образ, якому вона наслідувала в своїй грі, був вищим за той ідеальний образ, який був перед поетом, коли він писав. Але тільки цей ідеальний образ не був нею самою. Що ж вона робила? Своім генієм вона копіювала, вона відтворювала рухи, жести, всі зовнішні прояви істоти, яка була набагато вища за неї самої. Вона грала, і грала чудово.

Підіть до м-ль Клерон і погляньте на неї у хвилини приступів її справжнього гніву. Якщо б і тут вона випадково зберегла свою театральну позу, свої інтонації, свої театральні жести, вона примусила б вас сміятися, в той час, як у театрі ви б захоплювалися нею. Що у даному випадку визначив би ваш сміх, як не визнання того, що чутливість справжня і чутливість удавана — дуже різні речі, що справжній гнів м-ль Клерон дуже схожий на гнів удаваний і що, отже, є два гніви, які ви умієте дуже добре розрізняти. Образи пристрастей у театрі — не є, отже, справжніми зразками, це перебільшені портрети, підкорені певним правилам умовності.

Я питаю тепер, який актор повніше підкориться цим, наперед даним правилам? Який актор краще засвоїть цю обов'язкову піднесеність — чи той, в якому переважає його власна вдача, чи той, хто скидає її з себе, щоб набути іншої, значнішої, шляхетнішої, сильнішої, піднесенішої? Людина буває одною з природи і другою — з того образу, який вона приймає; почуття можливі не є почуття справжні. У чому полягають тоді засоби актора? В тому, щоб добре знати зовнішні ознаки зображуваної душі, щоб вміти говорити досвіду тих, хто нас дивиться, і обдурювати їх наслідуванням цим ознакам, притому — таким наслідуванням, яке стає мірилом їх міркувань, бо немає іншого способу оцінити те, що відбувається всередині нас.

Отже, той, хто найкраще знає і найдосконаліше передає ці зовнішні ознаки, у відповідності з найкраще задуманим ідеальним образом, той є найбільшим актором. Той, хто найменше дає можливості актору уявляти, є найбільшим поетом.

Коли наслідком тривалої звички до театру актори і в житті зберігають театральний пафос, коли і в товаристві вони продовжують бути Брутом, Цінною, Бурром, Мітрідатом, Корнелією, Меропою, Помпеем, — чи знаєте, що вони роблять? Душі малій або великій, але саме такій, яку створила природа, вони надають зовнішніх ознак душі виняткової, душі велетенської, якої в даної особи насправді немає. І це робить їх смішними.

О, яка жорстока сатира виникла в мене мимоволі на акторів та драматургів! Кожному, я вважаю, дозволено мати сильну та велику душу, кожному дозволено мати вигляд, мову, вчинки, які відповідають такій душі, і образ справжньої величі, здається мені, ніколи

не може бути смішним. Який же з цього висновок? А той, що справжню трагедію треба ще створити і що стародавні, при всіх своїх вадах, мабуть, були ближче до неї, ніж ми.

Чим сильніші дії і чим простіші промови, тим більше я захоплений. Боюся, чи не вважали ми сто років підряд мадрідський героїзм за стародавню римську доблесть.

Що спільного між декламаційною пихатістю наших трагіків та простотою і піднесенням промови Регула, який переконує сенат та римський народ не обмінюватися полоненими. Він каже: «Я бачив наші прапори в храмах Карфагена, я бачив воїнів, позбавлених зброї, на якій не було і краплі ворожої крові. Я бачив забуту волю, я бачив громадян з руками, зв'язаними за їх спиною. Я бачив розчинені навстіж ворота міст, вкриті хлібами лани, які ми перед тим знищили. Ви думаєте, що, викуплені за гроші, вони повернуться до нас доблеснішими? До ганьби ви тільки додасте втрату грошей. Доброчесність, вигнана із приниженої душі, ніколи не повертається в неї. Не чекайте нічого від того, хто міг умерти і дозволив зв'язати себе. О Карфагене, який ти великий і гордовитий нашою ганьбою!»

Така була його промова, такі були його вчинки. Він одмовився від обіймів дружини та дітей, він вважав себе негідним їх, як мерзенний раб. Очі його, сповнені люті, не відриваються від землі, він не звертає уваги на сльози друзів, поки не схилить senatorів до того рішення, яке лише він один був здатний нав'язати, і поки не дозволять йому повернутися у полон. Та справжнім героєм він показує себе лише в наступний момент. Він знав, які тортури готує йому жорстокий ворог, і все ж він стає знову цілком спокійним,

випрочується з обіймів своїх близьких, які прагнули затримати його повернення, також просто і легко, як раніше випрочувався від юрби своїх клієнтів, щоб поїхати на відпочинок на свої ванафрські лани чи в своє тарентське село.

А тепер, поклавши руку на серце, скажіть, чи знайдеться у творах наших поетів хоч одне слово, яке відповідає своїм тоном такій величній і такій простій доблесті? Скажіть також, якого вигляду набула б у цих устах більшість наших пишномовних фраз в стилі Корнеля?

Як багато осмілююсь я довірити вам! Мене б побили на вулиці камінням, коли б вважали винуватим у такому святотатстві, а я зовсім не прагну мученицького вінця.

Якщо колись якась геніальна людина осмілиться надати своїм дійовим особам простоти античного героїзму, мистецтво актора стане зовсім по-іншому важким.

Мушу додати: коли я говорю, що чутливість є ознака доброї душі і посереднього таланту, я роблю досить незвичне визнання, бо саме мене, як ви знаєте, природа створила з душею особливо чутливою.

Мені слід би зупинитися на цьому. Проте я волю доказ несумісний замість доказу пропущеного. Ось спостереження, яке, ймовірно, доводилося робити й вам. Запрошені дебютантом або дебютанткою серед її кількох найближчих знайомих, щоб висловити свою думку про її талант, ви вважаєте, що в неї є душа і чутливість; ви засипали її вихваланнями і, відходячи, залишили її упевненою в дуже великому успіху. Наступного дня вона виступила на кону і була освістаною,— і ви самі мусили визнати, мимоволі, що свистки ці були обгрунтованими. Як же це сталося? Невже



Актриса Адрієнна Лекуврєр в ролі Корнелії
(«Смерть Помпея» Корнелія).

вона втратила свій талант за один день? Аж ніяк, але там у неї на квартирі ви були на одному рівні з нею. Ви слухали її, незважаючи на театральні умовності; вона стояла просто перед вами, і вам ні з ким було її порівнювати. Вас задовольнили її душа, її нерви, її голос, її жести, її манера поводитися; все гармоніювало з маленькою аудиторією і малим простором, ніщо не вимагало перебільшень. На театральному кону все це зникло: тут був потрібний інший персонаж, бо все навколо змінилося. В домашньому театрі, в салоні, де глядач є майже на одному рівні з актором, справжній драматичний персонаж здався б вам перебільшеним. Ідучи з вистави, ви не забули б признатися в цьому своєму другові, її успіх на справжній сцені наступного дня б вас дуже здивував. Ці останні рядки бліді й холодні, але вони правильні. Я питаю вас ще раз — чи актор чинить та говорить в товаристві так, як і на сцені? — і на цьому кінчаю.

Ні, зрештою, я не кінчаю. Слід розповісти вам один, на мою думку, вирішальний факт.

У Неаполі живе один драматичний письменник, ім'я якого мені відоме. Коли він напише п'єсу, він добирає у товаристві осіб такого віку, з такою зовнішністю, голосом та вдачею, які найбільше надаються до ролей в його творі. Ніхто не наважиться відмовити йому, бо йдеться про розвагу монарха. Склавши трупу для п'єси, письменник працює з своїми акторами протягом півроку — з кожним окремо і з усіма спільно. І знаєте, коли трупа починає грати, коли актори починають розуміти один одного, наближатися до тієї досконалості, якої від них вимагає автор? Тоді, коли вони зовсім змучені цими численними репетиціями, коли вони ними, як кажуть, зовсім пересичені. З цього моменту успіхи їх вражаючі;

після цих вправ з муками починаються вистави, які, хто бачив їх, визнають, що не можна робити висновки про те, як слід грати на сцені, не побачивши тих спектаклів. Ці вистави тривають протягом наступних шести місяців,— монарх і двір дістають найвищу насолоду, яку тільки може дати театральна ілюзія. Як ви думаєте, чи може ілюзія, на останній виставі така ж міцна і навіть повніша, ніж на першій, бути наслідком чутливості?

А втім, питання, яке я розглядаю, було уже предметом суперечок між посереднім письменником Ремон де Сент-Альбіном і видатним актором Ріккобоні. Письменник відстоював чутливість, актор — мій погляд *.

* Не знаю, чи був Ріккобоні такою ж мірою великим актором, як його супротивник Ремон де Сент-Альбін — посереднім письменником. Та пригадую, що обидва вони писали з цього питання досить буденно. Наш же філософ мабуть би доповнив свої міркування, коли б знав той факт, який я хочу тут передати. Факт такий: м-ль Арну, ця Софі, така зворушлива на сцені, така весела за вечерею, така страшна за лаштунками своїми епіграмами, звичайно у найпатетичніші моменти, в яких вона змушувала усіх глядачів у залі плакати або тремтіти, шептала відчайдушні дурниці тим, хто був з нею на сцені. Із стогоном падає вона непритомна в обійми коханця, який у цілковитому розпачі. Партер кричить в екстазі, Арну ж у цей час шепоче партнеру, який її підтримує: «Ах любий Пійо, і який же ти негарний!». Як чудово наш філософ міг би використати цей анекдот. Я міг би ще додати, що актори італійської опери звичайно говорять такі ж дурниці під час пауз, але мені мабуть би заперечили, що ці актори грають досить холодно і неправдиво, а тому можуть дозволяти собі такі витівки. Але ніяк не можна сказати того ж про жарти Мельпомени — Арну. Вони не тільки ніяк не відбиваються на її грі, але неймовірно, щоб глядач, який бачить її в найнапруженіший момент п'єси, міг

Я раніше не знав цього епізоду і довідався про нього нещодавно. Ви можете порівняти їх ідеї з моїми. Тепер же і ви і я — вільні.

