

## «PARADOXES" BY DENIS DIDEROT IN THE THEATER OF MODERNITY

Savchenko Ch.V. (Republic of Uzbekistan)

Email: Savchenko455@scientifictext.ru

*Savchenko Christina Vladimirovna – Teacher,  
DEPARTMENT POP ART AND MASS PERFORMANCES,  
STATE INSTITUTE OF ARTS AND CULTURE OF UZBEKISTAN,  
TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN*

**Abstract:** the article is devoted to the work "The paradox of the actor" by the French philosopher Denis Diderot (1713-1784), which analyzes the most controversial issue for modern theater concerning the "sensitive" and "rational" components of acting. The article examines the relevance of Diderot's theoretical treatise, which has had a huge impact on the world's theatrical aesthetics, and to this day has not lost its significance for the originality of thoughts regarding the "apologists" of the actor's interior. The main points are considered, such as the role of imagination and memory in creating an ideal image, the actor's nature of feelings and experiences, Diderot's ideas about the ways of playing the "Greatest actor". Artistic images of Diderot's work, such as the image of the "Ghost" (fantôme), are considered as a cross-cutting metaphor of the "Paradox", with which Diderot tries to explain to himself and his readers the relationship of the actor and his role. Critical views on the actor's interior from a modern perspective are considered: a truly modern style.

**Keywords:** art, actor, role, sensitivity, actor's interior, stability, experience, transformation, authenticity, transformation, influence, instrument, imagination.

## «ПАРАДОКСЫ» ДЕНИ ДИДРО В ТЕАТРЕ СОВРЕМЕННОСТИ Савченко К.В. (Республика Узбекистан)

*Савченко Кристина Владимировна – педагог,  
кафедра искусства эстрады и массовых представлений,  
Государственный институт искусств и культуры Узбекистана,  
г. Ташкент, Республика Узбекистан*

**Аннотация:** статья посвящена труду «Парадокс об актере» французского философа Дени Дидро (1713-1784 гг.), в котором анализируется наиболее спорный для современного театра вопрос, касающийся «чувствительной» и «рациональной» составляющей актерской игры. Исследованы актуальность теоретического трактата Дидро, оказавшего колоссальное влияние на мировую театральную эстетику, и по сей день не утратившего свою значимость по оригинальности мыслей относительно «апологетов» актёрского нутра. Рассмотрены основные положения, такие как роль воображения и памяти в создании идеального образа, актёрской природе чувств и переживаний, представления Дидро о способах игры «Величайшего актёра». Рассмотрены художественные образы труда Дидро, такие как образ «призрака» (fantôme) в качестве сквозной метафоры «Парадокса», с помощью которой Дидро пытается объяснить себе и своим читателям отношения актера и его роли. Критически рассмотрены взгляды на актёрское нутро с современной позиции: подлинно современный стиль актерского исполнения — сочетание переживания и представления. Приведены соответствующие умозаключения о привилегиях наиболее волнующей и убедительной для современного зрителя актёрской игры на

сцене - «чувствительной», либо «рациональной», а также применению синтеза этих двух способов актёрского существования на современной сцене.

**Ключевые слова:** актер, роль, чувствительность, актёрское нутро, стабильность, переживание, представление, перевоплощение, подлинность, преобразование, воздействие, инструмент, воображение.

Вне зависимости от того, разделяли или опровергали основные положения «Парадокса» Дени Дидро литературные и театральные критики, а также актеры и режиссеры, почти все они писали о книге так, как будто полторы сотни лет не отделяли их от времени ее создания. А ведь парадокс данного явления - в «злободневности» рассуждений Дидро, в их удивительной созвучности задачам и чаяниям современного театра. Современность этого труда, прежде всего, в ироническом отношении французского философа к «апологетам голого нутра», в твердой уверенности в необходимости создания «закономерно организованного театра» и, наконец, в общей склонности актёрской игры к парадоксальным явлениям на сцене. На первый взгляд, эта странная любовь создателя произведения к парадоксам - не просто некоторая оригинальность вкуса Дидро, а выражение самой сути мышления его эпохи. Однако, по словам Б. Глубоковского: «Вот небольшая книжка томов премногих тяжелей...Читаешь и дивишься. Как остро — современно звучат слова изумительного Дидро! Эта книга — отдохновение, радость несказанная для каждого любящего театр...» [1, с. 72].

