

Максимилиан Александрович Волошин

# Современный французский театр

Максимилиан Александрович Волошин  
Лики творчества (сборник)



*Часть сборника  
Лики творчества (сборник)*



# Максимилиан Александрович Волошин

## Современный французский театр

[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=22832850](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22832850)

### Аннотация

«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...“...»

# Содержание

I. Основные течения	5
II. Драматурги и толпа	41
III. Театральные трафареты	56
IV. Новые течения	73

# 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

тридцатую 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 головокругительных 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 сопровождается появлением 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 склон-

ны 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 обзоры 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 ча-

ще 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 рогоносная (*Comédie cocuestre*), в которой искусству нечего делать. Комедия рогоносная сменила комедию с интригой, вышедшей из моды, и устаревший водевиль. Комедия рогоносная – 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 проницательным 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* французский театр не был столь разнообразен, столь озабочен наблюдением реальностей, более одушевлен беспокойною и ищущей жизненностью».

Мнение Фагэ ценно для нас потому, что он сам удачно воплощает в себе средний драматический вкус современной Франции. В нем нет ни самоуверенно-добродушной пошлости Сарсе, ни слишком требовательного аристократизма драматической критики Барбэ д'Оревилли, ни смущающих ракет остроумия Жюля Леметра. Фагэ любит систематизировать и никогда не спустится со своими симпатиями компрометирующе низко и не будет искать своих любимцев в области попыток слишком новых, еще не воспринятых сценой. Он остается в области органического театра, театра театрального, театра сценического.

Он ни словом не упоминает о театре Ван Лерберга, Вер-

харна и Метерлинка, что справедливо, так как этот театр, созданный фламандским гением, находится «вне эволюции» французской драмы. С другой же стороны, он не упоминает ни о Клоделе, ни о Суарэсе, ни об Андрэ Жиде, ни о Моресе, Пеладане и Герольде, как о произведениях, выходящих за пределы, доступные его истории французской сцены.

Мнение Фагэ дает среднюю оценку среднего критика, то есть точный уровень и постоянную температуру года. С ним мы ни в какую сторону не проскочим за пределы текущего французского театра.

\* \* \*

По всему вышесказанному можно судить, на каком ином полюсе понимания театра и драмы стоим мы в настоящее время в России.

Во Франции весь аппарат сцены, с актерами, режиссурой и декорациями, есть нечто абсолютно данное, унаследованное от многих веков интенсивной театральной культуры. Аппарат этот туго поддается изменениям, и, как всякий очень сложный инструмент, его следует трогать с осторожностью. Пьесы, которые пишутся французскими драматургами, пишутся специально для этого аппарата, строго считаясь с его требованиями и возможностями.

В России сцена находится в периоде полной революции: все разрушается, все перестраивается, все находится в дви-

жении и все находится под сомнением, как у публики, так и у драматургов.

Поэтому средним драматургам не для кого писать. Они не знают, каким сценическим формулам должны они удовлетворять; а беллетристы создают свой театр, как литературу, не считаясь с ее сценической осуществимостью и предоставляя сцене изобретать возможности для их театральных осуществлений.

Когда во Франции совершалась величайшая драматическая революция, когда классицизм сменялся романтизмом, на сцене эта перемена ничем не отразилась. Та же «Французская комедия», жившая исключительно классическим репертуаром, приняла и вынесла на своих плечах театр Виктора Гюго. Капризы m-lle Жорж были капризами личного литературного вкуса, а вовсе не протестом сцены. Сценический аппарат оказался вполне пригоден и для «Антони», и для «Эрнани», и для сменивших их пьес Понсара, и для пьес Дюма-сына, и для «Les affaires sont les affaires» Октава Мирбо.

Между тем, когда у нас вслед за Островским пришел Чехов (что составляет разницу вовсе не большую, чем между Гюго и Дюма-сыном), то классический русский театр, гениально интерпретировавший Островского, оказался вдруг совершенно неубедителен, и потребовалось создание новой сцены Московского Художественного театра.

А теперь мы переживаем одну из самых парадоксальных эпох в истории театра: революцию в области сцены при пол-



ном отсутствии драматургии. Мы готовим колыбель, гигантскую колыбель, для какого-то еще не рожденного младенца-бога. И пробуем пока примерно класть в нее драмы других народов – Пшибышевского, Метерлинка, Ибсена... Происходит почти невероятное явление – развитие сцены самой по себе, вне драмы.

Французская сцена – диаметрально противоположность нашей. Она не колыбель, а прокрустово ложе, которое заставляет авторов подчиняться своей мерке и своим законам.

Это важно для нашего понимания французского искусства. Наши цели в искусстве противоположны. Они – народ художников-осуществителей, их искусство – искусство точнейших воплощений и тончайших оттенков. Поэтому то, что является для французов в искусстве наивысшим достижением, – для нас почти неуловимо, часто совершенно недоступно, как нечто совершающееся в иной сфере сознания. Если мы и понимаем смысл данного сценического осуществления, то для нас совершенно исчезает все же точность его оттенка, напряжение творческой силы, коэффициент преодоления. Таким образом, мы почти не можем судить о творчестве французского театра. Но, с другой стороны, перед нами встает возможность ясного понимания и справедливой оценки той органической основы французского театра, беспристрастное отношение к которой мало доступно самим французам.

Это то же самое, что путешествие в той стране, языка ко-

торой не знаешь. Тогда в вагонах железных дорог, на улицах, в ресторанах ловишь не бессмысленные отрывки банальных фраз, а жест расы, интонацию самого языка, звук голоса всей страны. Все обычные слова приобретают исторический характер. Так же бывает и тогда, когда читаешь стихи на полуживом языке. Тогда гений языка звучит во всей своей силе, заглушая изобретения индивидуального творчества. Обычные клише обретают свою древнюю силу гениальных открытий. В словах нет стертой осмысленности знакомого хорошо языка. В случайном произведении можно прозреть иногда всю древнюю душу расы.

Все эти условия наших исторических разностей делают то, что именно средний французский театр, театр «одной пьесы, в которой время от времени делаются кое-какие изменения», может быть особенно поучителен и интересен для нас. Именно в нем мы можем понять и определить элементы истинного всенародного искусства – живого, цветущего и нам современного.

В этом новом триединстве французского театра (муж, жена и любовник), о котором иронизировал Фагэ, в этой безвыходной теме адюльтера, на которой зиждется современная сцена, скрыта вся история любви, вся история семьи за последнее столетие.

Моральные вопросы адюльтера во французской драме сводятся к следующим четырем: 1) должен ли быть наказан адюльтер? 2) оскорбленный муж имеет ли право сам со-

вершить суд справедливости? 3) виновный муж заслуживает ли снисхождения? 4) больше ли вина мужа, совершившего адюльтер, чем вина жены?

Для нас – русских, эти вопросы могут показаться наивными. Мы благодаря нашей божественной и варварской молодости, благодаря неустойчивой свободе наших общественных форм стоим вне этих – для нас схоластических – вопросов. Наши моральные сомнения лежат гораздо глубже, гораздо ближе к первоисточникам страсти и долга. Наша жизнь так мало стеснена вещами и формами, что нам легко подходить к самому корню явлений. В этом та жуткая и волнующая свобода славянского духа, которая так заманчива для французов.

Но уже тот факт, что вопросы о любви именно в такой строго ограниченной, почти юридической форме составляли единственную тему французского театра в течение полувека, указывает, с какими строгими крепкими и органическими формами общежития приходилось им иметь дело и кто были те зрители, которые трепетали и волновались от того или иного разрешения этих вопросов.

Идея преступления на почве любви, полонившая французский театр, получила начало в эпоху романтизма. В театре романтическом преступление страсти появилось в формах первобытных, преувеличенных и грубых. Театральное человечество той эпохи представляется теперь каким-то доисторическим и одержимым злыми духами.

Герои и героини врываются на сцену в состоянии трагического исступления. Страсть их поражала внезапно, как удар грома. Она выбрасывала их из круга человеческих законов. Благодаря ей они оказывались в положении исключительном, сверхчеловеческом. В этом было оправдание их преступлений на почве страсти в области адюльтера. Романтическая драма требовала непременно кровавого конца. Если пьеса не кончалась насильственной смертью героев, она казалась публике неискренней. Для таких героев требовался и особый мир, не похожий на обычный. Он был создан для них в формах мелодрамы.

Теофиль Готье так описывает этот «интимный» мир, в котором жили романтические герои:

«Все перепутано. Завещания данные, взятые, разорванные, сожженные. Свидетельства о рождении, потерянные и вновь найденные. Ступени, лестницы, неожиданности, предательства, перенеожиданности, перепредательства, отравы и противоядия. Есть от чего сойти с ума. Ни на одну минуту не отворачивайтесь от сцены, не ищите платка в вашем кармане, не вытирайте стекла вашего бинокля, не смотрите на вашу хорошенькую соседку: в этот краткий промежуток времени на сцене успеет произойти столько невероятных событий, сколько их не было в целой жизни библейского патриарха или в двадцати шести картинах мимодрамы, и вы уже не сможете ничего понять из того, что происходит дальше, настолько автор умеет не давать отвлечься ни на одну мину-

ту вашему вниманию. Ни развития, ни объяснения, ни фраз, ни диалога. Факты, факты, ничего, кроме фактов, и каких фактов! Великие боги! это истинные чудеса. Но он» кажутся всем действующим лицам весьма простыми и естественными. Поэтика их может резюмироваться таким примером. «Ты здесь? Какими судьбами? Ведь ты умер восемнадцать месяцев тому назад?» – «Тсс... это секрет, который я унесу с собою в могилу», – отвечает вопрошаемый. «Этого объяснения достаточно, и действие продолжается своим чередом». – Эту характеристику Теофиль Готье дает мелодрамам Бушарди, но в карикатуре она относится и к театру Гюго рi Александра Дюма. Этот род романтического театра сохранился в виде мелодрамы и до наших дней и приводит на подмостках «Амбигю» в восторг и слезы апашей – этих последних романтиков Парижа.

Театр Дюма-отца, создавшего стиль и тип романтических пьес, находит свое естественное и историческое продолжение в театре Дюма-сына, который постепенно начинает смягчать несообразности романтических героев и делает их более похожими на своих современников второй империи. Тема «Crime passioné»<sup>2</sup> остается неизменной. Сделан громадный шаг к реализму. Но Дюма-сыну приходится уже искать моральных оправданий для убийств на почве любви и страсти, тогда как в театре его отца они были оправданы сами по себе. Все эти: «убей ее!», «убей его!» являются началом бо-

---

<sup>2</sup> «Убийство из ревности» (франц.).

лее серьезной психологии, исканием различных выходов для страсти и морального чувства. Первобытные романтические герои и героини входят в жизнь, и для их нравов приходится искать обоснований. Начинается восстановление нрав обманутого мужа.

«Объяви себя судьей и палачом. Это вовсе не твоя жена, это даже не женщина. Это отродье из страны Нод. Это – самка Каина: убей ее! Закон человеческий этим не будет нарушен». Утверждая право мужчины карать за совершенное прелюбодеяние, Дюма-сын утверждает, что Христос вовсе не нрощал женщину, обвиненную в прелюбодеянии, которую привели ему на суд: «Это не было прощение, это не было даже оправдание, это было лишь распоряжение о судебной несостоятельности на основании некомпетентности трибунала». Так первобытные люди романтической драмы начинают привыкать к общежитию и образовывать человеческое общество с законами драконовскими и кровавыми, но все же законами иными, чем чистый порыв страсти. У них создается свой кодекс законов, еще не совпадающий с законами государственными, но театральные герои уже ссылаются на него.