припустити, ніби вона здатна на якісь витівки такого роду. Втім, ці ідеї загалом варті глибокого опрацювання. Вони належать до теорії наслідувальних мистецтв, ще не досить висвітленої. Ці мистецтва базуються на гіпотезі, що в художніх творах нас чарує не правда, а брехня, можливо, більш близька до правди.

Проте брехня завжди перебільшує створений уявою образ; він завжди більший, ніж образ природи. Що ж становить суть великого актора, талановитого артиста? Ця суть — не чутливість. Щодо цього я згоджуюся з нашим філософом. Але це — і не воля. Я знав людей міцних як камінь і притому з дуже тонким розумом, які були цілком нездатні зіграти хоча б і посередньо сцену з комедії. Великий актор — той, хто народився з талантом грати чудово і хто удосконалював цей талант працею. Я добре розумію, що таке визначення ще нічого не говорить, але така доля всіх точних визначень; задовольняйтеся цим; якщо ж ви станете їх узагальнювати, ви матимете тільки туманні слова, і неміцним умам здаватиметься, що ви їм розповіли якісь важливі істини, тоді як у вас було лише базікання. Великого поета, великого актора, художника створюють не якісь загальні якості, але такі ж тонкі їх видозміни, що ми ледве їх розрізняємо і ще менше можемо їх передати словами; якась одна зайва чи одна недостатня рисочка — і талант або пропадає, або підноситься до самої вершини.

Чутливість, таким чином, — якість байдужа або чужа талантові великого актора. Вона, можливо, і не буває у того, хто має цей великий талант; це не має у даному випадку жодного значення; моральний характер і геній або талант становлять сукупність якостей, одна від одної дуже незалежних, так що геній може однаково уживатися і з душею найчутливішою, і з душею найнечутливішою. Все зустрічається на цьому світі, і невичерпна різноманітність комбінацій (*примітка Грімма*).

ТЕАТРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ ДІДРО

Близько двох віків минуло з часу появи на світ цієї книжки, автор якої у блискучій публіцистичній формі гострого діалога сміливо відстоює свій погляд на проблему природи та закономірностей сценічної творчості. Два сторіччя — час достатній для того, щоб відкрилися пилом історії і ім'я автора, і його твір, написаний з приводу конкретних явищ тогочасного театрального життя... Ба ні, не вмирає — живе мудре слово, не тьмяніє блиск справжнього золота — глибокої думки.

Не все, далеко не все із висловленого ним можемо ми сьогодні беззастережно сприйняти. Однак ще раз перевірити свої позиції і, критично сприйнявши старі погляди, взяти на своє озброєння найцінніші ідеї цього визначного пам'ятника естетичної думки — в цьому полягає завдання сучасної теорії, історії та практики театрального мистецтва. Адже головна проблема, розглядові якої присвячено цей твір, і сьогодні хвилює наших сучасників з такою самою силою, як хвилювала митців театру двісті, триста і більше років тому...

В чому ж полягає теоретична та практична цінність «Парадокса про актора» для сучасного мистецтва? В чому взагалі сила естетичних ідей його автора?

Дені Дідро (1713—1784), за словами дореволюційної «Правди» («За правду»), «був геніальним представником чудової «епохи просвітительства», що наклала яскравий відбиток на весь наступний розвиток розумового та громадського життя Європи і стала провідницею Великої французької революції... За свій матеріалізм Дідро заслужив докори від буржуазних письменників, але, очевидно, світло істини надто яскраве; він в результаті своїх довгих, але чесних шукань та сумлінних занять прийшов до матеріалізму — філософської бойової зброї

революційної Франції, і це був вірний показник того, що Дідро знаходився на правильному шляху» *.

Вийшовши із демократичного середовища, самотужки набувши знань, Дідро став одним із найосвіченіших людей свого віку, досяг вершин у найрізноманітніших галузях сучасної йому науки, зокрема філософії, фізіології, медицини, математики та ін. Він редагував знамениту «Енциклопедію» та писав до неї глибокі статті на різні теми, виступав як художній критик та письменник, прозу якого над усе ставив Карл Маркс.

Дідро залишив нам цілісну систему естетичних поглядів, яка з найбільшою повнотою, поряд з думками Лессінга, втілює естетику всієї епохи Просвітництва. Сильні сторони його естетичних поглядів — в матеріалістичному підході до аналізу художніх явищ, у тісному зв'язку його теорії з мистецькою практикою, в глибокому знанні предмета дослідження.

Основні положення естетичної системи Дідро, якщо розглядати їх з позицій історизму, по-своєму логічно вмотивовані та прекрасно обгрунтовані. Вони становили на той час вищий етап світової естетичної думки і досі не втратили свого значення. Увібравши в себе досвід, набутий естетикою попередніх епох, узагальнивши сучасний йому процес художньої творчості, Дідро обгрунтував і сформулював творчі принципи нового мистецтва, художній метод якого — просвітительський реалізм — становив значний етап у розвитку реалізму.

Ось основні моменти його естетичного вчення. Філософ з матеріалістичних позицій розв'язує основне питання естетики. Він вважає дійсність, життя — «натуру» — зразком для мистецтва, предметом його відображення. Це відображення мусить бути точним, правдивим, однак жодною мірою не поверховим. Для того, щоб досягти правдивості і переконливості художнього образу, митець мусить глибоко вивчити людину в усіх її складних етнічних, соціально-побутових, професійних зв'язках та опосередкуваннях.

З трьох функцій мистецтва його увагу найбільшою мірою привертали дві — пізнавальна та ідейно-виховна, що цілком логічно випливає з суті матеріалістичного просвітительського світогляду, так глибоко й всебічно охарактеризованого Ф. Енгельсом. «Великі люди, які у Франції,— писав він у «Вступі» до «Анти-Дюрінга»,— просвіщали голови для революції, що на-

* Газ. «За правду», 30 жовтня 1913 р.

ближалася, самі виступали надзвичайно революційно. Ніяких зовнішніх авторитетів якого б то не було роду вони не визнавали. Релігія, розуміння природи, суспільство, державний лад — все було піддане найнещаднішій критиці; все повинно було стати перед судом розуму і або виправдати своє існування, або відмовитися від нього. Мислящий розсудок став єдиним мірилом всього існуючого. Це був час, коли, за висловом Гегеля, світ був поставлений на голову, спочатку в тому розумінні, що людська голова і ті положення, які вона відкрила за допомогою свого мислення, виступили з вимогою, щоб їх визнали основою всіх людських дій і суспільних відносин, а потім і в тому ширшому розумінні, що дійсність, яка суперечила цим положенням, була фактично перевернута зверху донизу...

Ми знаємо тепер, що це царство розуму було не чим іншим, як ідеалізованим царством буржуазії, що вічна справедливість знайшла своє здійснення в буржуазній юстиції, що рівність звелася до громадянської рівності перед законом, а одним з найістотніших прав людини проголошена була... буржуазна власність... Великі мислителі XVIII століття, так само як і всі їх попередники, не могли вийти з рамок, які їм ставила їх власна епоха.

Але поряд з протилежністю між феодалним дворянством і буржуазією існувала загальна протилежність між експлуаторами і експлуатованими, багатими дармоїдами і трудящими бідняками. Саме ця обставина і дала можливість представникам буржуазії виступати в ролі представників не якого-небудь окремого класу, а всього стражденного людства» *.

Войовничий дух боротьби за утвердження буржуазно-революційної просвітительської ідеології пронизував усі сторони діяльності Дідро, зокрема його естетику. Мистецтво для нього — це передусім надзвичайно дійовий засіб впливу на людину, засіб її духовного виховання, морального облагородження.

Цілком зрозуміло, що великого мислителя цікавили насамперед ті сторони мистецтва, які зближували його з іншими формами суспільної свідомості. Саме тому він надавав такого великого значення пізнавальній ролі мистецтва, вбачаючи подібність між науковим та естетичним пізнанням. «Краса в мистецтві, — писав він, — має такі ж основи, як істина в філософії.

* К. Маркс і Ф. Енгельс, Твори, т. 20, Вид-во політичної літератури України, К., 1965, стор. 17—18.

Що таке істина? Відповідність наших суджень витворам природи. Що таке наслідувальна краса? Відповідність образу предметів» *.

Оскільки мистецтво — могутній засіб морально-політичного виховання суспільства, оскільки воно відіграє велику пізнавальну й виховну роль, для Дідро надзвичайної ваги набирає питання його ідейного спрямування. Філософ надає виключного значення цілеспрямованості митця у виборі тем, сюжетів для своїх творів, вказуючи, що єдиним джерелом творчості має бути сучасність, життя простих людей. Саме тому в своїх «Салонах» він виступає проти манірності багатьох сучасних йому живописців, схвально оцінює творчість художників Шардена та Грьоза, які писали картини на теми з життя простолюдинів, радить молодим митцям не копіювати під керівництвом вчителів-догматиків картин з Луврської галереї, а пильно спостерігати життя навколо себе, шукати сюжети на вулицях, в гушті народу.

Обстоюючи реалістичний метод художньої творчості, Дідро заперечує класицизм, що на той час вже пережив себе, але все ще займав панівне становище у французькому мистецтві. Виступаючи проти обмеженої, далекої від життя тематики класицистичного мистецтва, проти канонів та штампів, що сковували розвиток творчої думки, Дідро вимагав від мистецтва правдивості, природності, простоти і дохідливості.