Действительно, текст полуторавековой давности вырывался вперед, как бы заслоняя собой все написанное за это время о сценическом искусстве и предлагая ответы на ряд неотложных вопросов театрального «сегодня». Театральные парадоксы Дидро оказали колоссально воздействие на дальнейшую театральную эстетику, заложив основы и психотехники Станиславского и биомеханики Мейерхольда. Судя по всему, с момента появления труда Дидро, «театр переживания» и «театр представления», несмотря на то, что К.С. Станиславский говорил о синтезе этих «театров» на реальной сцене, стали идеологически противопоставляться. Сам Станиславский, с величайшим увлечением прочитавший «Парадокс об актёре», замечал внезапные совпадения реплик *Первого собеседника* с собственными мыслями о «механизме работы актёра» и обдумываемой им в тот период «системе», с её *магическим «если бы»*, предлагаемыми обстоятельствами, вымыслами и манками, которая и сейчас заставляет и актёров и зрителей верить несуществующему. И сколько уже времени после труда Дидро, увидевшего свет, нас волнует и наталкивает на размышления спорный вопрос о преимуществе на сцене талантливых актеров-подражателей, либо актёров играющих «нутром». Д. Дидро, говоря же о специфике актерского искусства, на основании своего театрального опыта и многих лет наблюдений за работой актеров приходит к очень интересным умозаключениям. Дидро пытался доказать, что актер во время исполнения роли все время остается самим собой, обладая лишь своей личностью и никогда от нее отказываясь. Личность, которую он представляет по роли на сцене, — лишь искусная имитация этой личности, и чем искусней актер ее имитирует, тем сильнее иллюзия, возникающая у зрителя, что актер перевоплотился в другую личность, утратив свою. Дидро пишет: «Как только котурны сброшены, актёр испытывает величайшую усталость, ... но нет в нем ни следа волнения, скорби, грусти, душевного изнеможения. Все эти впечатления уносите с собой вы (т. е. зрители) [2, с. 12].

Дидро делит всех профессиональных актеров на два основных типа: «актер-подражатель» и «актер, следующий только природному дарованию», а так же рассматривает их преимущества по группам - актеры посредственные, актеры талантливые и актеры великие. Талантливыми могут оказаться актеры и того, и другого типа. Но свое предпочтение он опять же отдает «талантливым подражателям». Дидро считает, что актерам «нутра» свойственны чувствительность,

порыв, душа, но не стабильность. «Меня утверждает в моем мнении, — пишет он, — неровность актеров, играющих «нутром». Не ждите от них никакой цельности; игра их то сильна, то слаба, то горяча, то холодна, то мягка, то возвышенна. Завтра они провалят место, в котором блистали сегодня, зато они блеснут там, где провалились накануне» [2, с. 12]. Рассматривая же работу талантливых актеров-подражателей, Дидро выделяет группу актеров, которая копирует самих себя. Они могут работать на сцене достаточно ярко и стабильно, но их выделяет среди других подражателей одна неизменная особенность: кого бы они не играли, мы увидим на сцене один и тот же образ. Как внимательный наблюдатель, он не пропустил эту группу актеров мимо своего пера, замечая, что большинство актеров, (каких и мы часто наблюдаем в театре нашего времени), использующих для имитации только свой образ, со временем впадают в манерность, — видимо, для того, чтобы привлечь к давно примелькавшемуся образу какое-то внимание.

И все-таки одно из главных открытий, которое Дени Дидро сделал для театра, и в первую очередь, для себя, заключается в том, что все великие актеры, исполняя на сцене свои роли, занимаются вовсе не тем, чтобы давать своей чувствительности полную волю в наиболее эмоционально сильных местах, а тем, чтобы, руководствуясь заранее разработанным планом, сохраняя полное самообладание, так искусно симитировать образ своего персонажа, чтобы зрители поверили в подлинность и самого персонажа, и его страстей. Отсюда мы понимаем простую и нехитрую истину: не обязательно, к примеру, реально страдать на сцене, чтобы зритель проникся и поверил твоим страданиям. Но тогда в чем кроется этот «магический механизм» воздействия на зрителя?

Дидро отмечает характерный для его склада ума открытие: «Величайший актер — тот, кто глубже изучил и с наибольшим совершенством изображает внешние признаки наиболее высоко задуманного идеального образа». [2, с.19] Много места уделяет Дидро в своём труде воображению, без которого не может возникнуть ни один художественный образ, и без которого нельзя быть ни поэтом, ни актёром, ни умным человеком, ни просто человеком. Воображение определяет уровень мастерства актёра, настоящий актёр же постоянно к нему апеллирует, - что в последующем подтвердят многие видные представители мировых театральных школ.

В трактате Дидро привлекает идея нераздельности переживания и представления, где описанные фазы поведения актера-наблюдателя (созерцание—переживание—запоминание—представление—воспроизведение) важны для него именно как стадии, как элементы определенной последовательности. Образ «призрака» (*fantôme*) — сквозная метафора «Парадокса», с помощью которой Дидро пытается объяснить себе и своим читателям отношения актера и его роли. «Чрезвычайно занимает «Призрак», который предстает некоей промежуточной сущностью, умозрительным посредником между действующим лицом и исполнителем» [3, с. 135].

Говоря о соотношении театральной правдивости с правдой обыденной жизни, Дидро восклицает: «Неужели вы думаете, что сцены из Корнеля, Расина, Вольтера, даже Шекспира можно исполнять обычным разговорным голосом и тоном, каким болтают дома, сидя у камелька? Нет, также нельзя, как и рассказать вашу семейную историю с театральным пафосом и театральной дикцией» [2, с. 18]. Итак, Дидро убеждает нас, что если герой умирает, подобно римскому гладиатору, грациозно и благородно, в изящной и живописной позе — это называется быть правдивым в театре, но это вовсе не означает, что для этого надо вести себя как в жизни.

