

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

ДЭВИД ГАРРИК В ПАРИЖЕ И “ПАРАДОКС ОБ АКТЕРЕ” ДИДРО

© 2014 г. Е. П. Зыкова

В статье охарактеризовано творчество известного английского актера Дэвида Гаррика, который ввел новую манеру игры на английской сцене, история его пребывания в Париже и знакомства с французскими литераторами, в том числе Дидро, который неоднократно ссылаясь на игру Гаррика в своем “Парадоксе об актере”.

The article is devoted to the famous English actor David Garrick, his new manner of acting, his stay in Paris and his acquaintance with the French authors, especially Diderot, who cited his example many times in his “Paradoxe sur le comédien”.

Ключевые слова: актерское мастерство, естественность, правдоподобие, чувствительность, перевоплощение, страсть.

Key words: manner of acting, naturalness, verisimilitude, sensibility, impersonation, passion.

Первая редакция “Парадокса об актере” Дидро 1769 г. представляла собой рецензию под названием «Замечания о брошюре, озаглавленной “Гаррик, или Английские актеры”» [1, с. 660], написанную по просьбе Мельхиора Гримма для его рукописной “Корреспонданс Литтерер”. В ней Дидро не согласился с анонимным английским автором в том, что главное для актера – искреннее переживание чувств, обуревающих его героя, напротив, он требовал от актера “проницательности, но никак не чувствительности” [1, с. 539], спокойной наблюдательности, холодного расчета, воображения, памяти, “изучения человеческой природы”, “неустанного подражания идеальному образцу” [1, с. 540].

Уточняя и формулируя свои мысли об актерской игре в последующих четырех редакциях, Дидро по-прежнему приводил в пример игру наиболее известного английского актера того времени Дэвида Гаррика. При этом следует учесть, что Дидро видел его игру не на сцене, а в салонном исполнении, экспромтом, тем не менее, она произвела на него сильнейшее впечатление. Наряду с Гарриком, пожалуй, столь же часто, ссылаясь он лишь на игру трагической актрисы мадемуазель Клерон¹, с которой Гаррик познакомился в Париже и даже стал дружен. Это любопытный и достаточно необычный факт истории англо-французских литературных отношений, когда французский литератор, рассуждая об актерском мастерстве,

опирается на опыт иностранного актера. Поэтому имеет смысл остановиться на деталях пребывания Гаррика в Париже, на его манере игры, его репутации среди французских литераторов, его знакомстве и отношениях с Дидро.

Дэвид Гаррик (1717–1779) вступил на лондонскую сцену в 1741 г. и сразу же произвел фуррор. В то время в Лондоне было два театра, имевших патенты и лицензии на постановку пьес, Друри-Лейн и Ковент-Гарден: никому не известный молодой актер обратился в тот и другой и в обоих театрах получил отказ. Летом 1741 г. он опробовал свой талант в театре провинциального города Ипсуича, а осенью первый раз вышел на лондонскую сцену в полуправильном (не имевшем лицензии на постановку драматических произведений) театре Гудменз-Филдс в роли Ричарда III в шекспировской хронике, переделанной, в традиции XVIII в., второстепенным драматургом Колли Сиббером. Мгновенный успех Гаррика стал легендой английской театральной истории [2, р. 218–222]. “Всеобщее одобрение, которое сопровождало нашего молодого актера, было таким, что более известные театры Друри-Лейн и Ковент-Гарден оказались покинутыми, – замечает мемуарист, – мистер Гаррик привлек к себе обитателей самой светской части города. Гудменз-Филдз наполнились блеском площадей Сент-Джеймс и Гросвенор, кареты знати стояли между Темпл-баром и Уайтчепелом” [3, р. 42].

Естественно, владельцы Друри-Лейн и Ковент-Гарден позаботились о том, чтобы Гудменз-Филдс был закрыт за нарушение лицензионной

¹ Клер Жозеф Клери (1723–1803), выступавшая под именем мадемуазель Клерон, французская трагическая актриса.