«Я справлялся с законом испрашивал, какие средства может он мне предоставить: я имею право убить и ее и вас». («Le supplice d'une femme»).

В «Diane de Lys» муж отказывается драться на дуэли с любовником: «Зачем мне драться с вами, когда я имею право

убить вас?»

Реакция против этих кровавых законов, установившихся на сцене, возникла под влиянием русской литературы и, сказавшись прежде всего в романе, отразилась и в драме. Идеи Дюма-сына пали. Явилась тенденция смотреть на женщину, совершившую прелюбодеяние, не как на преступницу, а как на больную. Но эта реакция чувствительности не нашла себе достаточного сочувствия во французском обществе. При самом начале переоценки являлся вопрос: кто же поставил мужчину судьей? Потому что для того чтобы иметь право прощать, надо сперва иметь право судить. Вехой этой грани является пьеса Жюль Леметра «Pardon», где муж в первом акте прощает свою жену, но во втором совершает тот же грех. Мысль о том, что прелюбодеяние мужа есть такое же преступление против семьи, как и прелюбодеяние жены, Дюма-сын решился высказать только один раз в предисловии к «Francillon», как невероятный парадокс, сам страшась своей дерзости. Теперь эта мысль выносилась на подмостки, что показывало громадность пройденного расстояния. Этим заканчивалась на сцене борьба женщины за равноправность в области любви. В пьесах Эрвье женщина стоит рядом со своим любовником или со своим мужем, как равная с равным.

Это конец театра романтического и sentimentalного. Драма окончательно приближается к жизни, и кровавая мораль ее начинает сливаться и претворяться в сложной и мно-

гообразной морали, творимой текущей действительностью. Драматические положения адюльтера начинают широко и свободно черпаться из жизненных реальностей. Драма становится психологической по преимуществу. Она изучает все комбинации и возможности любви втроем соответственно характерам и индивидуальностям.

Образцами этого современного трактования драмы адюльтера являются «L'affranchie» Мориса Доннэ, «Maman Colibri» Батайля, «Déserteuse» Брие, «Bercail» Бернштейна. Все эти пьесы основаны на остром анализе современной души. Везде нрава женщины и мужчины на любовь признаны равными. Признается даже законным, что жена, полюбив другого, может уйти и бросить семью. Но наравне с этим к женщине всюду предъявляются самые строгие требования искренности (но только к женщине – не к мужчине). Если у нее не хватает мужества признаться в своей любви открыто, и она, изменив, остается в своей семье, принимая на себя по-прежнему обязанности матери и жены, то французский театр относится к ней с осуждением и считает равенство нарушенным. Таким образом, пока женщине дано равноправие лишь в случаях известного морального героизма. Права же на ложь, на слабость ей еще не дано. Вот тот уровень средней морали, на котором остановился в настоящую минуту французский театр.

С историей адюльтера во французском театре связан вопрос о разводе. Эволюция этой темы определяется законом



Накэ (французский закон о разводе), который делит все пьесы этого жанра на пьесы о разводе до существования развода и пьесы после утверждения его.

Борьба за право развода появилась в пьесах Дюма и Ожье. Они отчасти и вызвали закон Накэ. Дюма-сыну казалось, что право развода явится выходом из всех зол адюльтера. Когда закон был проведен в жизнь, то его последствием явился целый ряд новых драматических комбинаций.

Полной противоположностью театру Дюма является театр Поля Эрвье. Обладающий аналитической силой казуиста гражданских дел, Эрвье поставил себе целью отыскание таких драматических положений, при которых новый закон остается бессилён.

В первом акте «Les tenailles» он дал картину семьи, в которой муж и жена безупречны в формальном смысле, но не выносят друг друга. И для них нет исхода посредством развода, так как он только для тех, кто совершил нарушение брака. В следующих действиях, которые отодвинуты от первого на десять лет, выступает вопрос о ребенке. Муж узнает, что ребенок не его. Но на этот раз мать отказывается от развода, и они снова остаются сжатыми теми же тисками, так как по закону для развода необходимо согласие обоих супругов.

Эрвье, вводя в театр свой сухой, сдержанный психологический анализ, резко переносит нерв драмы с вопросов морали на вопросы закона. Дюма-сын создавал свой театр в области чувства и общественного мнения, Поль Эрвье созда-

ет его в области права. Стендаль советовал перед тем как начинать писать, прочитывать несколько страниц из кодекса законов, для того чтобы найти правильный тон для стиля. Эрвье пользуется кодексом законов более полно. Для него он служит источником тем и драматических положений. Он разлагает драму, как юридический казус. Дюма-сын являлся то адвокатом, то прокурором. Эрвье всегда остается леги-стом и юрисконсультom.

В «La loi de l'homme» он уже отходит от «развода», а трактует закон вообще как закон, созданный мужчиной и направленный к порабощению женщины.

Таким образом, закон Накэ, лишая театр той темы, на которой были построены пьесы Дюма-сына, открыл целый рудник новых положений. Он придал, между прочим, новое значение тому драматическому персонажу, который издавна играл большую роль во французском театре – особенно в романтической мелодраме: ребенку. Теперь ребенок получает смысл нового драматического узла. Его присутствие уничтожает все благодетельные последствия закона о разводе: прежнюю трагическую безвыходность внешних уз переносит в область родительского чувства и этим дает новое богатство драматических завязей. Еще Ожье в «Madame Cervelet» выдвинул ребенка как драматический узел. В «Les tenailles» он еще не имеет первенствующего значения, но в «La loi de l'homme» весь интерес драмы уже сосредоточен на ребенке. В «Dédale» Эрвье жизнь родителей подчиняется этой рож-

дающейся жизни.

Так узел семейной драмы постепенно переносится с «закона» на более жизненную, более органическую почву.

Ребенок служит узлом и в «Verseau» Брие, и в «Le torrent» Мориса Доннэ, и в «Déserteuse» Брие, и в «Bercail» Бернштейна, и в «Maman Colibri» Батайля, и в «Le coeur et la loi» бр. Маргерит. Последняя пьеса уже прямо выступает против существующего закона о разводе и требует его пересмотра и отмены параграфа о согласии обоих супругов.

«Какую дорогу прошли мы с тех романтических драм, в которых появлялись свирепые мужья, убийцы своих жен и их любовников, проходившие по сцене с криками о мщении!» – восклицает Жюль Берто.

Вот приблизительная и краткая схема тех изменений, которым подвергалась та единая и неизменная пьеса об адюльтере, которая с первого взгляда наполняет весь французский театр. Мы коснулись только чувствительных кончиков нервов, от которых трепет идет по всей необъятной и темной толще современного французского репертуара.

Все эти «pièces à thèse», построенные с мастерской логикой католической проповеди и адвокатской речи, превращенной в диалог действующих лиц, сами по себе не могли бы иметь художественного значения, если бы они не были связаны с законченным и совершенным организмом французской сцены, с творческим исканием французского актера и с насущными потребностями зрительной залы.

Театр действующий, театр жизненный требует от драматурга основной темы его эпохи: логики действия, логики жизненных положений, логики страсти, логики характеров, логики событий – логики, логики, одной драматической логики. А сцена создает на этой основе весь трепет жизни. Драматург дает только общие типы людей (т. е. опять-таки чистую логику индивидуальностей), актер же творит им лицо и всю иррациональную сложность жизненности.

Поэтому наравне с эволюцией театральных тем идут целые династии актеров, которые являются живыми воплощениями поколения своей эпохи. В типы они вливают свой характер. Они сливаются со своими ролями настолько, что художественный смысл пьес теряется, когда они уходят со сцены. Французский театр – явление крайне сложное и основанное на встрече и на равновесии стремлений актера, поэта и зрителя.

Пьесы, отмеченные наиболее полным и глубоким успехом, сами по себе могут не иметь литературного значения; самые великие актеры погибают вне своего репертуара, вне своего автора. И наконец, и то и другое имеет свой смысл лишь пред парижской публикой точной исторической эпохи.

Три действительных единства, на которых так крепко стоит французский театр, это: драматург, актер и публика. Если устранить хоть одно из них, то утрачивается смысл. Эта исключительность – признак высокого совершенства и законченности искусства.

Проскальзывавшее и у Фагэ и у Поля Гзеля сравнение театральной пьесы с ловко сшитым платьем глубоко верно в своей сущности. Пьеса во все времена была во Франции костюмом для того или иного актера. Костюмы эти, конечно, покупаются в магазинах готового платья, но у крупных актеров они всегда сшиты на заказ у первоклассных драматических портных. При той тесной спаянности актера, автора и публики, которая существует во французском театре, в этом нет ничего оскорбительного, ничего неестественного для искусства. Вначале бывает так, что актер открывает самого себя в уже существующей драме, как Бокаж открыл себя в «Antony», а Режан в «Amoureuse», но затем, раз он уже утвержден как средоточие всех нервных сил своего поколения, то естественно, новые драмы кроются и шьются по его фигуре. Таким образом достигается то тесное, то абсолютное слияние актера и драматического произведения, при котором театр перестает быть отражением жизни, а становится ее прообразом. Созданное на сцене переходит в жизнь. Тип, утвержденный на подмостках, множится на бульваре и на улице. Театр в Париже всегда был продавцом масок. В этом – его насущное, его жизненное значение.

Мысль о том, что искусство влияет на жизнь больше, чем жизнь на искусство, казалась Оскару Уайльду новым и дерзким парадоксом. Между тем как во Франции эта же мысль казалась естественной гораздо раньше. Вот что писал Сент-Бев за сорок лет до Оскара Уайльда:

«Мы живем в такую эпоху, когда общество несравненно больше подражает театру, чем театр обществу. Что можно было наблюдать в тех скандальных и карикатурных сценах, которые последовали за февральской революцией? Повторение на улицах того, что уже было сыграно в театре. Площадь серьезно пародировала сцену. „Вот проходит моя история революции“, – говорил один историк, когда под его окном дефилировала одна из революционных пародий. Другой мог бы сказать с таким же правом: „Вот это совершается моя драма“. Одна черта поражала меня среди всех в этих удивительных событиях, значение которых я несколько этим не хочу уменьшать, это сквозивший во всем характер подражательности и при том литературной подражательности. Чувствовалось, что фраза предшествовала. Обычно, казалось бы, литература и театр пользовались большими историческими событиями для того, чтобы их восславлять и выражать; здесь же живая история начала подражать литературе. Одним словом, ясно, что много вещей не совершено только потому, что парижский народ видел в воскресенье на бульваре такую-то драму или слышал, как читалась вслух в мастерских такая-то история».

Каждая из эпох французского театра выдвигала на сцену героя или героиню любви, которые становились прототипами целых поколений. Тип Дон-Жуана, тип «покорителя сердец», тип неотразимого для женщин героя, менялся с каждым поколением. Он отражал идеал «обаятельности» своего

времени и создавал его. Вместе с ним, постоянно соответствуя ему, менялся и тип «Grande amoureuse». Это было постоянное творчество вечно живых, идущих вровень со своим временем масок, обмена жизни и искусства, равномерно усиливавших друг друга.

Ниже его был обычный тип «первого любовника», оперный трафарет, который никогда не менялся. Выше – большой трагический герой, менявший свой лик, но медленно, так как он отражал не реальные идеалы чувственной жизни, а отвлеченные идеалы пафоса. Его ступени: Тальма, Фредерик Леметр, Мунэ-Сюлли, а с другой стороны – m-lle George. Рашель, Сара Бернар.