Надо сказать, в трактате все вышеприведенные мысли и темы приведены в совершенно иной последовательности. Работа построена в форме диалога двух собеседников, один из которых приверженец так называемой «рассудочной игры» (актеров-подражателей), другой - «чувствительной игры» (актеров «нутра»). Поводом к дискуссии послужила некая брошюра неизвестного английского автора об английском трагике Гаррике (с которым, кстати, Дидро был лично знаком), изданная

в Париже в 1769 году в переводе актера Антонио Стикотти, где автор утверждал, что основу актерского мастерства составляет умение глубоко чувствовать то, что актер изображает, и искренне передавать эти чувства. Читать диалог — необычайно увлекательно, в котором первый собеседник пытается убедить второго в том, что актера, как и всякого художника, делает великим не способность отдаваться «безумию первого порыва», а хладнокровное размышление и спокойное наблюдение, помогающие уловить характерное в предмете изображения.

Для сегодняшней театральной теории и практики характерны два утверждения относительно современного бытия школы представления. Первое — «подлинно современный стиль актерского исполнения — сочетание переживания и представления». Второе — школы представления в современном театре нет. Искусство актера сегодня строится на основе системы К. С. Станиславского.

Слияние «переживания» и «представления» в современной театральной практике действительно происходит, но это, однако, не может принести какой-либо пользы театральному искусству, ибо бытует оно отнюдь не в той праздничной форме, какая рисуется адептам скрещивания двух направлений. Если главным признаком школы представления XIX века была имитация чувств, то сегодня ее прерогатива — имитация «правды жизни», имитация якобы естественного поведения. Сегодня школа представления успешно осваивает самые последние достижения системы, и даже действия, простые, конкретные действия, призванные Станиславским вернуть творчество органической природы, «обеспечить» вдохновение, служат не воссозданию процесса, а воспроизведению его результатов. Мнимое тождество средств еще не приводит к одной цели. Нередко можно услышать сегодня упреки в отсутствии подлинного перевоплощения. И это лишь показатель подмены переживания представлением, правды — правдивостью, «настоящего времени» — прошедшим. Подобное явление выдвигает перед сторонниками школы переживания новые задачи. Прежде всего, следует отстоять те участки сценической действительности, где должна гнездиться импровизация, те области, где подмена недопустима. Именно этим стремлением объясняется внимание, которое привлекают сегодня в театральной педагогике зоны молчания и внутренний монолог. Точная фиксация физических действий и свободная импровизация психофизических монологов в зонах молчания — вот формула сегодняшней школы. Моменты сценического восприятия событий — главная область внимания передовых режиссеров, педагогов, артистов.

Итак, очевидно, что школа представления и школа переживания создались не пожеланиями, не инструкциями, не системами, они — суть две исторически изменяющиеся формы актерского искусства. Какая же из этих форм ближе современному театру? Разумеется, интерес к герою, проникновение в его внутренний мир — вот черты, которые в наибольшей степени соответствуют эстетическим требованиям, предъявляемым театру сегодняшнему.

Импровизационность и целостность сценического процесса становятся главными признаками современной школы переживания. Изображение же роли не может дать импровизационных импульсов. Репетиционная работа в школе представления сводится к тому, чтобы создать вполне законченный инвариантный образ, воспроизводимый на каждом спектакле. Работа режиссера с актером над ролью в системе переживания, перевоплощение в роль завершается здесь, сегодня, сейчас, для того чтобы завтра вновь повторить себя, ибо каждый раз — это созидание образа, правды жизни на глазах зрителей. И это возможно только в школе переживания, принципы которой как нельзя более точно соответствуют главной особенности театрального спектакля — единовременности исполнения и восприятия.

Одна из главных проблем нашего сценического пространства заключается в некоем обрядоверии в области культуры: наше общественное мнение верит в существование каких-то вечных законов в искусстве, правильных и неправильных

форм. В современной реальности совершенно невозможно сказать, как это делать правильно, поскольку практически каждый режиссер, если он действительно значимая фигура, становится демиургом, творящим на сцене новую реальность, и каждый творит ее по своим законам.

Однако сам парадокс ответа на вопрос, какая же актерская игра наиболее волнующая и убедительная для современного зрителя - «чувствительная» либо «рациональная», над которым мы вместе с Дени Дидро размышляем уже много веков, видится мне в неподражаемости индивидуального природного нутра каждого актёра, поэтому сам вопрос остается открытым и возлагается на суд чуткого современного зрителя.

### *Список литературы / References*

1. *Глубоковский Б.* «Парадокс об актере» (Март 1923 г. ГИЗ) // Мастерство театра. Временник Камерного театра, 1923. № 2. 72 с.
2. *Дидро Д.* Парадокс об актере. М.; Пг.: ГИЗ, 1922. Дидро 1882. С. 12-19 .
3. *Гуревич Л.Я.* Творчество актера: О природе художественных переживаний актера на сцене, 1927. М.: ГИТИС, 2002. С. 135-136.