Разом з тим, Дідро узяв від класицизму все краще, прогресивне, що органічно увійшло в його естетичну систему. Це насамперед очищений від абстракції раціоналізм, який наповнився цілком предметними просвітительськими ідеями патріотизму, високої моралі, благородства, почуття обов'язку, громадянства. Відмовившись від канонізації та схематизації творчого процесу, Дідро все ж сприйняв такі доцільні, визначені об'єктивними закономірностями мистецтва творчі принципи класицизму, як вимога чіткої характеристики типу, стрункости композиції твору, правдоподібності, ясності й чіткості мови.

З усієї суті естетично-філософської системи Дідро випливає ще одна її характерна риса. Дідро — просвітитель. Мистецтво для нього не самоціль, а засіб пропаганди просвітительських ідей, засіб виховання людини. Отже, митець повинен звертатися не до вузького кола дворянської знаті, яка вимагає від мистецтва лише розважальності, а до широких мас. Звід-

* Д. Дідро, Собр. соч., т. V, Academia, 1936, стор. 168.

си — те значення, що його Дідро надавав драматичному театрові, за демократизацію якого він боровся.

Література, поезія, музика сприймалися досить вузьким колом тогочасного суспільства, бо вони вимагали грамотності, освіченості, що було привілеєм аристократів. Не привертали його увагу й такі форми театрального мистецтва, як опера, балет, які були надбанням придворних кіл і специфіка яких не давала змоги прямо й безпосередньо пропагувати просвітительські ідеї.

Драматичний театр — ось найсильніша, найдійовіша зброя, з допомогою якої Дідро прагнув боротися за розум і серце людини. Перед цим найдемократичнішим видом мистецтва великий революційний мислитель ставив серйозні завдання.

Дідро мріяв відновити роль театру як кафедри високих ідей, школи моральності, облагородження людини — роль, що її колись, у пору свого розквіту, відігравав театр Расіна і Корнея; але відновити в нових умовах, виходячи з інших завдань, що їх поставила нова епоха.

Французький класицистичний театр XVII сторіччя, покликаний до життя потребами державного будівництва, відіграв у свій час історично прогресивну роль, виховуючи глядача в дусі відданості батьківщині, пропагуючи ідеї патріотизму, відречення від особистих інтересів заради обов'язку і т. д. Та це було на перших порах, коли абсолютистський лад йшов на зміну відсталому феодальному суспільству. Однак після утвердження та в процесі розкладу абсолютистської монархії — наприкінці XVII — початку XVIII ст. театр поступово перетворюється в засіб розважання королівського двору. І це цілком закономірно: пануючий клас, якому служив театр, вступив у стадію загнивання, він не міг вже більше жити мистецтвом високими ідеями, оскільки головною метою його представників стали лише насолода, сластолюбство.

Ось чому для творчості епігонів класицизму характерним стає повна відсутність зв'язку з життям, відсутність суспільних та моральних ідей, неприродність, сліпе слідування класицистичним канонам та запозичення сюжетів від античної драматургії, у яких вже діють не герої, які борються заради високої честі, громадянського обов'язку, а «високі особи» — графи, принци тощо. В трагедії панують потрясаючі пристрасті, кров тече рікою, на кожному кроці зустрічається протиприродне кохання — словом, використовується все те, що може лоскотати нерви, догоджати розбещеним смакам. На драматичний

сцені панує манера пишномовної декламації, живописна декоративність оформлення, перенесена сюди з модної тоді в аристократичних колах Парижа італійської опери.

Не більше була зв'язана з життям і тогочасна французька комедія. Сповнені штучної почуттєвості, нудної повчальності комедії Нівеля де Лашоссе по суті виправдували старі порядки в утверджених абсолютизмом формах ветхого класицизму.

Звичайно, театр пустої умовності, театр, який перетворився на забаву, іграшку для панівного класу, аж ніяк не міг бути сприйнятим буржуазно-революційними просвітителями. Жан Жак Руссо, вбачаючи в цьому виді мистецтва розсадник аморальності, розпусти, де «чесні герої лише розмовляють, порочні діють і тим самим привертають до себе симпатії глядача», — взагалі заперечував його виховну роль і вимагав ліквідації театрів. Франсуа Вольтер, навпаки, бачив у театрі великі можливості для піднесення високих гуманістичних та антиклерикальних ідей, прагнув відродити колишню славу, створену театрові Корнелем та Расіном. Застосовуючи принцип модернізації історії, він впливав у «старі міхи» (класицистичну форму) «молоде вино» (сучасний зміст).

Дені Дідро пішов далі: з притаманною йому пристрасністю розпочав боротьбу за повну реформу театрального мистецтва і насамперед його ідейної основи — драматургії, вимагаючи від неї повного злиття нового життєвого змісту з новою, правдивою формою.

Слід зазначити, що зв'язки Дідро з театром не були випадковими або поверховими. З ранніх років він захоплювався цим видом мистецтва, в молодості займався декламацією і навіть мало не став актором. Великий мислитель був близько зв'язаний з багатьма митцями, зокрема дружив з Клерон, Ріккобоні, зустрічався та дискутував про сценічне мистецтво з славним англійським актором Давидом Гарріком. До його голосу прислухалися митці сцени, часто звертаючись за порадами з приводу тих чи інших творчих питань.

Яке важливе значення надавав Дідро питанню перебування театру, можна побачити хоча б з того, що він особисто зайнявся її практичним здійсненням і вів боротьбу за це протягом усього свого життя.

Насамперед Дідро взявся за створення нової драматургії, що відповідала б його естетичним принципам. «Побічний син, або Випробування добродетельності» (1757), «Батько родини» (1758), «Хороший він чи поганий?» (1771) — ці п'єси визна-

чили утвердження нового в історії театру жанру «міщанської драми», покликаного в образах «добродесних буржуа» утверджувати естетичний ідеал того часу, виховувати сімейну мораль, «тривожити серця і виправляти душі людей».

Дідро ідеалізував буржуазію, і ця ідеалізація була цілком широю і на той час об'єктивно закономірною. Разом з тим, це обумовлювало серйозну суперечливість його творчого методу: з одного боку, він висував принцип життєвої правдивості, з другого — герой-буржуа обов'язково мусив бути зразком високої моральності, високих почуттів. Саме в утопічності позитивної просвітительської програми, в несумісності буржуазного ідеалу з життям, а також, за власним визнанням письменника, у відсутності великого драматургічного хисту слід вбачати причини художньої слабкості його п'єс, умовності та схематичності їх позитивних образів. Сьогодні драматургія Дідро становить інтерес лише з точки зору розгляду покладених у її основу естетичних принципів, які були новаторськими, знаменували собою новий етап у розвитку реалізму. Детально ці принципи Дідро обґрунтував у трактаті «Про драматичну поезію» (1758), «Бесідах про «Побічного сина» (1757), а також у «Парадоксі про актора» (1770—1773). Йдеться про принцип створення художнього образу, названий самим Дідро condition або «суспільні стани».

Заслуга Дідро полягає в тому, що, на противагу умовно-абстрактному методові класицизму, в центрі уваги якого стояло штучне зіткнення характерів — як умоглядних, а не життєвих уособлень певних якостей, рис людини за принципом: добрий — злий, він оголосив соціальний фактор вихідним у характеристиці образу, домагався соціальної обумовленості поведінки, внутрішнього світу дійової особи. «До цього часу в комедії характери були головним предметом, а суспільні становища — аксесуаром, — пише він у «Бесідах про «Побічного сина». — Треба, щоб суспільні стани стали тепер головним предметом, а характери — аксесуаром. Раніше з характеру вилучали всю інтригу, шукали обставин, які б його виявили, та зв'язували ці обставини. Однак саме суспільні стани героя, його обов'язки, його провали, його труднощі повинні служити основою драматургічного твору. Мені здається, це джерело багатше, ширше і корисніше, ніж джерело характерів» *.

* Д. Дідро, Собр. соч., V, Academia, 1936, стор. 160—161.

Якщо для класицистичного мистецтва питання про соціальне положення людини не відігравало ніякої ролі, оскільки предметом його зображення були лише герої з дворянських кіл, а на людей «низького» походження не розповсюджувалася категорія прекрасного, то в нових умовах, з розширенням тематики та кола дійових осіб з різних верств суспільства, відображення соціальної приналежності людини, її суспільної характеристики стало об'єктивною необхідністю. Під condition Дідро розумів становище людини в суспільстві, належність до того чи іншого стану, її професію, причому ці «станни» — положення в сім'ї, — так би мовити, конкретизуються в образах батька, матері, чоловіка, дружини, брата, сестри, нареченої тощо, які прирівнюються до положення цих людей у суспільстві.

В основі реалістичного творчого методу, обстоюваного Дідро, лежить типізація, як спосіб створення правдивого художнього образу. Виступаючи проти натуралізму, мислитель порівнює його з творчістю скульптора, який точно відтворив погану модель — зробив муляж. Люди захоплюються цією правдою, але твір у цілому вважають за убогий і нікчемний. «Скупий і Тартюф, — говорить Перший співбесідник у «Парадоксі про актора», — були створені за зразками всіх туанарів і грізельів* світу. В цих персонажах виявлені найзагальніші і найголовніші риси останніх, але це — неточний портрет жодного з них, і тому ніхто не пізнає себе в цьому портреті».

Тут, а також в інших місцях творів Дідро ми знаходимо цікаві і правильні думки з приводу розуміння художньої правди, яка не тотожна правді життя, а являє собою результат творчого осмислення, узагальнення митцем явищ дійсності.