политики. Но Гаррик не остался без работы: его пригласили в Королевский театр на Друри-Лейн, с которым и была связана практически вся его дальнейшая творческая деятельность актера и автора комедий, а с 1747 г. и совладельца патента этого театра. Летом следующего года Гаррик играл в Дублине, и там впервые в комплиментарных стихах был назван “английским Росцием” [4, р. 26], награжден именем прославленного римского актера, ставшим символом актерского мастерства. Этот почетный титул сохранялся за ним до конца жизни и был подхвачен также французскими литераторами.

Что же так поразило лондонскую публику в игре Гаррика? В то время общепринятой была в трагедии манера звучной декламации, застывших величественных поз, в комедии же – утрированного гротеска, граничившего с гримасничаньем. “Мистер Гаррик, – замечает актер Томас Дэвис, написавший свои воспоминания о Гаррике по просьбе С. Джонсона, – воссиял, как театральный Ньютон: он бросил новый свет на красноречие и действие, он исключил напыщенность, помпезность и гримасничанье и восстановил природу, легкость, простоту и настоящий юмор” [3, р. 43]. Дэвис называет старую манеру декламации “французской”, а игру Гаррика “новой философией театра”.

Воспитанник известного критика, литератора и лексикографа С. Джонсона, Гаррик и сам написал несколько сатир, комедий, пантомим и фарсов, которые с успехом шли на лондонской сцене. Первые две вещи: фарс “Слуга-лжец” и драматическую сатиру “Лета” он написал еще до своего появления на актерском поприще. Кроме того, он в духе XVIII в. переделывал для своих постановок пьесы Шекспира, причем, по наблюдениям критиков, иногда восстанавливал важную часть оригинального текста, измененного его предшественниками ([см. 5]). Сочетание ролей автора и актера способствовало тому, что Гаррик глубже вдумывался в характеры, часто по-новому и более психологически тонко интерпретировал известные роли. “Великое мастерство Гаррика в Гамлете, да и в любой другой роли, которую он исполнял, состояло в том, что он сохранял единство и цельность характера”, – замечал Дэвис [3, р. 57].

Актер Бут, один из лидеров старой школы игры, увидев Гаррика в роли Ричарда III, которую он и сам исполнял, сказал, что “если этот парень прав, то я и все другие актеры ошибаемся” [3, р. 44]. Бут назвал всеобщее увлечение Гарриком “новой религией”, на что Гаррик ответил стихотворной

эпиграммой, где утверждал, что если игру его так одобряют зрители, то это уже “не ересь, а реформация”.

В 1746 г. лондонская публика с интересом наблюдала за актерской дуэлью Квина и Гаррика, исполнявших роли соперников в пьесе “Кающаяся грешница” Николаса Роу. Ричард Камберленд, будущий драматург, отразил впечатления об этом спектакле в своих “Мемуарах”. Квин, представитель старой школы, декламировал, “почти не варьируя интонацию, глубоким насыщенным голосом, сопровождавшимся монотонными движениями, которые более подходили для сената, чем для сцены, он раскатывал свои героические стихи с видом достоинства и безразличия” [6, vol. 1, р. 158]; Гаррик же не декламировал, а играл – голос, жесты, выражение лица, движения были такими, словно он перевоплотился в своего героя. Публика отдала предпочтение “новой” манере игры Гаррика.

Первый раз Гаррик побывал в Париже в июне–июле 1751 г., к тому времени он был знаком с Жаном Монне, директором Опера-Комик, который в 1749 г. приезжал со своей труппой на гастроли в Лондон, однако анти-французские бунты провалили эти гастроли, и если бы не помощь Гаррика, Монне ожидало бы банкротство. В Париже Монне познакомил Гаррика со своими друзьями из Комеди Франсез, но вскоре английскому актеру пришлось покинуть Париж под угрозой ареста, так как он попытался ангажировать французских танцовщиков, а они, работая в театре, считались госслужащими, так что его попытка была квалифицирована как политическое преступление.

