

Максимилиан Александрович Волошин

# Современный французский театр



*Часть сборника  
Лики творчества (сборник)*



Максимилиан Волошин  
**Современный французский театр**

«Public Domain»

1904

**Волошин М. А.**

Современный французский театр / М. А. Волошин — «Public Domain», 1904

«Указывая на освещенный фасад театра, Теофиль Готье говорил братьям Гонкурам, взяв их под руки: „Я люблю театр вот так: снаружи. Сейчас в моей ложе сидят три дамы, которые мне все расскажут. Директор театра Фурнье – человек гениальный, с ним никакой опасности новой пьесы. Каждые два-три года он возобновляет „Le pied du mouton“. Красные декорации он перекрашивает в синие, а синие в красные, вводит новый трюк или английских танцовщиц... В сущности, во всем, что касается театра, следовало бы поступать так. Надо, чтобы существовал один водевиль, и в нем делать маленькие изменения время от времени. Это такое гнусное искусство – театр ... грубое искусство...“...»

© Волошин М. А., 1904

© Public Domain, 1904

# Содержание

I. Основные течения	6
Конец ознакомительного фрагмента.	10

# Максимилиан Волошин

## Современный французский театр

1

---

<sup>1</sup> Emile Faguet. «Propos de théâtre». // Jules Lemaître. «Impressions de théâtre». // Alphonse Séché et Jules Bertaut. «L'Evolution du théâtre contemporain». // Paul de Saint-Victor. «Le théâtre contemporain». // Théophile Gautier. «Histoire du romantisme».

## I. Основные течения

Указывая на освещенный фасад театра, Теофиль Готье говорил братьям Гонкурам, взяв их под руки:

«Я люблю театр вот так: снаружи. Сейчас в моей ложе сидят три дамы, которые мне все расскажут. Директор театра Фурнье – человек гениальный, с ним никакой опасности новой пьесы. Каждые два-три года он возобновляет „Le pied du mouton“. Красные декорации он перекрашивает в синие, а синие в красные, вводит новый трюк или английских танцовщиц... В сущности, во всем, что касается театра, следовало бы поступать так. Надо, чтобы существовал один водевиль, и в нем делать маленькие изменения время от времени. Это такое гнусное искусство – театр ... грубое искусство...».

Такие речи вел в пятидесятых годах самый блестящий из драматических критиков Франции.

Несколько лет тому назад «*Prince des critiques*», провозглашенный таковым анкетой, устроенной «*Comœdia*», теперешний академик Эмиль Фагэ писал:

«Современный французский театр удивляет своим единообразием; справедливо можно сказать, что каждый вечер во всех театрах Парижа играют одну и ту же пьесу под разными заглавиями.

Каким образом нация, которую считают подвижной и нетерпеливой, может наслаждаться в течение целого года тридцатью пьесами, написанными на одну тему? Адюльтер мог иметь в себе нечто пикантное в первый раз, когда он был совершен, и в первый раз, когда он был рассказан...

Муж, жена и любовник – вот три единства современного театра, и этот закон трех единств настолько же ненарушим, как был старый. Французы любят строгую легализацию в литературе».

Совсем недавно Поль Гзель писал о театральном кризисе («*L'usine-théâtrale*»):

«Театр в наши дни стал большой фабрикой, и каждый из наших драматургов стал заводчиком, фабрикантом.

Страшное бедствие для театра в том, что те, которые пишут с успехом театральные пьесы, получают такие громадные деньги. Со всех сторон только и слышишь, что о головокружительных барышах, осуществленных триумфаторами сцены.

Один получает ежегодно миллион с двух-трех пьес, успех которых длится. Другой строит себе дворец на доход, принесенный одной пьесой. В наши дни драматургами становятся точно таким же образом, как становятся фабрикантами обуви... И для того и для другого достаточно одних и тех же способностей. Единственное различие в том, что мерку приходится снимать с мозга, а не с ноги потребителя: обе операции более схожи, чем это можно предположить... А затем остается только выкроить куски кожи или диалога по обычным патронам, а главное – согласно моде.

Можно наблюдать молодых людей двадцати, двадцати двух лет, которые, желая быстро приобрести состояние и имея шишку практической сметки, посвящают себя фабрикации театральных пьес. Они ничего еще не видели, ничего не наблюдали, ничему не учились... Они проштудировали обычные рецепты знаменитых поставщиков театра, они их применяют, и это удается им прекрасно.

Каждый кидается на театр, как на добычу. Романисты говорят: „Оставим роман, который приносит слишком мало, будем делать пьесы!“.