Разом з тим, поняття типізації у Дідро дещо одностороннє, раціоналістичне. Наголошуючи на узагальненні, соціальному стані та ситуаціях, Дідро недооцінює таких сторін художньої творчості, як індивідуалізація образу, характеру, і тим самим кінець кінцем по суті повертається до логічно-абстрактної типізації класицизму.

Однак, попри вказані суперечності, творчі принципи Дідро

* Туанар — генеральний відкупщик податків, відомий своєю скупістю. Грізель — паризький абат, сповідник архієпископа та наставник багатьох набожних жінок. Був заарештований за зловживання.

мали прогресивне значення, відповідали вимогам поступового розвитку мистецтва, рухали вперед творчу думку.

У нерозривному зв'язку з цими основними естетичними положеннями слід розглядати і погляди Дідро на сценічну творчість. Нові принципи відображення життя в драматургії вимагали відповідно нових засобів їх втілення на сцені.

І тому драматург рішуче відкидає традиційний александрійський вірш, замінює його прозою, близькою до розмовних інтонацій. У ремарках до своїх п'єс він точно описує обстановку, костюми, жести, вказує на ті чи інші мізансцени та пантомімічні сцени, вимагаючи правдивого відтворення буденного життя, настановлюючи акторів на пошуки нових засобів сценічної виразності.

Головний критерій, з яким підходить великий філософ до аналізу явищ театрального життя,— правдивість, переконливість та впливовість сценічних образів. Виходячи з визнання театру як могутньої зброї ідейно-виховного впливу на глядача, Дідро підкреслює, що театр зможе виконувати свою виховну функцію лише в тому разі, коли глядач побачить на сцені самого себе, відчує свої думки, почуття й сподівання. Образи ж, створені засобами класицистичного театру, не мають емоційно-впливової дії. Він гостро висміює поширену тоді манеру театральної гри: «Чи розмовляють люди коли-небудь так, як ми декламуємо? Чи ходять принци і королі інакше, ніж всяка інша людина, що має нормальну ходу? І чи принцеси видають, розмовляючи, гострий свист?»

«Чим енергійніші дії, чим простіші слова, тим більше я захоплююсь»,— так сформулював Дідро свої вимоги до театрального мистецтва. Дійовість, простота і природність мови та поведінки актора — це вимоги реалістичного театру, що виходять з об'єктивних закономірностей цього виду мистецтва, і тому вони зберігають свою силу й сьогодні.

Разом з тим художній метод просвітительського реалізму, розроблений Дідро стосовно до сценічного мистецтва, має свої специфічні особливості, головна з яких полягає у вимозі раціоналістичності акторської творчості. Виходячи з цієї вимоги, Дідро обґрунтував принцип сценічного удавання як найнефективніший і найдоцільніший шлях творення художнього образу на сцені. Цей принцип органічно пов'язаний з філософсько-естетичною концепцією Дідро і є, по суті, вираженням однієї з найголовніших рис усієї просвітительської раціоналістичної філософії, яка над усе ставила людський розум.

Ось схематичний виклад ходу думки Дідро.

Театральне мистецтво володіє могутньою силою емоційного впливу. Але воно емоціональне, почуттєве не саме по собі, а лише в розумінні кінцевого результату своєї дії на глядача. Що ж стосується самого процесу сценічної творчості, то тут мусить панувати один лише холодний інтелект, позбавлений найменших домішок почуттєвості. Головне завдання театру — з найбільшою переконливістю донести зміст, головну думку драматургічного твору, яка знаходить свій вияв насамперед у ситуаціях, в сюжеті, у показі не індивідуалізованих людських характерів, а соціальних станів героїв. Виконати це завдання, на думку Дідро, зможе актор, який не буде сам захоплюватись переживаннями свого героя, а тим більше — жити його думками і почуттями, а розумний, байдужий до почуттів зображуваних ним образів виконавець, який володіє мистецтвом удавання — високорозвинутою технікою, що дає можливість імітувати будь-які почуття. Великий актор, за словами Дідро, — це чудовий блазень, маріонетка, мотузок від якої знаходиться у руках поета, і останній кожним своїм рядком вказує йому ту справжню форму, якої він має набути. Це — холоднокровна людина, яка нічого не відчуває, а проте чудово передає почуття. Саме в цьому й полягає, на думку Дідро, парадокс, дивна загадка природи акторської творчості.

Боротьба за реалізм, ідейність та раціоналістичність театрального мистецтва вилилась у Дідро в форму критики надмірної почуттєвості на сцені. Філософ виступив проти того стилю «почуттєвої» гри, що виробився на французькій сцені під впливом поширених тоді сльозливих комедій та псевдокласицистичних трагедій і який перешкоджав точному і ясному розкриттю авторської думки, ідейного змісту образів. Цій проблемі він і присвятив один із своїх найблискучіших естетичних трактатів «Парадокс про актора».

Поштовхом до його написання послужила поява в 1769 р. брошури невідомого англійського автора, дещо переробленої та перекладеної на французьку мову актором Антоніо Фабіо Стікотті під назвою: «Гаррік, або Англійські актори. Твір, що містить роздуми про драматичне мистецтво, про мистецтво удавання та про гру акторів, з історичними та критичними зауваженнями про різні театри Лондона і Парижа». Брошура користувалася значною популярністю — крім англійського, оригінального видання, вона була двічі видана у Франції, а також перекладалася на німецьку мову. Автор її на основі узагаль-

нення сценічного досвіду і насамперед творчості неперевершеного виконавця шекспірівських трагедій Давида Гарріка (1716—1779) обстоює думку про необхідність для актора «крайньої почуттєвості, поєднаної з широкою здібністю розуміння (мислення. — Ю. Л.), яке має спрямувати цю почуттєвість».

Цікаво зазначити, що думки, висловлені Дідро в «Парадоксі про актора», визріли задовго до створення трактату. Ще в 1763 році, під час зустрічей з Гарріком у Парижі, філософ мів з ним бесіди про природу та характер мистецтва актора. Згадуючи в «Парадоксі» про ці розмови, Дідро не може не визнати, що Гаррік насамперед актор переживання: «...навіть сильно переживаючи роль, — пише Дідро, звертаючись думкою до нього, — ти все ж грав би тільки слабо, коли б не вмів підноситися думкою до величі гомеричного привида, з яким ти намагався ототожнитися в кожній ролі, незалежно від того, яку пристрасть чи вдачу доводилося відтворювати на сцені». Як видно з цих слів, цілеспрямований у своїх переконаннях Дідро в полемічному запалі просто не звертав уваги на слова актора про «сильне переживання ролі», роблячи наголос на іншій стороні його майстерності — вмінні фантазувати, викликати в своїй уяві ідеальний образ героя, спрямовувати та контролювати свої почуття за допомогою свідомості. І якщо сучасники славетного трагіка та історики театру вказують на емоціональність його мистецтва, яке відзначалося щирістю почуттів, пристрасністю, простотою і людяністю, Дідро намагається взяти його в свої спільники за поглядом на мистецтво удавання. Можна гадати, що Дідро силою своєї логіки справив певний вплив на Гарріка, у наступному періоді творчості якого виразніше виявляються прагнення до глибокого осмислення не тільки однієї ролі, а й усієї п'єси, до ретельної роботи над втіленням образів та інші принципи, які він впроваджував у Дрюрі-Лейнському театрі при постановці п'єс Шекспіра. Однак ніщо не могло змінити головного — емоціонального характеру творчості Гарріка, що був однією з ознак гри й інших кращих представників англійської школи сценічного мистецтва, вихованої на традиціях Шекспіра.

Давно виношені і назрілі думки з приводу природи та характеру сценічного мистецтва, аргументи на захист мистецтва удавання, висловлені в бесідах з Гарріком, з новою силою виникли у великого мислителя, коли він через шість років після зустрічі з актором познайомився з книжкою про його творчість. І хоч у ній вказується на провідну роль мислення в процесі

акторської творчості. Дідро обрушує всю силу свого полемічного таланту на висловлене автором брошури твердження про емоціональність як специфічну рису характеру цього процесу.

В полемічному запалі він пише «Зауваження» на книгу Стікотті (1770 р.), а через три роки створює «Парадокс про актора». Пізніше він знову повертається до цієї хвилюючої теми і робить другу редакцію трактату. Вже самі ці факти свідчать, що вказаній проблемі енциклопедист надавав надзвичайно важливого значення.

Насамперед вражає надзвичайна пристрастність, сила логіки та переконаність у своїй правоті, з якими знаменитий енциклопедист обстоює позицію щодо виключної раціоналістичності акторського мистецтва. На підтвердження своєї тези він наводить численні приклади, доводячи, що актор повинен свідомо спрямовувати свою творчість, контролювати себе на сцені. І справді, як не погодитися з думкою про те, що актори, які намагаються «брати нутром», які не звикли працювати над відточенням усіх деталей ролі і втрачають самоконтроль, часто грають нерівно, допускають прикрі зриви. «Завтра вони проваллять ту сцену, де так відзначилися сьогодні: натомість відзначаться завтра там, де провалились напередодні. Навпаки, актор, гра якого базується на вивченні людської природи, на постійному наслідуванні якогось ідеального зразка, на уяві, на пам'яті, буде завжди однаковим на всіх виставах, завжди буде однаково досконалим».

І як тут не згадати боротьбу, яку вели з «нутряками» на сцені корифеї українського театру, як не згадати звернення П. К. Саксаганського до молоді, у якому він рекомендував наполегливо вчитись, постійно підвищувати свою майстерність, ретельно працювати над роллю.

Яка глибина, яка вірність закладена в словах філософа про те, що неодмінною ознакою справжнього таланту є вміння пильно придивитися до всього, що відбувається навколо нього у світі фізичному і світі моральному, заглиблення в спостереження, в процес пізнання і наслідування. Першорядного значення надавав він попередній самостійній роботі актора над роллю, яка має проходити в спокійній творчій обстановці і передбачає ретельну шліфовку кожної пози, руху, жести, інтонації.