Основной, надолго запомнившийся визит Гаррика в Париж состоялся в 1763–1765 гг.: направляясь с женой для лечения в Италию, он в 1763 г. провел около двух недель в Париже, а на обратном пути в 1765 г. задержался там на полгода. И в Италии, и во Франции, когда Гаррик бывал в гостях, его часто просили показать свое искусство. “Такие просьбы он охотно исполнял, – пишет мемуарист, – потому что, на самом деле, согласие ему ничего не стоило. Он мог без малейшей подготовки перевоплотиться в любой характер, трагический или комический и изобразить мгновенно любую страсть человеческой души. Он мог внезапно перейти от яростного гнева и даже безумия к крайнему легкомыслию и юмору и обойти весь круг театральных превращений с поразительной быстротой” [3, р. 79].

В Париже Гаррик был принят во многих известных салонах, прежде всего в салоне барона Гольбаха, где, видимо и познакомился с Дидро, а

также с Гриммом, Гельвецием, аббатом Морелле и другими авторами. Он был принят также в салонах мадам Неккер и мадам Жоффрен. Гаррик, естественно, постоянно посещал театр, в основном Комеди Франсез, но также итальянский театр, и его присутствие всегда бывало замечено, публика разглядывала его как знаменитость, а актеры Комеди Франсез в первое же посещение приветствовали его со сцены.

Еще в первое пребывание в Париже Гаррик познакомился с молодой актрисой Клерон, и хотя в то время примадонной была Мари-Франсуаз Дюмениль (1711–1803), он предсказал, что вскоре у Клерон не будет соперниц. Во время второго визита в Париж Гаррик имел возможность убедиться, что его предсказание в целом сбылось. Восхищаясь игрой Клерон, Гаррик решил напечатать гравюру в ее честь и пригласил известного художника Гравело, который изобразил актрису в виде музы Трагедии, опирающейся на стопку книг французских авторов. Это изображение под названием *La Prophetie Accomplie*, к которому были сочинены и стихи, пользовалось популярностью в обществе, причем известно, что Кребийон-младший обиделся за своего отца, чьи трагедии оказались в стопке, на которую опиралась Клерон, в самом низу; выше их были помещены трагедии Корнеля, Расина и Вольтера [8, p. 47].

Вольтер своими «Письмами об Англии» способствовавший распространению интереса к английской литературе и даже моде на английских авторов, в то же время, как известно, покусился на репутацию Шекспира. Гаррик же всю свою творческую жизнь блистал в пьесах Шекспира, правда, переделанных для сцены XVIII века. Театр на Друри-Лейн он называл «домом Шекспира»: так, вернувшись в Англию, Гаррик писал Жану-Батисту Суарду: «я не отчаиваюсь увидеть Вас в моем храме Шекспира раскаивающимся в своем неверии и склоняющим голову перед божеством, которому я поклоняюсь» [7, vol. 2, p. 463]. Естественно, он выразил свое несогласие с Вольтером относительно Шекспира, но отдал ему пальму первенства в современной трагедии. Вольтер через знакомого передал Гаррику приглашение посетить его в Фернее, если ему это будет по пути, и Гаррик собирался это сделать, но болезнь помешала ему.

Один эпизод пребывания Гаррика в Париже произвел особое впечатление и отразился в нескольких письмах и мемуарах. Ричард Невилл, секретарь посольства герцога Бедфорда в Париже, пригласил к себе на ужин мадемуазель Клерон, Гаррика с женой и несколько блестящих