И тот и другой тип выходили из граней аналитического – жизненного творчества. Между тем как «L'Homme à femmes» и «La grande amoureuse» всегда отвечали трепету данной минуты, насущной потребности жеста данного мгновения.

Для театра романтического такими актерами были Бокаж и Мария Дорваль.

Бокаж «Le beau ténébreux»,<sup>3</sup> с бледным, худым, костистым лицом, с густыми бровями, молниейными глазами и длинными черными волосами был живым воплощением байронического типа романтизма, настоящим трагическим любовником. Он создал «Antony», или скорее в «Antony» в первый раз создал самого себя. А затем уже все новые пьесы Дю-

---

<sup>3</sup> «Таинственный красавец» (франц.).

ма-отца строились по его типу, и весь романтический театр кроился на его фигуру. Другие современники его, как Фирмэн, создатель «Hernani», могли быть только слабыми подоби́ями его.

Идеал же романтической героини нашел свое полное воплощение в Марив Дорваль. Эти романтические актеры отдавали сцене не искусство, а самих себя целиком. Мария Дорваль, говорят, всем нутром каждый раз переживала все коллизии романтических драм и плакала такими неподдельными слезами, что Фредерик Леметр, играя вместе с нею, сам не мог удержаться от действительных слез. Для романтической драмы такая игра была необходима: сама по себе она была настолько условна и нечеловечна в своих страстях, что надо было не искусство, а живого человека целиком, чтобы восполнить ее пустоты, чтобы заставить действительно жить и трепетать ее формы. В том поколении оказались такие актеры, и это свидетельство того, что романтический театр все же соответствовал жизненным реальностям. Но он буквально убил своих воплощений и сам умер вместе с ними к 1848 году.

На смену приходит грациозный и изящный театр Мюссе. Воплощение его героям дают Брендо и Брессан, которые становятся образцами элегантности для общества своею времени. «Никакой другой актер, говорит Легуве, не умел кидаться на колени перед дамой с большею страстью». Брессан в «Par droit de conquête», делая свое признание m-me Мадлэн



Броган, сопровождал его коленипоклонением, полным огня и грации. Когда Fèbvre, несколько лет спустя, взял эту роль, он мне сказал, что не может подражать Брессану, *что он не сумеет это сделать*, что он будет чувствовать себя в этот момент смешным. И он был прав. Вкусы изменились. Театр Мюссе был слишком утончен, чтобы иметь глубокое и жизненное значение. Актер Делонэ устанавливает связь между театром Мюссе и театром Пальерона, Скриба и Ожье. В нем падение элегантности, но уже приближение к новому реализму, к моралистическому и более грубому театру Дюма-сына.

Жизненность театра Дюма-сына укрепилась на целом ряде крупных женских темпераментов. С ним неразрывно связаны имена Круазет, Дош и Десклэ.

M-me Дош сделала для «*Dame aux camélias*» то же, что Бокаж в свое время для «*Antony*». Интересно проследить на этой знаменитой пьесе взаимодействие жизни и сцены. Моральная тема, которая легла в основу драматической завязи «*Dame aux camélias*», та же, что в истории Манон Леско и кавалера де-Грие. Этим она тесно связывается с основными моральными вопросами французской литературы.

Непосредственным же впечатлением, вызвавшим сперва роман, потом пьесу того же имени, была для Дюма фигура, судьба, а главным образом наружность Мари Дюплесси, известной куртизанки второй империи.

«Раз увидавши, – рассказывает Поль де Сен-Виктор, – невозможно было забыть это лицо, овальное и белое, как со-

вершенная жемчужина, эту бледную свежесть, этот рот детский и благочестивый, эти ресницы тонкие и легкие, как штрихи тени. Большие темные глаза без невинности одни протестовали против чистоты этого девичьего лица и еще, быть может, трепетная подвижность ее ноздрей – открытых, как бы вдыхающих запах. Тонко оттененная этими загадочными контрастами, эта фигура, ангельская и чувственная, привлекала своею тайной».

Мари Дюплесси умерла от чахотки медленно и красиво на глазах всего Парижа. На аукционе после смерти вещи ее были раскуплены за бешеные деньги, как сувениры. Соединение этого лика падшего серафима с темой «Манон Леско» создало драму Дюма. Но нужно было, чтобы явилась m-me Дош, до той минуты хорошая но средняя артистка, чтобы создать из Маргариты Готье тот идеал женственности, который надолго определил пути любви во французском обществе. Новая красота, созданная m-me Дош, была истинным откровением для людей той эпохи. «Никогда Ари Шеффер. – писал Теофиль Готье, – не клал на кружевную подушку головку более идеально бледную и просвечивающую душой. Эта надрывающая грация, что горестное очарование приводят в восторг и делают больно. По высоте это равно агонии Клариссы Гарлоу и Адриены Лекуврер, если не превосходит их».

Сам Дюма писал: «Я вior бы сделать только одно замечание m-me Дош. Именно то, что она играет эту роль таким образом, точно она сама написала ее. Такая артистка уже

но исполнительница...». Таким образом, одну ролью m-me Доп. – на несколько десятилетий наметила характер женской очаровательности. В ту эпоху, когда декламация и внешняя поза страсти играли в театре еще очень важную роль, она явилась предтечей той интимной и простой игры, которую мы оценили только в Элеоноре Дузе.

Дюма оставил такой портрет другой воплотительницы своего театра – Десклэ.

«Это было удивительное сочетание хитрости, наивности и какой-то прожженности. Вначале у нее не было никакого таланта. Она играла в „Demi-monde“ плоско, вяло и бесцветно, бог знает кого, бог знает что. Потом она уехала за границу и исчезла. Я вновь нашел ее в Брюсселе. Я был потрясен. Я заставил ее ангажировать. Она играет „Diane de Lys“, „Princesse George“, „Visite de nocé“ – и вот она на первых ролях, на своем месте. Конечно, она в восторге? Совершенно нет. Что было ужасно в Десклэ – это то, что у нее не было никакой любви к своему искусству. Это было мертвое существо, и ее нужно было вызывать с того света. Ее вытаскивали из ее могилы и вели на сцену. Если она оживала, то это было каким-то жутким исступлением, она была гальванизированным трупом. Если не оживала, то не давала ничего – абсолютно ничего. Она была или прекрасной, или ничем. Вы помните ее? Зеленоватая, оливковая, бескровная, совершенно не чувствительная к холоду – привычка могилы. Она выходила со сцены вся потная, подымалась в уборную и посре-

ди зимы раскрывала окно, раздевалась и оставалась полуголая в ледяном сквозняке. Ей говорили: Вы сошли с ума. Вы убиваете себя! – Убить меня? А! Я уже давно убила себя! И она была права. Она не была живой. Это была какая-то этруска. Она умерла четыре тысячи лет тому назад». Есть тайное соответствие между Мари Дорваль, начавшей романтический театр, и Десклэ, заканчивающей его. И в то же время в Десклэ уже есть нечто, предвещающее новый декадентский демонизм.

Софи Круазет, аристократка, на несколько лет отдавшая себя сцене, воплотила третью сторону театра Дюма. Она всегда играла только самое себя. В ней парижане впервые научились ценить не актрису, а женщину.

Семидесятые годы были тяжелой и неоформленной эпохой для французского искусства во всех областях. Лишь к началу восьмидесятых годов изгладились следы погрома второй империи, и начались новые движения в искусстве. Актером, создавшим переход от театра Дюма-Ожье к театру Эрвье, был Дю-Баржи.

«Дю-Баржи создал на сцене, – говорит Ларруме, – тип того влюбленного, который скептическую иронию и скупой эгоизм восемнадцатого века переносит в конец XIX века. В тот день, когда у него в руках оказалась роль, написанная Эрвье, он должен был испытать острую радость артиста, который нашел, наконец, то, что может исполнить великолепно. У влюбленных, которых он изображает, холодный ум и

невозмутимая ясность сердца. Для них любовь – поединок, в который не следует вносить много страсти, ни отдаваться ему до конца. До них говорилось столько фраз, что они, желая избежать смешного, предпочитают говорить четко и резко. Внешне они элегантны и сдержаны. Холодная жестокость в чувственности, утонченность в любви, режущая ирония в страсти, страшная ясность ума в те минуты, которые, казалось, должны были бы быть минутами самозабвения. Этот тип возник из сухой и режущей логики Дюма-сына. Это шаг приближения к мировому типу Дон-Жуана». Торжество Дю-Баржи, подобное созданию Маргариты Готье *madame Дош* и Антони Бокажем, – это «Маркиз де Приола» Лаведана, ретушированный автором специально для фигуры Дю-Баржи.

Сдержанный, страстный и аристократический тип «*Grande amoureuse*», женский тип, соответствующий типу Дю-Баржи, был создан *m-me Bartet*.

Уже совсем на пороге настоящего дня французского театра стоит громадная фигура Режан. Она первая дала французскому театру не героиню, а женщину целиком, настоящую, нервную, изменчивую современную парижанку.

Влияние ее на современную французскую сцену неизмеримо. Откровением ее было создание «*Amoureuse*» Порто-Риша.

«До „*Amoureuse*“ Режан была не больше чем пикантной жанровой актрисой. В „*Amoureuse*“ она создала настоящий характер парижанки бульваров, даже предместий. До нее

этот тип появлялся на французской сцене лишь в легких набросках. Режан завоевала ему место. В глубине этого нового персонажа лежит тонкость и остроумие. Внешне – дерзость, легкая элегантность, вкус к любовной интриге, иногда способность к страсти. Язык – благирующая ирония со всем богатством парижских словечек и аргю. Она очень женщина. В словах волнующих она скрывает едкую иронию, умеет говорить с насмешкой самые потрясающие вещи, улыбаться, обливаясь слезами, давать оттенки меланхолии самым ярким переливам своего смеха. Это вся гамма любовных желаний, вся сверкающая и трагическая звучность великих страстей на не прекращающейся теме вольного легкомыслия» (А. Séché). Теперь французский театр создал уже новые маски. Серьезный тип парижанки с оттенком надрыва горечи встает в воплощении Март Брандес. Еще более трагически и беспокойно звучит у Сюзан Депре. Она даже может передавать героинь Ибсена, что было бы раньше совершенно невозможно для французской актрисы. Все в ней серьезно и глубоко и не освещено улыбкой. M-me Le Bargy воплотила в себе волевых и умных героинь Бернштейна, Berthe Vady – нервную мечтательность и безвольную инстинктивность героинь Батайля. А рядом с ними в области более легкомысленного театра, но, быть может, еще ближе к текущему мигу жизни создали новые маски Полэр и Ева Лавальер. Школьница Клодина, вся вибрирующая благородными порывами, внешне извращенная, умная и едкая, и новый, чисто уличный тип сантимен-

тальной простушки – эти маски насущная потребность теперешней парижанки.

Мужская маска современного любовника создана Люсьеном Гитри, Тарридом, намечена Граном и Брюлэ. Наибольшую значительность придал ей Гитри.

«С первого взгляда он почти антипатичен. Он толст, тяжел, порою вульгарен, у него должны быть тяжелые мысли. Жесты его резки. Кажется, что мысль затаилась в нем, чтобы не проявиться никогда. Между тем, наблюдая его вблизи, нельзя не почувствовать странного ощущения силы и упрямства, исходящего от всего его существа. Женщины угадывают его грубость, его возможность помыкать ими и в то же время чувствуют его слишком хорошо воспитанным, чтобы дойти до этого; это позволяет им трепетать в его присутствии, сознавая свою безопасность. Они чувствуют, что раз он возьмет их, то они отдадутся ему совсем и навсегда. В трагической борьбе сердечной жизни он завоевал себе большую власть рассудочности, и в том его главная сила. Он приобрел простоту манер и откровенность речи, которые и производят впечатление на самых отъявленных лгуний и останавливают ложь в их горле» (А. Séché).