У «Парадокс про актора» знаходить обґрунтування і розвиток теорія акторського ансамблю як однієї з необхідних умов художньої повноцінності спектаклю. Дідро визначає мету репетиції, яка полягає в забезпеченні єдності гри, у встанов-

ленні рівноваги між акторськими індивідуальностями, різними ступенями талановитості виконавців, які повинні взаємно підтримувати один одного.

Великий інтерес становлять міркування Дідро про специфіку сценічного мистецтва. «Ось основа закону, який, на мою думку, не має винятків,— твердить він.— Треба розв'язувати сцену не словами, а дією, а то розв'язка видається холодною».

Визначним досягненням естетичної думки є вчення Дідро про умовність як об'єктивну закономірність театрального мистецтва, про художню правду як першу вимогу реалістичного методу сценічної творчості. Бути правдивим у театрі, говорить філософ, не означає показувати речі такими, які вони бувають у природі. Правдиве в такому розумінні було б лише банальним. «Що ж таке сценічна правдивість?» — запитує Дідро і тут же відповідає: «Це відповідність дій, розмов, обличчя, голосу, рухів, жестів до ідеального зразка, створеного уявою поета і часто ще возвеличеного актором».

Дідро був чудово обізнаний з усіма сторонами театрального мистецтва. Він глибоко знав життя і побут сучасних йому акторів, з повагою та любов'ю ставився до цієї професії. Непідробним почуттям симпатії сповнені рядки «Парадокса», де великий просвітитель говорить про принижений стан митця в тогочасному суспільстві.

Саме в цьому вбачає він причину того, що на сцену йдуть переважно нікчемні люди, ні на що інше не здатні, а звідси й відсутність твердих моральних правил у багатьох акторів. Дідро шкодує, що так рідко зустрічаються митці сцени, які поєднували б у собі талант з прекрасними людськими якостями. Та, як кажуть, немає лиха без добра — саме у легковажності, у відсутності в акторів твердих принципів та власної характерної вдачі філософ вбачає цінну якість, вважаючи, що саме такий актор найкраще може відтворити на сцені будь-яку вдачу, будь-який характер, будь-які принципи.

Як бачимо, погляди Дідро на те, яким повинен бути актор, досить суперечливі. Твердячи про високе покликання митця сцени, він в той же час відмовляє йому в самостійності мислення, поглядів та принципів, в творчій ініціативі, зводить його роль до маріонетки, позбавленої душі, почуттів, індивідуальності.

Коли Дідро виступає проти безвольної почуттєвості, яку можна розуміти як відмовлення від усякого осмислення актором

ролі, коли він підносить значення інтелекту в процесі сценічної творчості, коли він обстоює необхідність розвитку акторської техніки, глибокої, свідомої роботи митця над втіленням образу,— ці його положення цілком заслуговують на те, щоб майстри театру і сьогодні керувалися ними.

Але Дідро помиляється, протиставляючи інтелект емоціям, раціональне — почуттєвому, розглядаючи почуття лише з фізіологічного боку — вбачаючи в ньому слабкість, від якої акторові слід позбавитись. На думку Дідро, матеріал для створення сценічного образу — це лише тіло та голос, які цілком вито підкоряються розумові актора. Таким чином, він звужує творчі можливості митця, психофізичний апарат якого значно багатший. І аж ніяк не можна сприйняти твердження великого мислителя про те, що акторська творчість — це лише «наслідування, добре вивчений урок, патетична гримаса, чудове мавпування... На щастя для автора, глядача і для самого актора, його розум зберігає при цьому всю свою волю,— повторення, як і кожна вправа, вимагає від нього лише затрати фізичних сил.

«Парадокс про актора» (вперше опублікований у 1830 р.) привернув до себе величезну увагу, викликав дискусії, гострі суперечки. Теоретики французької школи театрального мистецтва не раз зверталися за підтримкою до високого авторитету Дідро, посилаючись на його «Парадокс», коли в суперечках про принципи «переживання» та «удавання» вимагали від актора лише «холодної голови». Цілком підтримував та розвивав принципи Дідро видатний французький актор і теоретик театру Коклен-старший. Глибоко вивчивши та засвоївши історію та практику театральної культури Франції, маючи за плечима власний 25-річний досвід акторської гри, він у своїх працях «Мистецтво і актор» (1880 р.) та «Мистецтво актора» (1886 р.) узагальнює принципи французької школи сценічного мистецтва. На питання про те, чи повинен актор поділяти почуття свого героя, Коклен, як і Дідро, відповідає негативно. «Я вважаю,— пише він,— що в своєму «Парадоксі про актора» Дідро відобразив саму істину, і я переконаний, що великим актором можна бути лише за умови якнайповнішого самовладання та здібності за власною волею виражати такі почуття, яких не відчуваєш, ніколи не будеш відчувати і за самою своєю природою не можеш відчувати». Коклен вказує на наявність в акторі двох «я»: «я», що творить, і «я» — матеріал. Перше — душа, розум, «верховний правитель», друге — тіло, раб,

зобов'язаний підкорятися. І чим повновладніше повеліває перше «я», тим вище стоїть митець.

«Парадокс про актора» Дідро та «Мистецтво актора» Коклена — теоретичні праці, що з найбільшою глибиною та переконливістю узагальнили досвід французької школи гри, як школи, що переважно користувалась принципом удавання. І справді, якщо оглянути історію акторського мистецтва Франції, можна простежити безперервну лінію дотримання цього принципу від акторів класицистичного театру та сучасників Дідро до наших сучасників — митців славетного «Комеді Франсез».

У своїх висновках Д. Дідро спирався на сценічний досвід видатної актриси того часу Іполіти Клерон (1723—1803), яку називали «актрисою мистецтва, а не інстинкту». Знаходячись під великим впливом ідей Дідро, Клерон писала: «Кожна стаття, кожен вік, кожне становище мають свої характерні риси. Різниця в часі, в місцевості, в правах та звичаях дуже значна. Чого тільки не варто зробити, щоб постаратися відійти від себе, щоб злитися з зображуваною особою!»

Сучасники, захоплюючись красою декламації Клерон, знаходили її дещо одиоманітною, а гру більше майстерною, ніж правдивою. Однак слід зауважити, що в пізній період сценічної діяльності актриси стає помітним свідоме і настійне прагнення не лише до зовнішньої, а й до внутрішньої правди.

Свого апогею в наступному сторіччі французька школа гри досягла в особі славетної актриси Сарі Бернар, яка викликала захоплення глядачів багатьох країн своєю віртуозною майстерністю імітування людських почуттів.

Було б помилковим відкидати прогресивну роль, позитивні моменти французької школи гри, яка дала цілу плеяду блискучих майстрів, що принесли їй заслужену славу.

Рационалістичний елемент сценічної творчості, історично обумовлений укладом життя, національними особливостями, характером драматургії, і нині живе на французькій сцені як одна з своєрідних традицій національного мистецтва.

Так само помилковим було б зводити все акторське мистецтво Франції виключно до «удавання». Можна назвати чимало імен французьких акторів, мистецтво яких відзначалося палкою пристрасністю, вмінням «вживатися» в образ, зливатися з ним своїми почуттями. Це насамперед сучасниця Дідро — Марі Дюменіль (1711—1803), якою парижани захоплювалися як достойною наступницею виключно емоціональної Адрієнни

Лекуверр. Широю передачею великих, глибоких почуттів хвилювала глядача темпераментна гра Марі Дорваль. Посилення емоційальності, природності і простоти у французькому театрі стає помітним в період Великої французької революції, особливо в творчості великого актора цієї епохи Тальма. Цілком природно, що Тальма, розглядаючи «Парадокс про актора», у своїх «Роздумах про Лекена і про театральне мистецтво» рішуче заперечує положення Дідро; він вважає основними елементами творчості актора «надзвичайну почуттєвість» та «глибокий розум». Тальма не сприймає порівнювальної характеристики, яка дається в «Парадоксі» актрисам Клерон і Дюменіль, віддаючи всі переваги та симпатії останній.

Як бачимо, відношення до принципів сценічної творчості, висунутих Дені Дідро, було неоднаковим навіть на батьківщині мистецтва «удавання».

Із змістом «Парадокса про актора» були знайомі і діячі російського театру. Прихильник мистецтва «удавання» театрознавець П. Д. Боборикін, який широко популяризував «Парадокс про актора», вважав, що точкою зору Дідро «митцеві сцени слід проникнутись в першу голову».

З протилежних позицій підходив до проблеми природи та характеру сценічної творчості В. Г. Белінський. У своїх статтях, присвячених порівняльному аналізу творчості П. Мочалова та В. Каратигіна, великий критик виступав проти того положення Дідро, що актор повинен бути безстороннім спостерігачем, байдужим дзеркалом. «Такий актор,— писав Белінський,— чи не те саме, що й поет, готовий у будь-який час, у першу-ліпшу хвилину проімпровізувати вам прекрасними віршами і буріме, і мадригал, і епіграму, і акровірш, і оду, і поему, і драму, і все, що йому замовлять? Тут я вбачаю не талант, не почуття, а надзвичайне вміння долати труднощі, те вміння, яке високо цінувалося французькими критиками XVIII століття». Спостерігаючи гру такого актора (критик мав на увазі Каратигіна), глядачі будуть «здивовані, але ніколи не зворушені, не схвилювані. Мистецтво без почуттів — це класицизм, холодний, як зима, вигладжений, як мармур, але такий, що полонить мистецьки відточеними формами».