парижских литераторов и остроумцев, среди которых были Мармонтель и Даламбер. Клерон на этом вечере продекламирована сцену из Расина, все ждали ответного выступления от Гаррика. Перед ним стояла трудная задача – представить свою игру перед зрителями, плохо понимающими его язык. И он выбрал сцены, эффект которых зависит не столько от текста, сколько от непосредственной игры. Это сцена, где Макбету является окровавленный кинжал, которым он убил короля Дункана и который никто, кроме него, не видит. Затем сцена, где Лир сходит с ума при известии о смерти Корделии и посылает проклятие двум другим дочерям. Третьей он выбрал сцену из комедии, показавшую разносторонность его таланта. Гаррик поведал гостям о том, что сыграть безумие Лира ему помог трагический случай, который он наблюдал в реальной жизни: отец, играя у окна с сыном, не удержал его, ребенок упал из окна и разбился у него на глазах, а несчастный отец сошел с ума. Разыгранная Гарриком, эта сцена вызвала слезы у всех присутствовавших, а Клерон в порыве восторга поцеловала Гаррика, тут же извинившись перед его супругой. Еще одна разыгранная маленькая сценка была комической: Гаррик представил мальчишку-торговца, который случайно роняет в грязь весь свой товар и приходит в ужас при мысли о том, что сделает с ним хозяин.

Сам Гаррик писал из Парижа Дэвиду Колмену, одному из ведущих английских драматургов того времени, 8 октября 1763 г.: «Ты не можешь себе представить, дорогой Колмен, каких почестей я здесь удостоился от всякого рода людей – аристократы и литераторы так превозносят меня, что мне стыдно открыть свое сердце даже тебе. Мармонтель написал мне самое комплиментарное письмо после нашего совместного ужина, я был в хорошем настроении, как и Клерон, которая ужинала с нами у г-на Невилла. Она встала и, чтобы раззадорить меня, прелестно прочитала отрывок из «Атали» Расина, после чего я представил им сцену с кинжалом из «Макбета», проклятие из «Лира» и сцену засыпания из сэра Джона Брута. В результате всего этого на меня теперь глазают в театре и судачат обо мне, как о самом большом чуде, и дворяне, и простые смертные. <...> Даламбер тоже был в нашей компании, и теперь поет мне хвалы перед всеми авторами «Энциклопедии»» [7, vol. 1, p. 387].

Мармонтель на следующий день написал Гаррику письмо, в котором говорил, что образ Макбета стоит перед его умственным взором и не изгладится никогда, что он видит в исполнении Гаррика «интеллектуальную модель театральной

декламации самого высокого уровня, полную энергии и истины”, и замечал, что “если бы мы имели таких актеров, как вы, наши сцены не были бы такими расплывчатыми, мы позволили бы говорить тишине, и она сказала бы больше, чем наши стихи” [9, vol. 2, p. 427]. Мармонтель сожалеет, что Клерон и Гаррик никогда не смогут играть на одной сцене. «Наконец, месье, если Вы хотите узнать, до какой степени меня поразили сила, истинность и горячность вашей игры, посмотрите через несколько дней статью “Декламация” в “Энциклопедии”». В этой статье отразились впечатления Мармонтеля от игры Гаррика, правда, имя Гаррика не было упомянуто.

А вот отзыв барона Гримма, также присутствовавшего на этом вечере: “Он первый и единственный актер, который соответствует требованиям моего воображения; он воплощает мои представления о том, что есть совершенство в этом искусстве. Его великая сила в том, что он мгновенно овладевает любым характером, представляя каждого в свой черед простым усилием воли. Ни одно преобразование не делает его уродливым, совершенство придает красоту его чертам. Когда он смотрел на кинжал Макбета, он заморозил зрителей, и заметьте, сцена не способствовала созданию иллюзии, ведь он был в гостинице и в своем обычном костюме. Когда он следил глазами за кинжалом, двигавшимся по воздуху, его ужас был так прекрасен, что вызвал крики восторга всех присутствовавших. В абсолютную противоположность этой сцене он представил мальчишку-растяпу, торгующего пирожками на улице, который роняет пирожки в грязь, стоит некоторое время, пораженный ужасом, а затем ударяется в слезы” [9, vol. 1, p. XL].