\* \* \*

Вот длинный путь, пройденный французским театром за полвека от театра Гюго до театра Эрвье, от Бокажа до Лю-

сьена Гитри, от Мари Дорваль до Режан. Эти крайние точки отстоят бесконечно далеко друг от друга, и превращение это кажется совершившимся с необыкновенной быстротой. Между тем, как мы видели, путь этот был совершен последовательно, ступень за ступенью, ни одно звено цепи не было пропущено.

От крайних идеалистических концепций страсти, ни разу не отступая от текущих настроений и сменяющихся мод своей эпохи, французский театр дошел до вполне точного наблюдения и органического слияния с жизнью общества.

Каковы бы ни были тенденции драмы и какие бы тезисы ни защищались на трибуне театральных подмостков, эта синтетическая работа театра, поддерживаемая актером наравне с автором и публикой наравне с актером, шла неуклонно своим чередом, который был путь настоящего всенародного, национального искусства.

И в сущности весь французский театр оставался тою же самой единой пьесой, в которой время от времени делались разные незначительные изменения, как жаловался Теофиль Готье.



## II. Драматурги и толпа

В первой части я пытался нарисовать общую картину французского театра за последние три четверти века, наметить пути драмы от романтизма до наших дней и нащупать те нервы, которые делают французский театр искусством, настолько связанным с жизнью, что все важные вопросы морали и обычного права почти неизбежно проходят через алхимическую реторту театрального действия.

Намечая эволюцию французского театра, я считался только с осуществлениями, а не с возможностями и не с должностованиями.

Французский театр с этой точки зрения имеет вид дешевого базара общедоступных идеалов. В этом сравнении нет ничего унижительного, если подходить к театру не с требованиями вечного искусства, а рассматривая его как характеристику морально-эстетических потребностей общества.

Что может дать более полное представление о городе, как не выставки универсальных базаров и не сюжеты иллюстрированных *carte-postal'*ей?<sup>4</sup> Вещь и над ней цена – это точный символ желания вместе с цифрой, определяющей интенсивность его. Цена, сведенная к ее психологической основе, является показателем вкуса публики. Про новую пьесу в Па-

---

<sup>4</sup> открыток (франц.).

риже спрашивают: «*Ça fera-t-il de l'argent?*»<sup>5</sup> – вопрос, представляющий глубокий смысл, который можно перевести словами: «Осуществлено ли театральное действие?».

Ставя задачей дать характеристику театра осуществленного, мы принимаем критерием те пьесы, которые «делают деньги». Оценивая, таким образом, французский театр с точки зрения зрителя, мы опускали две другие возможности взгляда на театр: с точки зрения автора и с точки зрения актера.

Попробуем же взглянуть на французский театр с точки зрения драматурга.

При этом все намеченные раньше перспективные линии должны измениться и понятия передвинуться, за исключением той точки, куда направлены все силы, из которых слагается театр, то есть момента слияния автора, актера и зрителя.

При уравниваемости всех частей театрального организма, которой отличается французский театр, при громадном спросе новых драматических сценариев, осуществляемых и быстро истощаемых пятьюдесятью театрами Парижа, перед драматургами стоит цель: какими бы то ни было средствами покорить себе это таинственное, всемогущее, капризное и неожиданное чудовище – публику.

Для этого нужно найти ответ на два вопроса (на которые по самому их существу ответа быть не может): кто эта пуб-

---

<sup>5</sup> Это принесет деньги? (*франц.*).

лика? Чем можно удовлетворить ее вкусы?

Полвека тому назад, во времена успехов Дюма-сына, судьба драматического произведения решалась на премьерах референдумом «всего Парижа».

«Tout Paris – это, в сущности, двести... ну, положим, чтобы никого не обидеть, триста человек», – утверждал Дюма.

«С этими тремястами, которые в течение всей зимы из одного театра переходят в другой, но бывают только на первых представлениях, мы, драматурги, и должны считаться. Они составляют то, что называется мнением или скорее вкусом Парижа и следовательно всей Франции.

Эта группа безапелляционных судей составлена из самых разнообразных элементов, совершенно несогласованных ни в смысле общего духа, ни, тем менее, в смысле нравов и общественного положения. Это литераторы, светские люди, артисты, иностранцы, биржевики, чиновники, знатные дамы, приказчики магазинов, добродетельные женщины и женщины легкомысленные. Все эти господа знают друг друга в лицо, иногда по имени; ни разу не вступали друг с другом в разговор и заранее уверены, что встретятся на премьере.

Каким образом эти столь различные люди, которые приглашаются купно только в театры, чтобы вместе формулировать свое мнение по общему вопросу, каким образом находят они возможность столкнуться, и столкнуться так хорошо? Вот что необъяснимо даже для парижанина. Как сновидение, как мигрень, как ипохондрия, как холера, это отно-

сится к неразгаданным силам природы. Я констатирую факт, причин которого совершенно не понимаю.

Эта способность к оценке, и при том оценке всегда справедливой, вовсе не зависит от высокой степени воспитания и образования; между этими решителями судеб есть такие, которые никогда не прочли ни одной книги, даже ни одной театральной пьесы, которые не знают, по всей вероятности, кто автор того или иного драматического шедевра из предшествующих эпох. И тем не менее их решение непогрешимо. Это дело естественного вкуса и приобретенной опытности. Они взвешивают комедию или драму точно так же, как служитель при ванном заведении определяет температуру воды, попросту опуская в нее руку, или как банковый артельщик отсчитывает тысячу франков золотом, перекинув несколько раз монеты из одной руки в другую.

Специалисты театра, собравшись по драматическому ремеслу, вне всяких вопросов ревности или симпатии, самые добросовестные и точные театральные критики могут ошибаться и часто ошибаются относительно будущей карьеры новой пьесы. Эти триста не ошибаются никогда.

Пьеса может иметь шумный успех на первом представлении. Но если один из трехсот вам скажет: „Это не успех. Вы увидите, на сороковом дурные симптомы скажутся“, то они действительно скажутся. Но не думайте, что эти триста будут ясно выражать свое мнение во время представления и что они себя скомпрометируют строгостью, нетерпением или из-

лишней четкостью своих впечатлений.

Они не аплодируют, они не свищут, они не зевают, за кого вы их принимаете? Они не уходят до конца пьесы, они не смеются сверх меры, они не будут плакать, и если вы их не изучили, то я ручаюсь, что вы никогда не узнаете их мнения ни по каким внешним признакам.

Один взгляд, которым обменялись с приятелем, или даже, – вот что удивительно в этом масонском языке Парижа, – легкое движение века, вопрошающее одного из двухсот девяносто девяти, лично незнакомого, и пьеса оценена. Все эти посвященные, магнетически связанные друг с другом впечатлением, становятся во время этого вечера друзьями и поверенными друг для друга.

Автор в сетях этих безжалостных птицеловов. Он может выбиваться сколько его душе угодно – он пойман. Впрочем, он прекрасно знает эту пристрастную публику, и вся зала может разразиться „браво“, но если „священный батальон“ безмолвствует, он чувствует, что чего-то не хватает его успеху, и знает, что чего-то не хватает и его пьесе. И в то время как все его поздравляют, он вспоминает о полуулыбке, о суженном зрачке, о лорнетке, приподнятой особенным жестом, о носе, потертом особенным образом, потому что он ничего не упустил – несчастный!

Но если бы автору предложили исключить этих трехсот с первого представления, он бы не согласился. Пьеса, которая не засвидетельствована ими, – не пьеса и никогда пьесой не

будет».

Для того чтобы иметь мужество выступать снова и снова в качестве подсудимого со своими произведениями, драматург неизменно должен для себя установить догмат непогрешимости публики. У Дюма-сына, который любил теоретизировать о театральной публике, было установлено их два: относительно морального референдума, выносимого большой публикой по вопросам драматических коллизий, и относительно провиденья успеха или неуспеха со стороны «трехсот», составляющих «весь Париж».

Последнему явлению он придавал получудесный характер и называл его «шестым чувством», «чувством парижанина».

Вот типы этих прорицаний:

«Ну, как сегодняшняя пьеса? – Пффф... – „Плохо?“ – В ней есть один акт... одна сцена... – „Будет делать сборы?“».

Посвященный отвечает «да» или «нет», и это приговор. Бывают варианты: «Сегодняшняя пьеса?» – Очень замечательна. – «Будет делать сборы?» – Нет. – «Почему?» – Не знаю. – «Плохо играют?» – Сыграно превосходно. – «Ну...» – Эта не будет делать сборов – вот все, что я могу вам сказать.

Он не может определить причин, но он их угадывает. Это говорит шестое чувство – чувство парижанина.

Другой вариант: «Ну? Сегодняшняя пьеса?» – Идиотство... – «Значит, провал?» – Потрясающий успех. – «Идти не стоит?» – Напротив, пойдите, это необходимо увидеть. –

«Почему?» – Этого я не знаю. Но увидеть это необходимо.

Это писалось Александром Дюма в последние годы второй империи, когда он посвящал иностранцев, приехавших на всемирную выставку 1868 года, в тайны светского Парижа. Но в то время Париж был более «Парижем», чем теперь. «Драматурги наших дней» не верят в догмат «трехсот непогрешимых», которые, как «*garçon de bain*»,<sup>6</sup> опускают руку в теплую воду и безошибочно определяют градус успеха, т. е. цифру сбора. В представлении Дюма это было как бы собрание представителей всех классов общества, несменяемых и никогда не ошибающихся, наивных и мудрых, невежественных и тонких, – словом, «слепцы, полубоги, провидцы».

Теперь публика первых представлений изменилась, и драматурги больше интересуются вопросом, «что такое *большая публика*», обращая преимущественно к ней.

«Что же такое с точки зрения натуралиста этот чудовищный и таинственный зверь, которого зовут „большой публикой“? – спрашивает Тристан Бернар в своей книге „Актеры, актеры и зрители“. – Многие воображают, что знают ее. Сколько раз приходилось мне слышать от старых театралов авторитетные слова: „Вы не знаете публики“. Некоторые из этих господ воображают, что они знают публику потому, что они родились в среде вульгарной и из нее не выходили. И так как они сами совершенно невежественны, то говорят охотно: публика этого не поймет.

---

<sup>6</sup> банщик (франц.).

Но случается иногда, что старый театральный завсегдатай честно заявляет, что больше не знает публики. Этим он хочет сказать, что чересчур искушен и потерял свою первобытную наивность. Тогда он насилует нас уже не собственным мнением, а мнением кого-нибудь из своих близких: старухи матери, маленькой свояченицы или бывшей кормилицы своих детей: она в этом ничего не понимает, но она *очень публика*.

Данная особа однажды дала прорицание, которое событиями подтвердилось. С той минуты она служит ясновидящей. Ее приводят на репетицию, и когда занавес падает, выслушивают ее оракул. К несчастью, эта ясновидящая развращена с того самого дня, когда с нею посоветовались в первый раз. Она уже подготавливает свои откровения, облакает их в литературную форму, а не вещает их больше от чистого сердца. Какой дивный, но и опасный анекдот, эта знаменитая история о Мольере, читающем свои пьесы служанке Лафорэ! В течение двух столетий много авторов, не будучи Мольерами, читали свои пьесы служанкам, которые, может, и стоили Лафорэ. Служанка Лафорэ стала неумолимым критиком. Теперь она стала педантом своего невежества».