Узагальнюючи творчу практику російського театру середини XIX ст., Белінський боровся проти відчутного впливу класицистичного театру на деяких акторів імператорської сцени, послідовно обстоює позиції, які є вищим, порівняно з просвітительським реалізмом, ступенем у розвитку реалізму. Критик

розглядає процес сценічної творчості як діалектичну єдність раціонального та емоціонального начал. «Без натхнення немає мистецтва; та лише саме натхнення, саме безпосереднє почуття є щасливим даром природи, багатою спадщиною без праці й без заслуги; лише навчання, наука, праця роблять людину достойним і законним володарем цієї часто випадкової спадщини; і вони ж утверджують її дійовість, а без них вона і втрачається, і прогарається. З цього ясно, що тільки з поєднанням цих протилежностей створюється справжній митець, якого, наприклад, російський театр має в особі Щепкіна». Михайло Семенович Щепкін поклав початок магістральній лінії розвитку вітчизняного сценічного мистецтва, тим славним реалістичним традиціям, кращими представниками якого в російському театрі були Єрмолова, Стрепетова, Ленський, Орленев, Коміссаржевська, в українському — Кропивницький, Старицький, брати Тобілевичі, Заньковецька.

Саме в Росії і на Україні, як узагальнення і розвиток творчого досвіду театрального мистецтва, народилася науково обґрунтована теорія акторської творчості, в основі якої лежить принцип сценічного переживання — принцип, який, поряд з провідною роллю мислення, свідомості, надає повноправного значення почуттям, емоціям, переживанням як невід'ємній стороні психофізичного апарату актора.

Початок творчої діяльності, як, власне, й вся театральна діяльність Панаса Карповича Саксаганського, був сповнений безперервними пошуками «таємниць» сценічного мистецтва. Він вважав, що справжньому артистові, крім таланту й любові до театру, необхідно наполегливо працювати над вивченням мистецтва, навчатися мистецтву. Як писав Саксаганський, він «читав і перечитував усе, що тільки попадалось про мистецтво». Шукаючи відповіді на запитання: «Як?», що поставало перед ним на кожному кроці, вже в ранній період своєї діяльності Саксаганський ґрунтовно знайомився з думками про театральне мистецтво Лессінга, Гете, Шекспіра, Дідро, у яких він «навчився правильно думати про своє мистецтво».

Разом з тим Саксаганський — один з найвидатніших представників вітчизняної школи театрального мистецтва, тобто мистецтва переживання — не міг сприйняти принцип удавання, що лежить в основі теорії Дідро. Шукаючи «секретів» сценічного перевтілення, він прийшов до переконання, що «теорія Дідро про майстерність — хороша теорія і що Дідро правду каже, але ця його правда неглибока. Мистецтво Дідро — це та

чудова статуя Галатеї, яка ще стоїть перед своїм творцем — Пігмаліоном прекрасним, але мертвим, холодним мармуром» *.

Спостереження за грою видатних російських, українських та західноєвропейських митців — Самойлова, Савіної, Ермоловой, Андреева-Бурлака, Кропивницького, Заньковецької, Поссарта, а також власна театральна практика формували погляд Саксаганського на творчість актора, як на мистецтво сценічного переживання. Його симпатії, безперечно, на боці темпераментного актора, що вміє «на сцені забувати себе самого і відчувати себе настільки глибоко тим, кого він грає, що артист перевтілюється і плаче, проливаючи справжні, не удавані сльози... Коли артист керується самою тільки школою, самим тільки розумом, гра його холодна, штучна, одноманітна і безкольорова. Ті ж артисти, які грають самим «нутром», без школи, справляють часом далеко більше враження» **.

Однак ми не зустрічаємо у Саксаганського найменшої недооцінки ролі інтелекту в авторському мистецтві. Керуватися виключно самою лише чулістю і темпераментом, — говорить він, — теж, звичайно, не можна. Найкраще — поєднати в собі і школу, і розум, і відчуження. Саме ці якості блискуче поєднувалися в мистецтві Саксаганського — славетного творця цілої галереї високохудожніх сценічних образів.

Приблизно на ті ж роки припадає і становлення театрального-естетичних поглядів іншого видатного діяча вітчизняного театру — К. С. Станіславського, якому судилося стати реформатором сцени, творцем визнаної нині в усьому світі наукової теорії акторського мистецтва. Він, зокрема, узагальнив шляхи виховання емоціональної природи актора, розвитку його образного мислення на базі ґрунтовних знань, високого рівня світогляду та загальної культури.

Саме в цьому і полягає головна суть принципу сценічного переживання, утвердженого вітчизняним театром та взятим на своє озброєння сучасними майстрами сцени. Цей принцип має значення об'єктивної закономірності акторської творчості, оскільки образне мислення є природною, об'єктивно існуючою специфічною властивістю мистецтва, властивістю, що відрізняє його від абстрактного мислення.

* П. К. Саксаганський, *Думки про театр, «Мистецтво»*, К., 1955, стор. 84.

** Там же.

Принцип сценічного переживання, що ґрунтується на визнанні діалектичної єдності раціонального та емоціонального моментів, ми вважаємо провідним принципом радянського сценічного мистецтва. Однак це не означає повного заперечення інших шляхів перевтілення актора в образ — шляхів, коли у творчому процесі перевага надається раціональному началу. В цьому питанні сьогодні ніяк не можна допускати вульгаризації, зводити його до умоглядних схем. Жива творча практика настільки різноманітна, багата своєрідними творчими індивідуальностями, школами, напрямками акторського мистецтва, що звести її специфічно-художні принципи, творчі прийоми до одного або двох було б марним і навіть шкідливим.

Дідро не випадково побудував свій трактат у дискусійній формі діалога і назвав його парадоксом. Він розумів, що теза про виключну раціоналістичність акторського мистецтва звучатиме парадоксально, оскільки абсолютно чистого «удавання» (так само, як і «переживання») не існує і не може бути. Хоча б тому, що не можна уявити собі актора, позбавленого здібності мислити, контролювати свою поведінку, і навпаки — холодного, безстрасного манекена. Це людина, що не може, навіть як би вона цього не прагнула, уникнути емоціонального сприйняття та оцінки явищ і подій, емоціонального ставлення до свого героя та до інших дійових осіб, в стосунки з якими вона вступає на сцені.

І, незважаючи на це, Дідро рішуче відкидає почуття в акторі!

Обстоювання принципу «удавання» було на той час цілком закономірним, історично необхідним, тому що цей принцип був спрямований проти класицистичного пафосу, проти надмірної, позбавленої волі, сльозливої почуттєвості, що заважала переконливому донесенню ідейного задуму. Дідро вів сміливу боротьбу за мистецтво, наповнене новими просвітительськими ідеями, вимагав від нього ідейної чіткості, ясності, обстоював піднесення інтелектуального рівня театру.

Реформа сценічного мистецтва вимагала рішучого, докорінного зламу багатьох старих уявлень, естетичних принципів. Ось чому великий мислитель виступив з такою публіцистичною гостротою та різкістю, в полемічному запалі протиставив інтелект емоціям і, категорично заперечивши останні, довів це протиставлення до крайності.

Основне положення «Парадокса», якщо, врахувавши вказані обставини, сприймати його критично, може бути взяте на

озброєння теорією та практикою сучасного театру. Адже нині, коли театральне мистецтво вступає в період нового піднесення, з новою силою виникають дискусії навколо багатьох творчих проблем, зокрема навколо питання про природу і характер сценічного мистецтва, про його специфіку та шляхи, якими має йти процес акторської творчості.

І у великій, складній, напруженій роботі по дальшому піднесенню рівня театального мистецтва його теоретикам і практикам, безумовно, стане у пригоді один з найцікавіших пам'ятників естетичної думки, залишений нам у спадщину видатним мислителем епохи Просвіщення.

Ю. Луцький

ПРИМІТКИ

- ¹ «Передмова» Анатолія Васильовича Луначарського (1875—1933) написана російською мовою до одного з ранніх після Жовтня видань твору Дідро «Парадокс про актора» (Ярославль, 1923). Слово видатного радянського публіциста, літературного критика і мистецтвознавця про пам'ятку світової естетичної думки не втратило своєї значимості й тепер.
- ² Брошура невідомого англійського автора «Гаррік, або Англійські актори...» присвячена характеристиці Девіда Гарріка (див. прим. 4) і аналізу театрального мистецтва. Ця брошура, або, певніше, французька переробка її (актора Антоніо Фабіо Стікотті), була поштовхом до оформлення Дідро його думок про театр у невеликому, приблизно на один друкований аркуш, нарисі, вміщеному у відомому рукописному журналі «Correspondance littéraire, philosophique et critique» Фредеріка-Мельхіора Грімма під датами 1 жовтня і 15 листопада 1770. Друга редакція «Парадокса про актора», мабуть, припадає на 1773 рік. Є підстави гадати, що в 1778 році вона була підправлена Дідро в деяких деталях. У цьому остаточному вигляді «Парадокс про актора» був надрукований лише після смерті Дідро, в 1830 році.
- ³ «Тартюф» Мольєра, дія III, ява III (діалог Ельміри і Тартюфа).
- ⁴ Девід Гаррік (1717—1779) — славнозвісний англійський актор, блискучий виконавець ролей Шекспіра.
- ⁵ *Перехрестя де Бюссі* (carrefour de Bussy) — стара назва паризького майдану, на якому містився за часів Дідро будинок найкращого драматичного театру Франції — Comédie-Française або Théâtre-Français; Дрюрі-Лейн) — назва лондонської вулиці, де міститься відомий Другий Theater.