Мельхиор Гримм обращался в письме к Гаррику, называя его “illustre David Roscius” [9, vol. 2, p. 465]; аббат Морелле приветствовал его словами “mon cher Shakespeare”, намекая не только на блестящую игру Гаррика в шекспировских пьесах, но и на то, что Гаррик сам адаптировал Шекспира для сцены, тем самым выступая в роли его “соавтора”. В переписке Гаррика имеется только одно письмо от Дидро, датированное 20 января 1763 г., где он обращается к Гаррику “très-honoré Roscius” [9, vol. 2, p. 489] и посылает пьесу своего молодого друга, начинающего драматурга, прося Гаррика, если пьеса ему понравится, поспособствовать ее постановке в Лондоне.

В письме Гаррика и его английских биографий Дидро, как и Мельхиор Гримм, не упомянут в числе присутствовавших на вечере у г-на Невилла. Однако ясно, что он должен был видеть

игру Гаррика либо на этом, либо на аналогичном вечере, где Гаррик повторил свой успех в тех же самых сценах, потому что роли, которые Дидро упоминает в “Парадоксе об актере”, те же самые. «Если вы попросите этого знаменитого актера – из-за него одного стоит поехать в Англию, как из-за развалин Рима стоит съездить в Италию, – если вы попросите его, говорю я, сыграть сцену из “Маленького пирожника”, он вам сыграет ее, если вслед за этим вы попросите сыграть сцену из “Гамлета”, он сыграет и ее, равно готовый и плакать из-за того, что уронил в грязь пирожки, и следить глазами за кинжалом, совершающим в воздухе свой путь» [1, с. 554]. Как видим, Дидро перепутал Гамлета с Макбетом. Впрочем, первый биограф Гаррика Артур Мерфи сообщал, что Гаррик представлял своим парижским друзьям сцену явления призрака Гамлету, а затем сцену с кинжалом из “Макбета” [4, p. 262], вероятно, обе сцены наложились в сознании Дидро одна на другую.

Главный пафос “Парадокса об актере” в том, чтобы доказать, что от актера требуется не сочувствие, а хладнокровие и пронизательность, не переживание испытываемых его героем чувств, а “руководство рассудка”, “изучение великих образцов”, “знание человеческого сердца”, “знакомство со светом”, “упорная работа”, “опыт”, “привычка к сцене” [1, с. 538] “воображение”, “память” и “неустанное подражание идеальному образцу”. Дидро утверждает, что переживать на спектакле должен зритель, но не актер, ведь актер, которым движет чувство, не может владеть зрительным залом, для этого он должен прежде владеть собою. Дидро явно выступает против сентиментального понимания правдивости как спонтанного выражения чувств.

Для Дидро, как и для Гаррика, стремление к жизненной правде означало большую естественность игры, более тщательное “подражание природе”. Гаррик утверждал, что сцена безумия Лира так удалась ему потому, что ему довелось в реальной жизни видеть человека, сраженного трагическим событием и сошедшего с ума, и он стремится воспроизвести на сцене его поведение. Вместе с тем Гаррик интуитивно, а Дидро осознанно и определенно понимали, что буквального копирования того, что происходит в реальной жизни, еще не есть искусство: искусство требует размышления, отбора важного, достижения заранее продуманного эффекта, т.е. ориентации на определенный идеал. Таким образом, для обоих оставалась релевантной уже не упомянутая Дидро категория правдоподобия, такого изображения действительности, которому поверит и будет сопереживать зритель.

Дидро недаром назвал свое сочинение “парадоксом”: требование большей естественности актерской манеры сочеталось у него с осознанием того, что эта естественность является продуктом искусства, а не спонтанным выражением чувств. Игра Гаррика была так поразительна и интересна для него тем, что служила подтверждением его идей, хотя сам актер не формулировал свои представления об актерском мастерстве так, как это сделал Дидро. Французский автор приходил к своим выводам, анализируя и оценивая игру Гаррика.