Этот взгляд почти обратен тому, что высказывал Александр Дюма. Но вывод один и тот же: понимание публики – это цель всех драматических усилий, оно середина, уровень, и необходимость, и триумф.

«Я объявляю здесь перед всей Европой, что я никогда не



видал публики несправедливой, злой или глупой. Это слова, которые произносятся по ее адресу теми, кто не пользуется ее симпатией. Там, куда публика идет, всегда что-нибудь есть или в замысле произведения, или в его исполнении, что заслуживает этого внимания. Там же, куда она не хочет идти, вы всегда найдете вполне уважительные этому причины».

Это говорит Александр Дюма-сын. А вот как это же самое говорит Тристан Бернар:

«Утверждать, что публика глупа и неинтеллигентна, это – абсурд. Какова она, этого никто не знает. Она осязаема, но неуловима, и покорна, и требовательна, и рассудительна, и капризна. Верно только то, что она сильнее нас. И именно потому, что мы имеем перед собою такого противника, драматический спорт, столь рискованный, и является иногда благородным спортом».

По этой уверенности относительно высшей справедливости приговора, которая отличает Александра Дюма, можно угадать драматурга, пользующегося большим и неизменным успехом, открывшего целую жилу руды и разрабатывавшего ее всю жизнь с неизменным счастьем. Для него оправдание вкуса публики – оправдание успеха собственных пьес. Поэтому мы находим у него и такую апологию вкуса парижской толпы, почти верную и почти подтасованную:

«Часто приходится слышать, как критикуют дурной вкус публики... Дурной вкус, но у публики ли? То, что толпа по полтора и по двести раз посещает пошлую пьесу, кото-

рую человек со вкусом не захотел бы ни видеть, ни читать, — следует ли из этого, что у толпы дурной вкус? Нет. Из этого следует только то, что авторы, которые пишут эти пьесы, пишут плохие вещи, а парижская публика, для которой театр потребность, временно довольствуется тем, что ей дают. Это не она выбрала легкий жанр, это автор нашел для себя более легким разработку этого жанра. Почему публика не ходит смотреть „Федру“ или „Британника“ вместо того или иного фарса? Дайте „Британнику“ и „Федре“ исполнителями таких артистов, которые для этих шедевров были бы тем же, чем г. Дюпюи, m-ле Шнейдер являются для „Прекрасной Елены“ и „Синей бороды“, и толпа пойдет на произведения мастеров точно так же, как она идет теперь на буффонады. Потому что *то, чего хочет публика, это самая высшая точка возможного совершенства в том жанре, который предлагается ей,* и она предпочитает, в чем я вполне одобряю ее, фарс, достигающий высших точек прекрасного в своем жанре, высокому стилю, впадающему в фарс, благодаря манере исполнения».

Итак, публика ценит высшую степень совершенства в том жанре, который ей предлагается. Это формула произвольная, но скорее полезная, чем губительная для искусства. Если она не дает верного представления о вкусе парижской толпы, то она характеризует то, к чему стремится парижское искусство. «Публика требует совершенства», с такой фикцией всякое искусство может только процветать.

Тристан Бернар более аналитично подходит к публике:

«На каждой из генеральных репетиций я присутствую в зале при первом соприкосновении моего произведения с публикой... Это удовольствие, иногда очень мучительное, но все же удовольствие. Как только вы смешиваетесь с публикой, происходит странное явление: спустя немного, вы начинаете чувствовать, возымеет ли данное слово силу или нет. Таким образом, приобретается прекрасная привычка давать публике резоны против самого себя. *Потому что публика всегда права. Если вы ей не нравитесь, это всегда ваша собственная вина, либо ваших исполнителей.* Я говорю это вовсе не для того, чтобы советовать делать какие-нибудь уступки: никогда никаких уступок. А кроме того, весьма трудно узнать, какого рода уступки следует делать».

Опять то же самое утверждение: «публика всегда права» – утверждение, по существу неизбежное и нисколько от вкусов и тонкости понимания зрителей не зависящее; «публика всегда права» потому, что театр возникает только в тот момент, когда произведение понято и воспринято публикой. Драматург должен внутренней интуицией постигнуть, в каких формах его идеи могут быть понятыми и в каких пределах он может быть свободен. Это положение исключает всякую возможность уступок вкусу публики. Какие уступки возможны, когда вкусы толпы творятся тут же, в этом моменте понимания?

Все это указывает, на каких здоровых реалистических принципах зиждется французский театр и как много чи-

сто эстетического импульса в этом вопросе: «*Ça fera-t-il de l'argent*», правильно и глубоко понятом.

Относительно масонского соглашения публики, которому такое значение придает А. Дюма, Тристан Бернар держится иного мнения:

«Важно, чтобы публика не успела поддаться никаким иным влияниям, чем влияние автора. Поэтому одноактная пьеса, которой вы держите зрителя за пуговицу пальто, в сто раз легче, чем три акта, между которыми вы выпускаете в коридоры эту непостоянную и легкомысленную публику. В этих опасных местах она искажает свое впечатление, стараясь его выразить. Вот то, в чем даешь себе отчет, когда смотришь свои пьесы из залы. Здесь можно заметить свои ошибки и в следующий раз уже не повторить их. Зато наделаешь новых – в этом нет сомнения: выбор велик».

Одним словом, не суд публики важен, а постоянная самопроверка по отношению к ней. В своей интересной, остроумной и разнообразной книге Тристан Бернар дает десятки примеров и намечает много русл, по которым понимание публики может быть отвлечено от главного и привести к неверной оценке.

А судить о том, права была или неправа публика относительно произведений, не имевших успеха, может только последующее поколение. Театральной публике прошлых веков мы можем поставить на вид много ошибок, которые теперь кажутся грубыми. Перед нами маленькая заметка Реми де

Гурмона: «Les grands succès de théâtre au XVII siècle», которую он начинает вопросом: «Какое отношение существует в классическом веке между действительной ценностью театральной пьесы и ее успехом перед публикой?».

«Публика XVII века представляла собою круг более узкий и более сплоченный, чем та, которая испытывает нас, – отвечает он, – но и она очень плохо выражала мнение потомства. Стоит только отыскать в специальных изданиях несколько цифр и несколько имен. Это может дать более полезный материал для размышления, чем большой трактат о произвольности человеческих суждений». Самый большой успех великого века, единственный, который напоминает наши демократические успехи, имела трагедия Томаса Корнеля «Тимократ», заимствованная из истории об Алкмене в романе Ла-Кальпренета «Клеопатра». Она выдержала 80 представлений, что равняется тремстам или четырестам представлениям наших дней; «Тимократ» довольно точно со всех точек зрения, а также и с декадентской, является предвозвестником «Сирано де Бержерака». Комедия Бурсо «Le Mercure galant» имела «почти такой же успех».

«Мнимый больной», «Сганарель», «Школа женщин» Мольера едва достигли половинного успеха этих пьес. Еще меньший полусомнительный успех, но довольно скоро укрепившийся благодаря возобновленным постановкам имели: «Александр Великий» и «Андромаха» Расина, «Сид» Пьера Корнеля, «Амфитрион» Мольера.

Окончательно провалились и в свое время так и не были признаны: «L'avare». «Le bourgeois gentilhomme», «Les femmes savantes», «Le misanthrope» Мольера; «Bajazet», «Britannicus». «Phèdre» и «Hippolyte» Расина; «Don Sanche d'Arragon» Пьера Корнеля.

Это доказывает, что догмат: «Публика всегда права» – имеет глубокое практическое значение для драматического творчества, но историческая справедливость его сомнительна.

А все же интересно было бы увидеть теперь на сцене «Тимократа» и «Mercure galant»... Если бы они и не удовлетворили нас художественно, то мы, вероятно, нашли бы в них то, что нам рассказало бы о стиле и вкусах XVII века интимнее, чем Мольер и Расин.

Итак, вопрос о том, что собственно публика ценит, для французских драматургов остается не выясненным. Несмотря на все тонкие наблюдения и теории заинтересованных, главную роль играет внутренняя интуиция драматурга: кто несет в себе самом трепеты современности, тот находит и пути к пониманию публики. В этом скрыта и глубокая правда, так как всемирными и вечными становятся не те произведения, которые опережали свое время, а те, что выразили свою эпоху в наибольшей полноте. Только в них есть та глубина человеческая, которая позволяет читателю иных веков, заглянувши в них, увидеть смутный облик своего собственного лица. А не в этом ли заключается вся тайна понимания:

узнать в художественном произведении самого себя?

Во всяком случае, эта неразрешимость вопроса о вкусах парижской публики благотворна для драматического искусства, так как в противном случае оно было бы обречено на безвыходные клише, которых и без того вполне достаточно во французском театре.

Но любит ли публика новое и неожиданное? Тристан Бернар отвечает на этот вопрос тонко и остроумно:

«Публика хочет неожиданностей, но таких, которых она ожидает. Разумеется, время от времени драматурги-изобретатели дают ей кое-что новое, чтобы пополнять запасы. Но это новое не сейчас же вступает в обращение. Для того чтобы иметь успех, очень часто это новое должно быть переделано разными драматическими закройщиками, которые его усовершенствуют и сделают немного не таким новым».

## III. Театральные трафареты

Путь закройщиков... Вот мы опять натываемся на термин, разбирающийся в начале первой статьи по поводу слов Поля Гзеля о том, что в «наши дни становятся драматургами точно таким же образом, как становятся фабрикантами обуви». В распоряжении любого драматурга находятся сотни готовых масок, уже засвидетельствованных и одобренных публикой. Их нужно уметь подобрать и скомбинировать. Выкройка патрона пьесы не так трудна, так как в этой области мода изменяется медленно, известные фасоны носят десятилетиями: пьеса с интригой заменилась пьесой психологической, кое-какие изменения происходили в манере завязок и развязок, финалы актов одно время старались быть, «как в жизни», и занавес опускался на полуслове. Интереснее выбор готовых масок, находящихся в распоряжении драматургов. Эти маски многочисленны и милы большой публике.

Предположим, нужны персонажи для трагедии первых времен христианства (этот жанр процветал в Париже и до триумфального шествия «Quo vadis», явившегося его увенчанием).

«Христианская трагедия, действие которой происходит в один из первых трех веков Империи, от Нерона до Диоклетиана, ведет за собой ряд неизбежных персонажей (это говорит Жюль Леметр): тут вы непременно найдете раба-хри-



стианина, философа-стоика, эпикурейца, скептического и терпимого, римского сановника, а главным образом созданную по прототипу Горациевой Левконой, вопрошавшей всех богов, чтобы найти лучшего, – патрицианку с неудовлетворенностью в душе; она становится христианкой из романтизма. Потом там есть неизбежно „местный колорит“, нестерпимый римский местный колорит, который, впрочем, нисколько не лучше, чем испанский колорит в „Рюи Блазе“ или колорит возрождения в „Henri III et sa cour“; он повсюду вплетается в диалог различными подробностями кухни, обстановки, костюма – неуклюжая мозаика, которая делает разговоры похожими на стилистические задачи, которые задаются изобретательными учителями словесности, когда надо употребить те или иные неподходящие слова. Выходит, точно люди страдают каким-то словесным недержанием и в известные моменты испытывают неодолимую потребность называть и описывать друг другу различные предметы первой необходимости и вещи, на которые уже никто не обращал внимания в обычной жизни. Кажется иногда, что персонажи этих драм испытывают чувства трехлетнего ребенка и что они, впервые ошеломленные и очарованные, открывают ту цивилизацию, в которой живут.