- ⁶ *Клерон* — театральне прізвище славнозвісної французької драматичної актриси Клер-Жозеф Леріс (1723—1803).
- ⁷ *Франсуа Дюкенуа* (1594—1642) — бельгійський скульптор.
- ⁸ *Марі-Франсуаза Дюменіль* (1711—1803) — відома французька драматична актриса.
- ⁹ «*Іфігенія*» — трагедія Расіна (1674).
- ¹⁰ *Анрі-Луї Лекен* (1728—1778) — французький драматичний актор.
- ¹¹ *Мішель Барон* (1653—1729) — автор кількох комедій і славнозвісний актор з трупі Мольєра.
- ¹² *Жанна-Катерина Госсен* (1711—1767) — французька драматична актриса.
- ¹³ Дідро має на увазі драматичну актрису *Франсуазу Рокур* (1756—1815).
- ¹⁴ *Франсуа-Рене Моле* (1734—1802) — французький актор.
- ¹⁵ *Шевальє* — французький дворянський титул.
- ¹⁶ *П'єр-Клод Нівелль де ла Шоссе* (1692—1754) — французький драматург, творець так званої «слізливої комедії».
- ¹⁷ Натяк на п'єсу Дідро «*Добрий він чи поганий?*» (в першій редакції — «П'єса і Пролог»), остаточно закінчену в 1781 році і вперше надруковану в 1834 р.
- ¹⁸ *Мішель-Жан Седен* (1719—1797) — французький драматург, за походженням — робітник, писати почав у 45 років.
- ¹⁹ *Жак Неккер* (1732—1804) — один з найвидатніших державних діячів дореволюційної Франції. Двічі був міністром за короля Людовіка XVI.
- ²⁰ *Жан-Франсуа Мармонтель* (1723—1799) — відомий французький письменник.
- ²¹ *Аполлон Бельведерський, Гладіатор, Антіной, Геркулес Глікона* (Глікон — старогрецький скульптор), або *Геркулес Фарнезький*, — знамениті античні статуї.
- ²² *Нотр-Дам* — собор Паризької богоматері.
- ²³ «*Інеса де Кастро*» — трагедія французького поета і драматурга Антуана де Ламотта-Гудара (1672—1731).
- ²⁴ *Марі-Анна Дюкло* (1670—1748) — французька драматична артистка.
- ²⁵ *Абрагам-Алексіс Кімо-Дюфрен* (1690—1787) — французький драматичний актор.
- ²⁶ «*Поліевкт*» — трагедія П'єра Корнеля (1643).
- ²⁷ *Par excellence* — переважно (фран.).

- ²⁸ В трагедії Вольтера «Семіраміда» (1748). Лекен — див. прим. 10.
- ²⁹ Персонажі комедій Мольєра.
- ³⁰ Бійяр, головний касир паризької пошти. Дружив з абатом Грізелем і, подібно до нього, відзначався святенництвом. В 1769 р. Бійяр прокрався. Незабаром після того він і його приятель були заарештовані.
- ³¹ Туанар — був генеральним відкупщиком податків.
- ³² Натяк на комедію Мольєра «Манірниці», в образах двох героїнь якої — Мадлон і Като — узагальнений тип «манірниці».
- ³³ Жан-Луї-Франсуа Лазрене (1724—1805) — французький живописець.
- ³⁴ Тюільрі — сад у Парижі навколо палацу-резиденції французьких королів, спаленого комунарами в 1871 р. Єлісейськї Поля — одна з найкращих вулиць у Парижі.
- ³⁵ «Салони» — критичні огляди Дідро художніх виставок у Парижі.
- ³⁶ Сюзанна Неккер (1739—1794) — дружина міністра фінансів передреволюційної Франції Жака Неккера (див. прим. 19), мати відомої письменниці Анни-Луїзи де Сталь.
- ³⁷ «Гордій» — віршована комедія французького драматурга Детуша (1680—1754).
- ³⁸ Оросман — одна з головних дійових осіб трагедії Вольтера «Заїра» (1732).
- ³⁹ «Модний забобон» — комедія Нівелля де ла Шоссе (див. прим. 16).
- ⁴⁰ «Кульгавий диявол», «Жіль Блаз», «Саламанкський бакалавр» — романи французького письменника Лесажа (1668—1747).
- ⁴¹ Луї де Монженіль (1693—1743) — французький актор, син письменника Лесажа (див. прим. 40).
- ⁴² «Вихованка» — віршована комедія на одну дію французького драматурга Крістофа-Бартелемі Фатана (1702—1755), вперше виставлена в 1734 р.
- ⁴³ «Витівки Скапена» — комедія Мольєра. Маскаріль (в комедії Мольєра він зветься Сганарель) — тип нахабного слуги-пройдисвіта, характерний для французької комедії XVII—XVIII ст.
- ⁴⁴ «Патлен» — весела комедія, складена (на основі старовинного фарсу) на початку XVIII ст. французькими письменниками Брюесом і Палапра.

- 45 В однойменній комедії французького письменника Ренья-ра (1696).
- 46 В однойменній комедії Брюеса (1691).
- 47 В однойменній комедії Мольєра.
- 48 В трьох однойменних комедіях Мольєра.
- 49 Есхін — знаменитий афінський оратор, суперник Демосфена (4 в. до нашої ери).
- 50 Евменіди або ерінії — в старогрецькій міфології невблаганні богини помсти і кари за злочин.
- 51 Сюжет незакінченої п'єси Дідро «Шериф».
- 52 Квінт Росцій Галл — староримський актор (I—II ст. до нашої ери).
- 53 Старогрецький філософ Епікур (341—270 р. до нашої ери).
- 54 Античне театральне взуття: комедійні актори взували низькі черевики, трагедійні — черевики на товстій підшві (котурни), щоб здаватися вищими на зріст. Тут — фігурально.
- 55 Сорбонна — найстаріший культурний і науково-учбовий центр Франції, частина Паризького університету, заснований 1253 р. До 1792 р. — найбільший в Європі богословський центр. Нині в Сорбонні розміщуються природничий і літературний факультети, науково-дослідні інститути історії французької революції, історії ослігії тощо.
- 56 Французька Комедія, або Французький Театр, — славнозвісний драматичний театр у Парижі, заснований у 1680 р.
- 57 Камілла і старий Горацій, її героїчний батько, — дійові особи трагедії П'єра Корнеля «Горацій» (1640) на сюжет з легендарної історії стародавнього Риму.
- 58 Фрозіна, сваха, — одна з дійових осіб комедії Мольєра «Скупий»: тип спритної звідниці.
- 59 Станарель — характерний персонаж французької комедії, звичайний у Мольєра: тип простака, резонера і т. ін.
- 60 Жозеф Кайо (1732—1816) — актор і співак з театру «Італійської Комедії» в Парижі.
- 61 «Батько родини» — п'єса Дідро в жанрі так званої «слізливої комедії», написана в 1757 році.
- 62 Екю — старовинна французька срібна монета різної вартості; найчастіше дорівнювала трьом франкам.
- 63 Едил і претор — вищі урядовці в стародавньому Римі; одним з обов'язків едила було влаштування громадських ігор; претори, заступники консулів і верховні судді, в пізніші часи завідували також громадськими іграми.

- ⁶⁴ Маленькою ложею звалася театральна ложа, абоненти якої мали змогу закрити її ґратчастою заслоною і стежити за виставою так, щоб їх ніхто не бачив. Місця в ложах взагалі коштували дорожче, ніж місця в партері.
- ⁶⁵ *Філоктет* і *Неоптолем* — дійові особи трагедії Софокла «*Філоктет*» (409 р. до нашої ери).
- ⁶⁶ Листи Цицерона (106—43 рр. до нашої ери) до його друга Тита Помпонія Аттіка (109—32 рр. до нашої ери), як і вся взагалі творчість Цицерона, відзначаються суворою простотою і чіткістю мови.
- ⁶⁷ *Марк Атілій Регул* — консул у 267 і 256 рр. до нашої ери, римський полководець під час першої пунічної війни.
- ⁶⁸ Уривок з 5-ї оди III книги «Од» Горація, перекладений Дідро прозою.
- ⁶⁹ *Абат Галіані* (1728—1787) — італійський державний діяч, економіст і драматург.
- ⁷⁰ *Доменіко Караччолі* (1715—1789) — італійський економіст і дипломат.
- ⁷¹ *П'єр Ремон де Сент-Альбін* (1699—1778) — французький письменник, драматург, автор праці про мистецтво актора «*Le Comédien*» (1747), яку тут має на увазі Дідро.
- ⁷² *Антоніо-Франческо Ріккобоні* (1707—1772) — видатний італійський актор-драматург і письменник на театральні теми.
- ⁷³ *Марі-Жанна Ріккобоні* (1714—1792) — дружина Антоніо-Франческо Ріккобоні, походженням французька, — актриса і письменниця. Дідро листувався з нею про свою драму «Незаконний син».
- ⁷⁴ Дивись примітку 60.
- ⁷⁵ *Княгиня Голіцина* — дружина ки. Голіцина, російського посла в Парижі і Гаазі, друга Дідро і Гельвеція.
- ⁷⁶ «*Дезертир*» — оперета французького композитора Монсін'ї на слова Седена (1769).
- ⁷⁷ *Адрієнна Лекуверер* (1692—1730) — славетна французька драматична актриса.
- ⁷⁸ *Жан-Батіст Пігаль* (1714—1785) — видатний французький скульптор.
- ⁷⁹ *Стека* — дерев'яна або з слонової кістки лопатка для ліплення з глини.
- ⁸⁰ Хай до кінця зостається, якою спочатку з'явилась. Горацій, «Наука поезії», 127.
- ⁸¹ *Жан-Батіст Ніколе* (1728—1796) — господар ярмаркового театру маріонеток.