Особенно важен для Дидро был тот факт, что Гаррику равно удавались и трагические, и комические роли, причем, выступая в салонах, актер намеренно чередовал трагические и комические сцены, легко переходя от одних к другим. Эта способность Гаррика подтверждала идею Дидро о том, что для актера значение имеет не спонтанность чувства, а продуманность и верный расчет.

Эта способность Гаррика подсказала художнику Луи де Кармонтелю, писавшему его портрет, мысль изобразить английского актера одновременно в двух ипостасях: Гаррик-комик стоит перед приоткрытыми дверями, из-за которых на него смотрит Гаррик-трагик. Мемуары свидетельствуют, что, позируя для этого портрета, Гаррик, когда уставал, начинал развлекаться тем, что менял выражения лица с комического на трагическое и обратно, сбивая художника. Этот эпизод также нашел отражение в “Парадоксе об актере”: “Между створками двери появляется голова Гаррика, и в течение четырех-пяти секунд выражение его лица все время меняется, переходя от безумной радости к сдержанной радости, от радости к спокойствию, от спокойствия к удивлению, от удивления к изумлению, от изумления к печали, от печали к унынию, от уныния к испугу, от испуга к ужасу, от ужаса к отчаянию, и от этой последней ступени возвращается к исходной точке. Неужели душа его могла пережить все эти чувства и, в согласии с лицом, исполнить эту своеобразную гамму? Никогда не поверю, да и вы тоже!” [1, с. 554].

Один из парадоксов сочинения Дидро состоит в том, что он утверждает: английская и французская драматическая традиция настолько различны, что для французских и английских актеров невозможно играть одинаково. А между тем сам ссылается в подтверждение своих мыслей попеременно то на игру Гаррика, то на игру Клерон. Даже заявляя об этой разнице национальных традиций, он ссылается на Гаррика: “Однако между английской манерой писать комедии и трагедии и манерой, принятой для этих произведений во Франции, нет

почти ничего общего, раз, даже по мнению самого Гаррика, актер, в совершенстве исполняющий сцену из Шекспира, не знает, как приступить к декламации сцены из Расина” [1, с. 539].

Здесь можно уточнить: Гаррик высказался в том смысле, что Расин великолепен, но сыграть его невозможно, так как он все выражает словами, актеру остается нечего играть. Природа его стихов оставляет только одну возможность произносить их, очень далекую от естественности. Это очень точное замечание; нельзя не согласиться с Гарриком и в том, что природа стихов Шекспира, в отличие от Расина, дает актеру большие возможности трактовать многие роли различным образом.

Другое отличие состоит в том, что в трагедии Шекспира всегда или почти всегда присутствует элемент комического, и Гаррик полагал, что это свойственно трагедии вообще, и пытался внушить эту мысль Клерон. Французская же трагедия в классических образцах Корнеля и Расина с комедией никак не смешивается, аналогично и манера игры Клерон – это манера трагической актрисы, – по мнению современников, комические роли ей удавались хуже. Когда Гаррик был в Париже, Клерон, готовясь к новой роли, показывала ему свою игру и советовалась с ним. При этом ценители отмечали, что никогда Клерон не играла так плохо, как в той постановке. Таким образом, различие национальных драматических традиций, действительно, было существенным: каждая требовала своей манеры игры, что не мешало актерам и знатокам восхищаться чужой, английской традицией.