Да, кроме того, я забыл Галла – нашего предка – доброго раба или гладиатора, которого никакой автор не позабудет сунуть в один из закоулков пьесы и которому всегда отведена почетная роль, чтобы польстить нашему патриотизму. Кро-

ме того, он еще предчувствует судьбы Франции и предвидит иногда не только революцию 1789 года, но и погром 1870 г.

Что же касается действия, то оно состоит всегда в любви язычницы христианину (или наоборот) и в тех усилиях, которые она делает для того, чтобы обратить его к вере. Если он раб патрицианки (или наоборот), то все, разумеется, идет превосходно. В пятом акте прекрасная язычница осеняется благодатью и смешивает свою кровь с кровью своего возлюбленного. Таким образом, все кончается прекрасно. Впрочем, выйти из этого положения как-нибудь иначе очень трудно. Для того чтобы найти иное, чтобы создать иллюзию и глубину, чтобы выразить душу христианина первых веков, не впадая в банальность, для этого нужно обладать душою и гением Льва Толстого».

Как бы в параллель этому Тристан Бернар так характеризует трафареты современной психологической пьесы:

«Не выношу, когда в последнем акте является человек, который устраивает все, который уговорит молодую женщину (или молодого человека), что она (или он) должна простить. Я слишком хорошо знаю, что после известного сопротивления, длительность которого известна заранее, этот устроитель судеб получит согласие и скажет молодой женщине: „Итак... я его сейчас приведу?.. Он внизу в экипаже“. И он всегда там внизу в экипаже, потому что необходимо привести его сейчас же – час поздний и публика ждать не будет... И еще ненавижу появление этого господина из экипажа, ко-

торый стоит несколько минут в глубине сцены молча, а потом говорит слабым голосом: „Эммелина, мы с тобою бедные дети... ни ты, ни я, мы не хотели сделать плохо, а причинили друг другу боль...“. А те, которые падают друг другу в объятия!.. Этого зрелища я больше не в состоянии выносить... Когда я чувствую, что они сейчас упадут, я закрываю глаза, как те зрители, которые затыкают уши перед тем, как начнут стрелять... Прежде всего, целование, тщательно отрепетированное, проходит слишком уж хорошо. Каждый из целующихся поднимает правую руку и опускает левую, чтобы объятие прошло без зацепок... А раньше, – к счастью, это больше уже не делается, – при встрече двух братьев старший брат, обняв младшего, медленно проводил ладонями по всей длине рук данного младшего брата и, взяв его за руки, говорил: „Hein, c'est bien toi... fidèle compagnon...“.<sup>7</sup> А еще сцены между господином и дамой, которые разговаривают о своих маленьких делах, но автор обычно чувствует потребность поднять тон. Тогда вместо того чтобы сказать: „Я доверчив“, господин не колеблясь провозглашает: „Мы мужчины, – мы доверчивы“, а дама отвечает: „Мы женщины“».

Берто и Сеше в одной из глав своей «Эволюции современного театра» составили толковый указатель общеупотребительных масок современной серьезной комедии. Эти характеристики настолько ценны, что на них хочется остановиться подробнее.

---

<sup>7</sup> «А, это ты... верный товарищ...» (франц.).

«Трафареты в театре бессмертны, – говорят Берто и Сеше, – они представляют последовательную эволюцию драматического искусства, диаметрально противоположную эволюции самого общества: они мертвеют развиваясь, а драматурги находят их настолько практичными, удобными для развития действия и приятными публике, что расстаются с ними лишь в случаях крайней необходимости. Им лень изобретать новые маски, и это заставляет их привязываться к старым с такою ревностью, что нужен протест самой публики, которой наконец надоедает видеть на сцене фантошей; не соответствующих никакой действительности, чтобы обязать своих театральных поставщиков к новым завоеваниям».

Такова общая судьба театральных масок – вначале они бывают живыми фигурами, если и не взятыми из жизни, то одаренными призрачной реальностью, а после от чрезмерного употребления начинают стираться, становятся отвлеченными схемами, потом марионетками, наконец, карикатурами. Сценическая их живучесть объясняется всегда какими-нибудь моральными, дидактическими или техническими удобствами, с ними связанными.

Так, еще недавно в комедии нравов, преследовавшей моральную проповедь, необходимейшим персонажем являлся *резонер*. Естественно, что он царит в театре Дюма-сына. Дюма облакает его во всевозможные костюмы, чтобы сделать его естественным. В «L'étrangère» Рэмонен является ученым «химиком душ, самым глубоким из психологов, самым пе-

дантическим из моралистов»; в «L'ami des femmes» это де Рион, в «Visite de pose» – Лебоннар. В новейшем театре резонер является в последний раз в лице – Морэна в «Torrent» Мориса Доннэ. Морэн – это писатель-психолог и светский исповедник. «Г-н аббат, – говорит он духовному исповеднику отцу Блокэну, – мы, как два авгура, не можем смотреть друг на друга без слез».

«В сущности, если подняться к его первоисточникам, – резонер это не что иное, как вечный и необходимый хор античной трагедии. Когда он освещает движения души действующих лиц и дает сведения о современных нравах, что он делает если не исполняет обязанности древнего хора? Не следует ли он так же, как и хор, шаг за шагом за каждым из персона-шей в его эволюции? Резонер это создание не одного поколения, но можно утверждать, что ни один из трафаретов не был более необходимым и более эксплуатируемым в том поколении, которое предшествует современным драматургам. Последнее воплощение резонера – это тип специалиста-психолога, писателя-аналитика душ, который втерся бог весть как в литературу между 1885 и 1900 годами и теперь уже успел настолько выйти из моды, что вызывает улыбку. Если эта роль кажется нам такой ненавистной, то это потому, что по самому существу своему она условна. Театр живет действием. Он должен показывать, а не объяснять. Резонер же главным образом объяснитель, который на каждом шагу мешает действию. Нужна была вся ловкость Дюма, что-

бы спасти этого персонажа, и понадобилось несколько веков театра, чтобы выявить всю его нехудожественность. Но насколько он неприятен зрителю, настолько он удобен для автора. Монтад в „Prince d'Auges“ Лаведана читает в первом акте целую лекцию; Гектор Тессье в „Demi-vierges“ Прево излагает теорию краха стыдливости. Но театр больше не нуждается в этих „diaboles boiteux“ во фраках и белых перчатках, которые разоблачают тайны разных существований, с сожалениями или философствованиями. Но современный театр может обойтись и без них. Тип резонера не имеет больше прав на существование в литературе нашей эпохи» (Берто и Сеше).

Менее необходимы, но не менее истасканы различные национальные маски. Во время реставрации была популярна маска англичанина с рыжими бакенбардами и рыжими волосами, который смешил публику своими «Aoh! Yes!» и идиотскими репликами; этого англичанина можно еще иногда видеть и теперь в театрах парижских окраин. Во время второй империи был популярен бразилец, усыпанный золотом и бриллиантами, приезжающий в Париж веселиться и любить. Он еще не вышел из репертуара Théâtres des quartiers.

Ходким трафаретом современного театра является американец-янки. Это положительный тип морального театра. По своему значению он напоминает Штольца в «Обломове».

Этьен Рей посвятил развитию этой маски статью, в которой доказывает, что этот условный тип был изобретен во

всех своих деталях исключительно для удобства драматургов, которым нужен был моралист, благородный персонаж, благодетельный «Deus ex machina». Он делец, миллионер, он появляется для того, чтобы противопоставить себя – представителя новой энергии и новой культуры – развращенным нравам и слабости старой Европы. Он – мировой чемпион морали.

Дюма первый изобрел его со всеми его основными чертами в лице Кларксона в «L'étrangère». Кларксон в один месяц строит города: «Первые поезда подвозят мне отель, ресторан, школу, типографию, церковь; через месяц лагерь превращается в город с дворцом посередине». Это человек первобытный, с чувствами прямыми и сильными, несколько грубый, но откровенный. Он борется против развращенности Парижа. «Мы женимся только по любви... и любим только тех, кто умеет работать».

Американец был использован и Анри Бекон в «Parisienne», и Абелем Эрманом в «Transatlantiques», и Полем Эрвье в «Cours au flambeau». Всюду его отличительными чертами являются быстрота передвижения, колоссальное состояние, атлетическая сила, простота вкусов, здравый смысл, уверенность, простота и честность. Станжи (у Эрвье) кидает миллионы «широким жестом, свойственным Новому Свету». «Станжи из вашей гостиной прямо уезжает в Луизиану во фраке и в белом галстуке. Он не заедет даже домой, чтобы переменить костюм. В дорожном саке он найдет свое обыч-

ное платье и переоденется, когда будет время».

Кроме этих национальных масок существует еще «русский революционер». Это новое изобретение, но еще не допущенное в серьезную комедию. Пока оно составляет только монополию театра ужасов. Но успех «Grand soir» и «Les oiseaux de passage», где был удачно дан силуэт Бакунина, представляет для драматургов большие возможности.

Маске еврея во французском театре была посвящена Абраамом Дрейфюсом лекция (в 1886 году) и большая статья Рене де Шаваня в «Mercure de France».

Во французском театре XVIII века еврея как типа не существовало вовсе. В XIX веке создается определенный трафарет.

«Принято, что еврей на сцене должен быть забавен», – говорит Дюма в предисловии к «Francillon».

«На сцене еврей должен быть отвратительным», – говорит Эннери. – Почему? «Это театрально», – отвечает Сарсе.

Как на единственные исключения из этого правила можно указать только на раввина в «Ami Fritz» Эркмана-Шатриана и на раввина в «Mères-ennemies» Катюля Мандэса.

Если евреи на сцене отвратительны, зато еврейки настолько же очаровательны, одарены всеми моральными совершенствами, несравненной красотой и внушают непобедимую страсть христианским юношам.

«Еврейка в театре может внушать страсть только христианам, потому что евреи в этом мире сплошь безобразны, гряз-



ны и стары. Молодого еврея до самых последних лет на сцене не существовало. Но почему еврейка имеет в театре исключительные права на красоту? Шатобриан уверял, что на еврейках, за то что они не принимали участия в издевательствах над Христом, сияет луч небесной благодати. Но Шатобриан очень легкомысленно обращался с лучами благодати» (Рене де Шавань).

В современном театре еврей появляется в качестве миллионера, что его отчасти роднит с «американцем».

Прототип этой маски – барон де Горн (в «Prince d'Aures» Лаведана), по поводу которого Жюль Леметр писал: «Но не будем забывать, что не все евреи банкиры и что между ними есть даже не миллионеры. Но на сцене банкир никогда не может быть банкиром вполне, если он не еврей».

Поэтому сам же Леметр попробовал создать на сцене тип миллионера не еврея. Эта маска оказалась удобной, и она встречается и у Мориса Доннэ, и у Ромэна Коолюса, и у Абеля Эрмана. А у Октава Мирбо в «Les affaires sont les affaires» она получает заключительный удар резца в фигуре Исидора Леша.

Драматическое положение этих миллионеров всегда схоже: они личной энергией приобрели свое громадное состояние, но жизнь их разбивается или семейной драмой, или неожиданной финансовой катастрофой. Эта маска только что кончает кристаллизироваться, ей предстоит большое будущее в современном театре.