Несколько лет назад один критик (Жорж Польти), прочитав в „Разговорах Гете с Эккерманом“, что великий немецкий поэт насчитывал тридцать шесть драматических положений, не указывая при этом каких, попытался найти это число театральных комбинаций в пьесах

всех стран и всех народов. Он легко достиг желаемой цифры. Если бы он попробовал совершить ту же операцию над современными пьесами, едва ли бы смог он открыть больше четырех основных драматических положений: 1) будут ли они счастливы или нет? 2) изменит или не изменит? 3) разойдутся или не разойдутся? 4) простит или нет?

И в сущности, все эти четыре типа свободно можно свести к одному: будут ли они счастливы?».

Эти три единодушных мнения, собранные на разных концах последнего полувека, свидетельствуют о положительном и неуклонном процветании французского театра. Не будем смущены раздраженной интонацией и отрицающими парадоксами этих трех неравных критических умов. Под проклятиями Валаама скрываются часто бессознательные благословения. Утверждения, сквозящие сквозь формы отрицания, приобретают большую убедительную силу.

Когда Теофиль Готье иронизирует о существовании одного водевиля, в котором время от времени делаются некоторые изменения, и когда Фагэ спустя сорок лет свидетельствует о том, что этот водевиль существует, что «во всех театрах Парижа каждый вечер играют одну и ту же пьесу под различными именами, и когда Поль Гзель удостоверяет, что эта пьеса может быть написана любым человеком с практическим складом ума, который сумеет воспользоваться готовыми драматическими рецептами и верно снять мерку с мозгов своих современников, то получается законченная картина широкого и органического развития театра, ставшего всенародным искусством (или продолжающего быть им, так как это положение вещей длится во Франции в течение четырех столетий)».

Все три мнения говорят, разумеется, не о вершинах искусства, не о цветениях творчества, а о массовой совокупности художественного производства, т. е. о ремесленных основах мастерства. Общедоступность и осуществимость драматических произведений, о которой говорит Поль Гзель, указывает на то, что мы имеем дело с питательной подпочвой искусства, благоприятной для самых великих произведений. Вспомним слова Тэна о том, что во времена Перикла любой афинянин мог вылепить порядочную статую, во времена Шекспира любой англичанин мог бы написать посредственную драму, а в наше время каждый может при случае написать приличную газетную статью.

Это – мнение историка искусства, которому доступен ретроспективный взгляд на художественные произведения. Критики же, говоря о современности, называют эту же самую подпочву пошлостью, банальностью общим местом, потому что это именно те имена, которые точно определяют отношение художников к органическим процессам искусства, воспринимаемым, как творчество. Это – отношение цветка к корню растения.

Плиний Младший говорил те же слова о произведениях живописцев той эпохи, от которой нам остались работы помпейских ремесленников и такие же речи были бы возможны в устах любого из современников в Перикла по отношению к танагрским статуэткам.

А мы и в тех и в других читаем о коллективном гении народа.

Критики, на обязанности которых лежит следить изо дня в день за развитием искусства, неизбежно теряют чувство точных соотношений. Великие произведения благодаря условиям исторической перспективы становятся видимы среди окружающих мелочей только спустя известный промежуток времени. В момент своего появления они неизбежно затерты среди произведений среднего качества. Это «среднее качество» для еженедельного критика становится с течением времени нестерпимым. Оно для него хуже плохого, потому что для того чтобы написать истинно плохое произведение, все же нужно обладать подлинным талантом.

Плохое искусство раздражает, тревожит, будит оскорбленный вкус. И этим оно становится иногда близко искусству хорошему, но слишком новому и непривычному. Первые впечатления того и другого иногда так совпадают, что нужен продолжительный промежуток времени, чтобы анализировать причину раздражения вкуса и найти в себе окончательный приговор. Первое прикосновение к новой красоте слишком часто сопровождается инстинктивным

протестом против нее. Поэтому раздражение публики всегда сопровождает появление истинных и больших произведений искусства.

Искусство среднее таит в себе яды для индивидуального сознания критика более опасные. Оно успокаивает, оно умеет понравиться пассивным областям нашего вкуса. Оно незаметно понижает нашу требовательность.

Поэтому у таких художников, как Теофиль Готье, мысль которых была прикована денежными цепями к тачке драматического фельетона, рождается справедливый протест против среднего искусства. С этим средним искусством приходится иметь дело ежедневно, ежечасно, и немудрено поэтому, что произведения истинно ценные и крупные они склонны выводить из граней своей эпохи и рассматривать не как плод текущего дня, а лишь как запоздавший дар прошлого или завязь будущего.