Хотя Гаррик никогда не пытался теоретизировать, его девизом всегда была “природа”, “естественность”, Дидро же, напротив, в своем “Парадоксе об актере” утверждал парадоксальную идею “искусственности” всякой “правдивой”, мастерской актерской игры. По-видимому, между Дидро и Гарриком происходили споры, в ходе которых Дидро заставил Гаррика признать необходимость интеллектуального постижения и тщательного репетиционного воплощения образа. Это явствует из следующих слов “Парадокса об актере”: “Я призываю тебя в свидетели, английский Росций, знаменитый Гаррик, тебя, кого все существующие народы признали первым актером: воздай честь истине! Не говорил ли ты мне, что, как бы сильно ты ни чувствовал, твоя игра будет слаба, если, независимо от страсти и характера, тобой изображаемых, ты не сумел возвыситься мыслью до величия гомеровского видения, воплотить которое ты стремился? Когда же я возразил, сказав,

что, следовательно, ты играешь не самого себя, каков был твой ответ? Не признался ли ты мне, что решительно остерегаешься этого и бываешь так изумителен на сцене лишь потому, что постоянно показываешь в спектакле созданное воображением существо, которое не является тобой?” [1, с. 565–566].

“Парадокс об актере” Дидро появился в то время, когда менялся статус актера и отношение к его профессии. Гаррик не мог помыслить о том, чтобы выступать на сцене, пока были живы его родители (его отец был военным в чине капитана, мать из семьи пастора): ремесло актера было неуважаемым и не приносящим дохода. Однако в пору расцвета его славы, в том числе во время путешествия Гаррика по Франции и Италии в 1760-е годы его принимали в домах аристократов (мемуаристы с некоторой иронией пишут о его пристрастии к титулованным особам), равно как и в салонах интеллектуалов. Гаррик своей актерской деятельностью, а Дидро своими теоретическими сочинениями оба способствовали повышению статуса актера в культурной жизни, тому, что деятельность актера из ремесла становилась творческой профессией.

Значение “Парадокса об актере” во многом определяется тем, что Дидро увидел в актере творца. “Да и почему бы актеру отличаться от поэта, от художника, оратора, музыканта?” [1, с. 541] – писал он. – “Великие поэты, великие актеры и, может быть, вообще все великие подражатели природы, одаренные прекрасным воображением, силой суждения, тонким чутьем и верным вкусом, – существа наименее чувствительные. Они слишком многогранны, слишком поглощены наблюдением, познаванием, подражанием, чтобы переживать внутреннее волнение” [1, с. 542]. Актер, чтобы в совершенстве сыграть свою роль, должен, как и драматург, познавать человеческую природу, размышлять над человеческими харак-

терами и тем, как они проявляют себя в разных ситуациях, при этом он должен видеть перед собой характер в его идеальном выражении и подражать ему, а не тому, как поступают люди в обычной жизни. Воплощением подобного идеала и был для Дидро английский актер Дэвид Гаррик.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Дидро Дени*. Парадокс об актере // *Дидро Дени*. Эстетика и литературная критика. М., Художественная литература, 1980, с. 538–591. Вступ. статья В. Бахмутского, комментарии Е. Сапрыкиной.
2. *Benedetti, Jean*. David Garrick and the birth of modern theatre. Methuen, 2001.
3. *Davies, Thomas*. Memoirs of the life of David Garrick, Esq., interspersed with characters and anecdotes of his contemporaries, the whole forming a history of the stage which includes a period of thirty six years. London, 1780.
4. *Murthy, Arthur*. The life of David Garrick, Esq. Dublin, 1801.
5. *Garrick, David*. The Plays of David Garrick. A complete collection of social satire, French adaptations, pantomimes, Christmas and musical plays, preludes, interludes, and burlesques, to which are added the alterations and adaptations of the plays of Shakespeare and other dramatists from the sixteenth to the eighteenth centuries. Edited with commentary and notes by Harry William Pedicord and Frederick Louis Bergmann. Vol. 1–2. Southern Illinois University Press, 1980.
6. *Cumberland, Richard*. Memoirs. Vol. 1–2. L., 1806–1807.
7. *Garrick, David*. The Letters. Vol. 1–4. Cambridge (Mass.), 1963.
8. *Hedgcock, Frank Arthur*. A cosmopolitan actor: David Garrick and his French friends. New York, [1912].
9. Private Correspondence of David Garrick, ed. James Boaden, 1831–1832, Vol. I–II.