Маска *честного человека* была очень распространена в театре середины XIX века. Во времена бальзаковские это был нотариус, который своим опытом помогал ветреной молодежи. Иногда это был добрый кюрэ, который в пятом акте «спасал душу и пьесу». В театре Дюма это старый друг, верный товарищ, утешитель в испытаниях жизни и моралист; иногда домашний доктор и врач души, «мораль которого один из видов гигиены». Но все эти маски более или менее скомпрометированы, и все они ступали перед маской *«добродетельного инженера»*, который оказал драматургам неисчислимые услуги. Его генеалогия была рассказана Франциском Сарсе по поводу пьесы Легуве «Par droit de conquête»:

«Предполагают обыкновенно, что персонажи, выводимые драматургами на сцену, скопированы с действительности. Приходится убедиться, наоборот, что это чрезвычайно редко; что только иногда некоторым гениальным авторам удалось внести в театр правдивые типы и заставить публику, которая в большинстве случаев отказывается признавать их естественными, принять их.

Скрибы всех времен никогда не давали зрителям образа того, что существует, а лишь образы того, что должно существовать, а это совершенно иное. Они не творят своих действующих лиц по тем образцам, которые они видят перед глазами; они их берут и строят согласно существующим представлениям: это искусственные существа, которых публика ценит, которым аплодирует, потому что находит в них

черты, ею же придуманные, потому что в них она узнает себя и сама собою любитесь именно в той области, что ей дороже всего, – своими предрассудками.

Какое из предвзятых мнений царило последние годы? Мнение, что самая большая заслуга человека – это покорять силы природы, заставляя их служить себе: засыпать долины, срывать горы, владеть паром, водой, ветром и распределять их согласно своей воле и своим нуждам; строить мосты, рыть туннели, бронировать корабли, – одним словом, покорять природу – вот идеал нынешнего поколения.

Этот идеал воплотился в человеке, ученике политехнической школы, в *инженере*. Это он – представитель действующей науки, и так как предполагается, что в мире нет никакого иного прогресса, чем покорение сил природы, то драматурги сделали из него одновременно миссионера и апостола прогресса.

Он стал героем по преимуществу: все взгляды обращены на него, и, мало-помалу образовался предрассудок, что он должен быть оделен всеми добродетелями и увенчан всеми венцами. Театр его окончательно присвоил себе и дал ему, естественно, лучшую роль – первого любовника».

Берто и Сеше прибавляют к этой характеристике: инженер служит для антитезы положения, приобретенного честным трудом, положению, приобретенному правами наследства. Это символ нового класса общества. Это честь, отдаваемая науке драматургами и зрителями-буржуа, наивными,

невежественными и очень ослепленными чудесами текущих открытий. Это наглядное доказательство аксиомы, что труд укрепляет и душу и тело, что труд облагораживает, что труд возвышает личность, что труд – это патентованное удостоверение всех добродетелей и всех героизмов. Кроме того, это лесть по адресу торжествующей буржуазии, и в свое время, когда этот тип был изобретен Эмилем Ожье (Андрэ Лагард в «Contagion»), это была большая новость, так как и в жизни роль инженера не старше полувека.

Андрэ Лагард, родоначальник жанра, живет с рабочими, работает вместе с ними на заводах, служит десять месяцев машинистом «день и ночь лицом к огню, спиной на ледяном ветре». «Как я был горд первыми деньгами, что я послал своей матери... Они пошли на ее похороны... Бедная святая женщина!». Он патриот, он проектирует канал между Кадиксом, и Рио-Гвардиарио, чтобы убить Гибралтар; он разоблачает английские козни, он спасает честь своей сестры, он делает прекрасную партию и женится в последнем акте.

«В течение двадцати пяти лет он наводнял сцену своим добродетельным присутствием, он был обетованным женихом всех инженерю, обласканным зятем благородных отцов; ни один счастливый брак не заключается без его участия, и ни одна счастливая семья не могла обойтись без его присутствия. В течение двадцати пяти лет эти свойства добродетельного инженера так гипнотизировали драматургов, что

ради него они совершенно забыли о существовании иных профессий».

В настоящее время ему делает конкуренцию путешественник и исследователь новых стран. Это тоже один из идеалов национальной энергии и героев воли. Он настолько практичен, что ни один из современных авторов не мог обойтись без него.

Роже де Серан из «*Monde où l'on s'ennuie*» Пальерона (один из родоначальников) путешествовал по Малой Азии: «Представьте себе страну, совершенно неисследованную, – настоящий рудник для ученого, поэта и художника». Шамбрэ в «*L'Age ingrat*» Жюля Леметра «первый европеец, который поднялся к истокам Нигра...». Он высказывает свои мысли до конца, не стесняясь, в лицо каждому. Поль Монсель в «*Fille sauvage*» «посетил самые дикие племена»; «у него глаза такие глубокие, его взгляд, точно падает с высоты». Мишель Прэнсон в «*Le soup d'aile*» «стал в Конго чем-то вроде короля», и «у него душа мятежника». Он же появляется и в «*L'autre danger*» Мориса Доннэ и в «*Dédale*» Эрвье. Дюма говорит про него: «Он идет через жизнь с одной рукой полной прощений, а с другой полной возмездий, искореняя бунт, понимая слабость и увлечения мгновения». «Это люди других времен», – говорит Ожье. Эрвье говорит «об особого рода рыцарственности, которую они приобретают в своих дерзких предприятиях».

«Это герои легенды, противопоставленные низости и

пошлости нашего века, – говорят Берто и Сеше; – это один из самых отвратительных трафаретов, которые существуют в нашем театре, потому что ни разу за все свое существование он не имел лика живого человека. Он был искусственным с первого же дня своего существования. И это тем более печально, что среди живых путешественников существуют удивительно интересные для наблюдателя характеры, которые вовсе не являются образцами доброты и бескорыстия. Между тем у театрального путешественника всегда все достоинства и добродетели. Как и „инженер“, он всегда примерный сын, прекрасный муж и пылкий патриот. В смысле „простой, сильной и искренней натуры“ путешественник соперничает с „американцем“ и, как он, является критиком нравов и спасителем последнего акта».

Трафареты, как мы видим, делятся и создаются главным образом благодаря специализациям. Это в большинстве случаев типы мужские. Женщины, которые трактуются драматургами почти исключительно с точки зрения чувства, менее склонны к трафаретным обобщениям. Старый репертуар знал некоторые женские маски, которые стали теперь почти балаганными, как «роковая женщина», как «тетя», как «женщина с темпераментом», которая не может видеть молодого человека, чтобы не воскликнуть: «хорошенький мальчик... красавец военный...»; но еще живы «бонна» (бывшая «субретка»), которая «за полученную монету дает пояснения, необходимые для хода пьесы», и «старая

нянька, которая воспитала героя драмы».

Единственная женская специализация, созданная театром последних лет, которой предстоит еще будущность, это «мятежница», которая протестует против косности родителей или узости мужа. Эта маска уже разработана в романе, но еще мало проникла на сцену. Это «La révoltée» Жюлья Леметра.

Вот несколько трафаретов и костюмов из обширного бу-тафорского -склада, всегда готового к услугам начинающих драматургов. Конечно, их гораздо больше, этих фантошей театра, со всеми их оттенками, вариациями, сочетаниями. Я старался их дать в характеристиках самих же французов, потому что глаз иностранца, более способный уловлять то, к чему пригляделись сами французы, никогда не может уловить тех тончайших оттенков пошлости, которые различимы глазу французского театрального критика, «прикованного к тачке фельетона».

Итак, это материал. А рецепты для его смешения, механизм пьесы? А веревочки, которыми дергают паяцев?

На это не так легко ответить. Законы движения во французской драме, их типы и влияние моды на них требуют отдельного и гораздо более подробного исследования.

А в смысле возможности – вот два противоположных рецепта изготовления пьес. Один для тех, кто работает с готовыми трафаретами, другой для тех, кто предпочитает художественное наблюдение жизни.

Фейдо, автор знаменитой «La dame de chez Maxime», говорит: «Придумывая разные штуки, которые вызовут ликование в публике, я не веселюсь, а сохраняю всю серьезность и хладнокровие химика, приготавливающего лекарство. Я ввожу в свою пилюлю один грамм суматохи, один грамм неприличностей, один грамм наблюдательности. Затем я растираю все эти элементы, как можно дольше и как можно лучше. И я знаю почти наверняка, какой эффект произведут они. Опыт научил меня отличать хорошие травы от плевел. И я очень редко ошибаюсь в результатах».

А Франсуа де Кюрель, утонченный и сдержанный автор «L'envers d'une sainte», «L'invitée», «Repas du lion», говорит:

«Определить эстетику сцены, согласно моему идеалу, очень трудно... Быть может, я могу дать неофитам такой рецепт во вкусе поваренных книг: Возьмите любой „fait divers“, сделайте ему гарнир из мыслей, и чем больше, тем лучше, и подавайте горячим. И получится хорошая пьеса, которая понравится и простодушным и утонченникам; и в ней будет цельность, потому что туда войдет и движение, которое есть основа драмы, и философия, в которой ее благородство».



## IV. Новые течения

Мы сделали общий обзор складов старых декораций и костюмов, приятных публике и удобных для драматургов. Эти театральные подвалы обширны, и докопаться до их дна не так легко, что и не может быть иначе в стране, живущей многовековой и интенсивной театральной жизнью. Сами по себе эти склады трафаретов, масок и клише, разумеется, не составляют художественного богатства, но присутствие их является одним из несомненных признаков его. Они – шлаки из горна театрального успеха. Это те навозные кучи перед входами во дворцы, которые во времена Гомера служили признаком богатства и благосостояния.

Те из драматургов, кто пользуется готовым, как упомянутый водевилист Фейдо, те действуют наверняка; они творят театр не из жизни, а из предрассудков своей публики. Успех же таких драматургов, как де Кюсель, ищущих новых реальностей и новой жизненной правды, далеко не так несомнен и легок.

Французская сцена, основанная на вековых традициях, с большим трудом допускает изменения в своем строе и оказывает глубокое, страстное, органическое сопротивление каждому новшеству.

Это сопротивление свидетельствует не о косности театра, а только о предшествующей эволюции и о серьезных истори-

ческих традициях. Меняться сразу могут только те, у кого в прошлом нет ничего, потому что каждое новшество, для того чтобы быть принятым органически, должно быть как бы признано каждым моментом прошлой истории.

Однако за последние десятилетия во французском театре произошли очень большие изменения, и были введены новые элементы. Поворот в сторону реализма сопровождался со стороны драматургов большим обострением анализа жизни, а со стороны режиссеров – введением новых приемов и отчасти изменением общих тенденций сцены.

Этой частичной революцией французская сцена была обязана энергии и таланту одного лица; этим лицом был Андрэ Антуан.

Это было в середине восьмидесятых годов. Французский театр был в эти годы в упадке. Старые знаменитости драматургии к этому времени перестали писать: и Дюма, и Пальерон, и Ожье. Сцена находилась всецело в руках синдиката третьестепенных драматургов, имена которых теперь позабыты (Albert Millana, Jules Prével, Gondinet, W. Busnach, Albert Wolff). Они не допускали в театр никого из молодежи.

Антуану, чуждому до тех пор театру, но оказавшемуся в то время случайно во главе маленького любительского кружка, пришла мысль обратиться за репертуаром к молодым писателям. Из «Cercle Gaulois» образовался Théâtre en liberté, который стал потом Théâtre libre. В течение пяти лет Théâtre libre пересоздал французскую драму. Это была под-

линная революция и как таковая отличалась силой, грубостью и крайностями. Новые авторы стремились освободиться от всех трафаретов и дать «жизнь» на сцене. Их реализм принимал формы горькие и циничные. Антуан сумел создать из этого парижскую моду и, пользуясь образовавшимся течением, провел на французскую сцену Толстого и Ибсена, которые были раньше немыслимы во французском театре.