- ⁸² «Граф Ессекс» — трагедія Тома Корнеля (1678).
⁸³ «Заїра» — трагедія Вольтера (1732).
⁸⁴ Поллукс — одна з дійових осіб опери французького композитора Рамо «Кастор і Поллукс» (1737).
⁸⁵ Софія Арну (1744—1802) — французька оперна актриса.
⁸⁶ Чарлз Меклін (1690—1797) — англійський драматичний актор, покровитель початкуючого Гарріка, потім — його ворог.
⁸⁷ Авл Геллій — римський письменник II ст. до нашої ери.
⁸⁸ Клодій Езоп — римський трагік (I вік до нашої ери), друг Цицерона.
⁸⁹ Плутарх — старогрецький письменник, автор паралельних життєписів видатних грецьких і римських діячів (I—II ст.).
⁹⁰ Народний трибун — у стародавньому Римі, виборний урядовець, обов'язком якого був захист плебей від утисків з боку патриціїв і консулів. Тарпейська скеля — там же, південна і західна кручі Капітолійського горба, з якої скидали злочинців, зрадників тощо.
⁹¹ Послухайте наступне зауваження... Йдеться про «Зауваження п. Дідро на брошуру, названу «Гаррік, або Англійські актори...»

У Парижі 1769 року опубліковано невелику книжку «Гаррік, або Англійські актори...», твір, який містить роздуми про драматичне мистецтво, про мистецтво вистави та гру акторів, з історичними та критичними зауваженнями про різні театри Лондона і Парижа. Наступного, 1770 року надруковано друге видання цієї книжки і зазначено вже прізвище перекладача з англійської — Антоніо Фабіо Стікотті, актора і драматичного письменника, який працював на сценах Парижа та Берліна.

Основою для свого твору «Гаррік, або Англійські актори» перекладач Стікотті взяв анонімну брошуру, видану в Лондоні 1755 року, «The actor, or a Treatise on the art of playing» («Актор, або Трактат про мистецтво гри». В свою чергу та робота була переробкою праці парижанина Ремона де Сент-Альбіна «Le comédien» («Актор»), датованої 1747 роком.

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ

Стор. 2. Дені Дідро. Портрет роботи Д. Г. Левицького (1773 р.).

Стор. 53. Актор Лекен. З літографії Беляра (XVIII ст.).

Стор. 87. Актриса Клерон. З гравюри Г.-Ф. Шмідта (1757 р.).

Стор. 113. Актриса Адрієнна Лекуврер в ролі Корнелії («Смерть Помпея» Корнелія).

З М І С Т

А. Луначарський. Передмова	7
Парадокс про актора (переклад з французької М. Іванова)	11
Зауваження п. Дідро на брошу- ру, названу «Гаррік, або Англій- ські актори...» (переклад з росій- ської Ю. Назаренка)	93
Ю. Луцький. Театрально-естетичні погляди Дідро	117
Примітки	137
Перелік ілюстрацій	145

ДЕНИ ДИДРО

Парадокс об актере

(На українском явике)

Редактори *П. П. Перпелиця,*
С. М. Пільчевська

Художник *Б. А. Тулін*
Художній редактор *В. А. Кононенко*
Технічний редактор *Р. Б. Шейнкман*
Коректор *Н. М. Чередниченко*

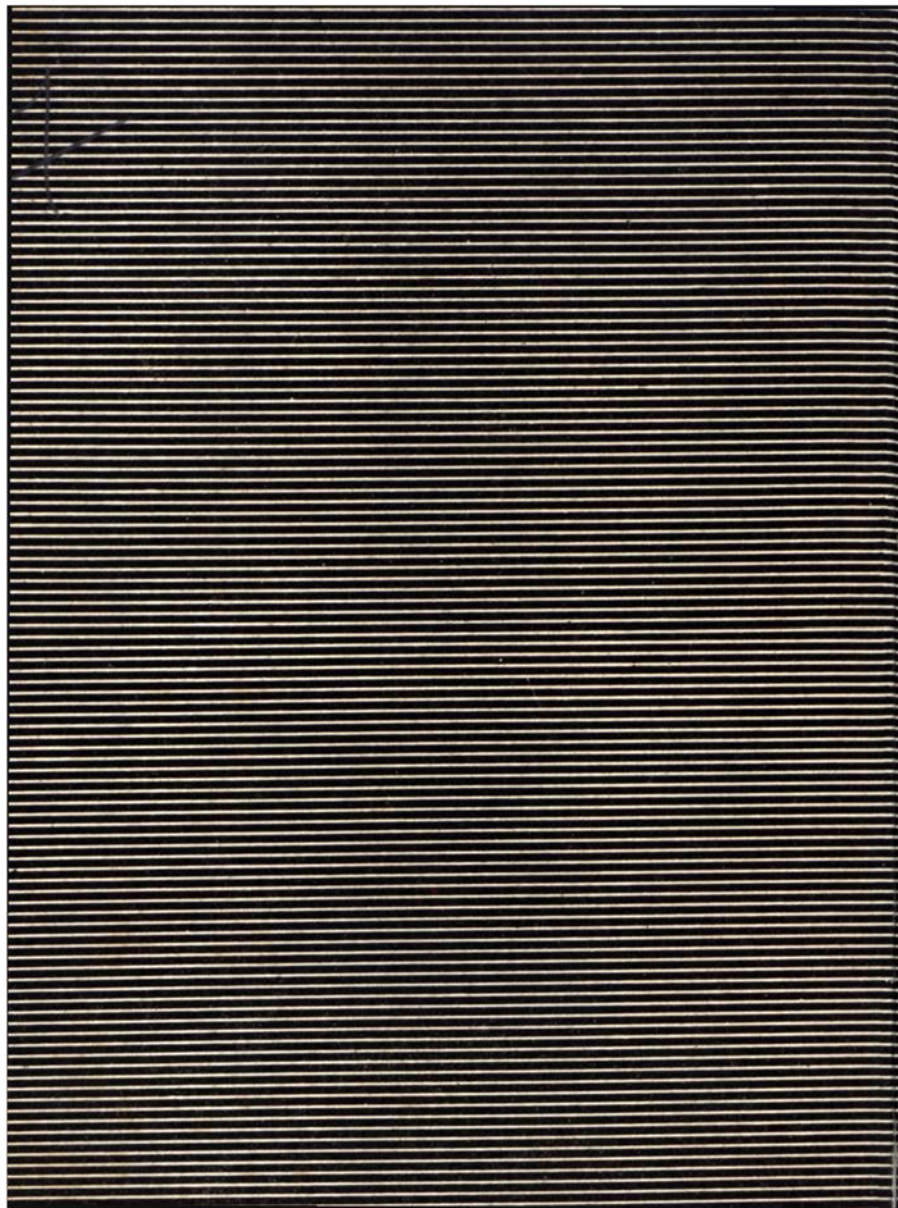
Тем. план 1966 р. № 800. Здано на виробництво 25/XII 1965 р. Підписано до друку 25/III 1966 р. Формат 70 × 108¹/₃₂. Фіз. друк. арк. 4,625. Умовн. друк. арк. 6,475. Облік.-вид. арк. 5,73. Зам. 523. Тираж 2250. Ціна 65 коп.

Видавництво «Мистецтво». Київ, Свердлова, 19.

У виготовленні книги брали участь:
лінотипіст *М. Б. Іукович*
верстальник *Р. П. Смирнова*
друкар *М. Г. Зарецький*
палітурник *Н. Н. Сорока*

Книжкова ф-ка «Жовтень» Комітету по пресі
при Раді Міністрів УРСР, Київ, Артема, 23 а.

Трактат «Парадокс про актора» друкується за виданням: Дені Дідро «Парадокс про актора», Державне видавництво «Мистецтво», К., 1937.



the 1990s, the number of people with a diagnosis of schizophrenia has increased in the United Kingdom (Meltzer 1997). The prevalence of schizophrenia in the United Kingdom is estimated to be 1.2% (Meltzer 1997).

There is a growing awareness of the need to improve the lives of people with schizophrenia. The United Kingdom has a number of national strategies for mental health care, including the 1998 *Mental Health Act* (MHA) and the 1999 *Mental Health Review Act* (MHRA). The MHA and MHRA are designed to ensure that people with mental health problems are treated in a way that is consistent with their rights and needs. The MHA and MHRA also aim to ensure that people with mental health problems are treated in a way that is consistent with the principles of the *Human Rights Act* (HRA) 1998.

The HRA is a landmark piece of legislation that has had a profound impact on the way in which the United Kingdom treats its citizens. The HRA is designed to ensure that the rights of all individuals are protected, and that the state is held accountable for any breaches of these rights. The HRA has been particularly important in the context of mental health care, as it has provided a legal framework for the treatment of people with mental health problems.

The HRA has been particularly important in the context of mental health care, as it has provided a legal framework for the treatment of people with mental health problems. The HRA has been particularly important in the context of mental health care, as it has provided a legal framework for the treatment of people with mental health problems. The HRA has been particularly important in the context of mental health care, as it has provided a legal framework for the treatment of people with mental health problems.

The HRA has been particularly important in the context of mental health care, as it has provided a legal framework for the treatment of people with mental health problems. The HRA has been particularly important in the context of mental health care, as it has provided a legal framework for the treatment of people with mental health problems. The HRA has been particularly important in the context of mental health care, as it has provided a legal framework for the treatment of people with mental health problems.

The HRA has been particularly important in the context of mental health care, as it has provided a legal framework for the treatment of people with mental health problems. The HRA has been particularly important in the context of mental health care, as it has provided a legal framework for the treatment of people with mental health problems. The HRA has been particularly important in the context of mental health care, as it has provided a legal framework for the treatment of people with mental health problems.

The HRA has been particularly important in the context of mental health care, as it has provided a legal framework for the treatment of people with mental health problems. The HRA has been particularly important in the context of mental health care, as it has provided a legal framework for the treatment of people with mental health problems. The HRA has been particularly important in the context of mental health care, as it has provided a legal framework for the treatment of people with mental health problems.