Это повторялось со всеми критиками, которые следили за текущим мигом изо дня в день.

Если мы развернем годовые обозрения русской литературы Белинского за сороковые годы, то мы увидим, что он тоже жалуется на упадок литературы, между тем как именно в эти годы появляются последние произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, и он сам отмечает первые выступления Тургенева, Достоевского, Гончарова.

Так бывает всегда: нервный вкус, удрученный наводнением средней литературы, забывает о существовании большого искусства, а когда оно встречается на его пути, то выделяет его из настоящего момента.

Это понятно психологически, хотя и ошибочно с точки зрения исторической. Широкое развитие, процветание и успех среднего искусства может указывать только на возможность и на близость великих осуществлений и достижений, которые мы называем гениальными.

То, что мы называем «пошлостью», есть только признак глубокого и органического развития искусства; лишь на этой основе может возникнуть истинная утонченность, необходимая точность оттенков. Средняя литература есть тот канонический фундамент, на котором может укрепиться и стать твердой ногой индивидуальность. И это движение упора чаще всего имеет лик отрицания.

Тот же Поль Гзель в конце своей беспощадной статьи о положении современного французского театра выделяет десяток имен действительных мастеров драмы, как Поль Эрвье, Мирбо, Куртелин, Леметр, Батайль, Фабр и т. д.

Десяток имен настоящих, вполне художественных драматургов, это очень много!

Это же положение вещей констатирует и Фагэ.

«Театр во все времена, – говорит он, – с одной стороны, имеет технический фонд, который построен согласно формулам эпохи, а с другой стороны – художественную область, которая одна только и идет в счет; она создается индивидуальными концепциями отдельных художников литературы. Другими словами, театр во все времена имеет свои магазины готового платья, и рядом своих портных-художников.

Театр, согласно формуле времени, в XVII веке это – все классические трагедии целой сотни второстепенных драматургов, которые копируют один другого; а за ними оригинальный театр, который не отвечает потребностям ежедневного потребления, но лишь интеллектуальным вкусам публики: Корнель, Мольер, Расин.

В XVIII веке – традиционный театр: опять классические трагедии и комедии, называемые „характерами“ – Ла-Брюйер, переложенный в диалог. Театр художественный и оригинальный: Мариво, Лесаж, Пирон, Грессе.

В XIX веке – промышленный театр: все комедии – в жанре Скриба и бесконечные водевили, построенные на *qui pro quo*. Оригинальный театр: с одной стороны, Виктор Гюго, с другой – Ожье, Дюма... В наши дни для ежедневного потребления существует комедия роганосная (*Comédie cocuestre*), в которой искусству нечего делать. Комедия роганосная сменила комедию

с интригой, вышедшей из моды, и устаревший водевиль. Комедия роганосная – это магазин готового платья».

Но в чем же истинный нерв драматического искусства Франции наших дней? Кто творцы художественной драматургии XIX века? Предоставим голос тому же Фагэ:

«Следует обратить внимание на то, что драматурги наших дней пробивают новые пути во все стороны вне адюльтера, быть может, с большим успехом, чем в какую бы то ни было иную эпоху. Не говоря уже о драме исторической, которая представляет жанр, вечно оспариваемый и вечно живой, в которой Ришпэны, Ростаны и Катюль-Мандэсы нам дали если и не шедевры, то произведения хорошего стиля; не говоря о краткой и хлесткой сатирической комедии, в которой Куртелин, правнук Мольера, не имеет соперников, – наши драматурги и комики, вышедшие из школы Ожье, Дюма, Сарду, проявили за последние двадцать лет много инициативы, много выдумки и много таланта и в инициативе и в выдумке. Чего только не использовали они в смысле исследований и новых наблюдений? Вот комедия политическая с „Les rois“ и „Le député Leveau“ Жюля Леметра; вот судейский мир с удивительной „Robe rouge“ Брие; вот мир медицинский с „L'évasion“ того же Брие. Вот мир духовенства и его конфликты со светским миром в „Дуэли“ Наведана; вот мир финансистов с „Les affaires sont les affaires“ Октава Мирбо; вот вопрос о расах в „Le retour de Jérusalem“ Доннэ; вот „Закон“, представляющий целый мир, исследованный в его проявлениях и в его отражениях в нравах пронизательным Эрвье, пишет ли он „Les tenailles“ или „Loi de l'homme“. Потомство одно может быть судьей талантов и распределителем рангов; оно одно сможет решить, насколько данные попытки получили свое осуществление. Но мы можем утверждать, что *никогда*

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.