Тристан Бернар рассказывает такую живописную притчу об Антуане:

«Лет двадцать тому назад, когда театры, по крайней мере некоторые, еще освещались газом, один из служащих Газовой компании<sup>8</sup> встретился на подмостках с двумя из девяти бессмертных сестер: со строгой Мельпоменой и милой Талией. Не успел он взглянуть на двух сестер, как приобрел над ними некую магическую власть. Безо всякой церемонии он их взял под руки со своей обычной энергией: „Вы сделаете мне удовольствие подняться в вашу уборную и смоете весь этот грим с ваших лиц“».

Лица Талии и Мельпомены действительно исчезали совершенно под толстым слоем румян и белил. Их черты были совершенно стерты, и личные мускулы еле двигались: *ни у Мельпомены, ни у Талии больше не было лица человеческого*. Но так как, хотя и склонные повиноваться, они все же очень копались, то он взял их за плечи и отвел их под пожарный кран; да, под пожарный кран, и там он им вымыл лица

---

<sup>8</sup> Антуан служил в Обществе газового освещения.

сам, как двум маленьким грязным девочкам. Оскорбленные, негодующие, но побежденные, они испускали крики, которые были настоящими криками.

Тогда Антуан их расцеловал и сказал: «Очаровательные сестры, я люблю вас больше, чем все остальные. Но я хочу, чтобы вы не забывали, что вы полубогини. И как полубогини, вы стоите гораздо больше богинь, потому что с царственной грацией вы сочетаете чисто человеческие слабости женщин!.. Я не могу помешать вам быть естественно прекрасными; но берегитесь, о полубогини, позволить себе малейшее ломанье!».

– И вы утверждаете, – продолжает Тристан Бернар свою апологию Антуана, обращаясь к воображаемому защитнику старых традиций, – что он не придумал ничего нового, что и такой-то и такой-то делали то же самое до него... Но если мы удивляемся, то вовсе не тому, что он делает вещи, которые вы не сумели сделать, а тому, что он перестал делать то, что делали вы. Да, он ничего не выдумал: правду не выдумывают. Я без всяких оговорок утверждаю, что почти все драматурги теперешнего поколения никогда не могли бы стать и тенью того, что они есть, если бы Антуан не существовал. Разумеется, в те времена, когда Антуана не существовало, было гораздо больше пьес «хорошо сделанных». Это зависит, вероятно, от того, что построить «хорошо сделанную пьесу» гораздо труднее, когда хотят ее сделать глубоко-человечной и правдивой. Движениями живого человека управлять не так

легко, как движениями куклы... Что касается меня, то каждый раз, как мне случается быть в обществе Антуана, у меня возникает странное сознание того, что я говорю с лицом историческим. Есть много людей, которым говорят: «Вы будете жить в памяти людей; потомство примет вас». Быть может, эти господа и будут допущены в историю, но мы об этом ничего не знаем. Но Антуан может быть «покоен: у него уже там есть свое нумерованное место».

Мы отвлеклись бы от нашей темы, если бы занялись сейчас общей историей того театрального переворота, который связан с именем Антуана. Но для того чтобы показать, каким образом вводятся новые элементы в обиход театра, достаточно проследить историю «толпы» на французской сцене.

В 1888 году, в самом начале своей театральной деятельности, Антуан, будучи в Брюсселе, увидел в первый раз «мейнингенцев», и это произвело на него настолько большое впечатление, что он сейчас же написал об этом письмо высшему судье театральных вопросов тех лет – Франсуа Сарсе.

«С тех пор, как я посещаю театр, – писал он, – меня приводят в исступление наши фигуранты. Если исключить „Haine“ и сцену цирка в „Теодоре“, – я никогда не видал ничего, что дало бы мне иллюзию толпы... Так вот... Я видел ее – толпу, вчера у мейнингенцев. Знаете ли вы, в чем разница? А в том, что их артисты не собраны с улицы к генеральной репетиции, как наши, которые совершенно не умеют носить своих костюмов, непривычных и стеснительных, особенно, когда они

точные. Статистам наших театров рекомендуют прежде всего неподвижность, между тем там, у мейнингенцев, фигуранты играют, у них есть мимика. И не думайте, что они переступают грани и отвлекают внимание от протагонистов; нет, картина сохраняет свою цельность, и куда ни переносишь взгляд, он останавливается на деталях, характерных и подчеркивающих положение. Это создает в известные моменты несравненную силу. Почему наши нестерпимые сценические условности не заменить этими нововведениями, логичными и не так уже дорого стоящими?».

Это письмо было опубликовано в «Temps» и вызвало сочувственное письмо Оппенгейма, тоже адресованное Сарсе: «Я должен вам признаться, что поведение фигурантов, напоминающих слуг, присутствующих за обедом своего господина, в чем Антуан остроумно видит почтение по отношению к гг. сосиетерам Французской комедии, шокирует меня в высшей степени. Посмотрите... в „Эдипе Царе“ в последнем акте у правой кулисы стоят три воина с копьями. Когда Эдип появляется с окровавленными глазами и спускается, оступаясь, по ступеням дворца, в то время как я – зритель – нахожусь в состоянии живейшей эмоции, в то время как фигуранты налево отступают, однообразными жестами выражая ритмический ужас, эти три дубины стоят неподвижно со своими копьями, как будто царь вышел подышать свежим воздухом».

Сарсе – олицетворение здравого смысла французского те-

атра и хранитель традиции сцены R – так отвечал на эти протесты:

«Г. Оппенгейм разгневан на этих трех солдат, которые стоят неподвижно и равнодушно на часах, в то время как Эдип выходит с окровавленными глазами Но они сто раз правы!.. Они не существуют, они не должны существовать для зрителя. Их поставили там для того, чтобы дополнять при поднятии занавеса декорацию, которая, очаровывая взоры, заставляет в то же время насторожиться воображение, перенося его в ту страну и ту пору, где должно происходить действие. Заметьте, что их можно было бы совершенно уничтожить; если трагедия ставится в провинции, где театры не располагают ни фигурантами, ни обширными сценами, их просто-напросто выкинут, и произведение Софокла несколько не пострадает от этого... Три солдата во Французской комедии, о которых говорит Оппенгейм, делают то, что они должны делать, т. е. ничего не делают. Их единственное назначение быть декоративными.

Налево... А! это совсем иная история – налево Почему фигуранты отступают с жестами скорби? Разве это для того, чтобы я видел, как хорошо они передают это чувство? Нет, просто для того, чтобы предупредить меня, что я увижу сейчас Эдипа в очень горестном положении.

Они стоят на авансцене слева; они видят, как он выходит из глубины своего дворца с окровавленными глазами Они отступают! испуганные и потрясенные, не для того, что-

бы устроить для меня зрелище, но для того, чтобы обратить мои глаза к тому, кто вызвал у них это движение и кто является главной фигурой.

Как только Эдип на сцене, они могут делать решительно все, что им угодно. Для меня это безразлично в высокой степени...

Г. Оппенгейм мило издевается над статистами Французской комедии, которые отступают с однообразными жестами, выражая ритмический ужас. Но они более правы, чем он... Да, они должны изображать однообразный ужас, ужас толпы, ужас краткий, потому что вовсе не они меня интересуют, ужас, который подчинен наиболее существенному в драме – появлению Эдипа. Как только он здесь, как только я вижу, как он сходит ощупью и неверными шагами со ступеней дворца, этот многочленный персонаж, который сделал свое дело, уже не существует для меня. Он заставил меня поглядеть налево... и больше он не существует, теперь Эдип говорит один. Я слушаю одного Эдипа, и единственная обязанность толпы – это создать наиболее благоприятные условия для моего восприятия».

Безусловно, Антуан был прав в своих требованиях и доказал впоследствии всю правоту свою. Но когда теперь, спустя четверть века, мы читаем эту полемику, то все слова Антуана кажутся нам старыми и слишком знакомыми, между тем как мысли, высказываемые Сарсе – этим ставшим для теперешнего поколения немного карикатурным представите-



лем здорового консерватизма, кажутся далеко не такими устаревшими. В этих неподвижных фигурах и однообразных жестах мы узнаем последнее слово стилизации и вспоминаем принципы г. Мейерхольда и постановку «Тристана». Для нас за минувшие четверть века спираль эволюции сделала полный оборот; то, что существовало как одно из бессознательных следствий всего строя классического театра и было благодаря случайностям полемики так удачно сформулировано Сарсе, теперь возведено в новый принцип, в новую идеологию театра, восставшую бунтом против натуралистических принципов, апостолом которых во Франции был Антуан. Но, перенося парижский спор 1888 года в Петербург 1910 года, мы, конечно, делаем непростительную передержку.

В то время Сарсе был формально прав относительно драм, которые были основаны на игре протагонистов, а таковыми были все французские драмы начиная с классической трагедии XVII века, Только в эпоху романтизма на сцене появляется толпа в качестве эффектного и живописного фона. Она состоит из манекенов и составляет часть декорации. В театре Ожье и Дюма-сына толпа отсутствует совершенно. А в исторических мелодрамах Сарду она – одно из драматических обстоятельств, сильный сценический эффект; у нее нет своей жизни и своей воли. Поэтому логически Сарсе был прав, требуя от статистов живописности и безличности. Но Антуан, который прозревал возможность такой драмы, в которой толпа была бы живым, волящим и действующим ли-

цом, был еще более прав и свою правоту доказал на сцене. Своею убежденностью он вызвал эту драму к бытию. Толпа как самостоятельная индивидуальность – это было еще ново для сцены, но это уже было на очереди, это висело в воздухе литературы конца 80-х годов. Зола, продолжая логические пути романтизма, оживил живописные и декоративные фоны, положил начало психологии толпы в «Жерминале» и готовил «Débâcle».

Рене Думик так формулировал идеи того времени:

«Группа людей, чем бы ни была она, – толпой или публикой, собранием или учреждением, провинцией или нацией, – имеет свою собственную душу, которая вовсе не представляет суммы всех отдельных душ, ее составляющих, но составляет скорее их следствие. У этой души свои достоинства и свои недостатки, свои благородные порывы и свои жестокости; у нее есть свои моменты высокого подъема и энтузиазма точно так же, как свои периоды тоски и безумия. У нее свои законы возникновения и развития, так как она тоже определяется и моментом, и средой. Она подвержена двойному давлению внешних влияний и влияний внутренних... Существует самостоятельная психология Франции революционной, Франции императорской, монархической и республиканской. Франция – это личность, которая обладает своим гением, своей восприимчивостью, своими манерами действовать, и поэтому ее можно выводить на сцену как драматический персонаж, описывать и анализировать, как пер-

сонаж романа. Есть особая психология армии, как и особая психология парламента».

Париж был всегда городом народных движений, городом толпы. Поэтому когда стали искать жеста толпы, который можно было бы для опыта в первый раз изобразить на сцене, то естественно, что внимание остановилось прежде всего на революционных судорогах Парижа. И какой же иной момент из революционных дней мог больше других подкупить театральную публику, заранее предубежденную против этого новшества, как не взятие Бастилии – момент, канонизированный национальной гордостью Парижа? Подходящей французской пьесы не было, и потому пробным камнем Антуану послужил «Зеленый попугай» Шницлера, и постановка эта сразу имела большой успех. И успех этот был основан не на том искусном переплетании правды и выдумки, которое пленило ее русских читателей, а на том, что действие этой пьесы происходит 14 июля. Под этим щитом демократической гордости Антуан впервые рискнул вывести на парижской сцене действующую толпу.

Под защитой Бастилии выступили и первые французские пьесы, давшие драму толпы. Это были «Le 14 juillet» Романа Роллана, поставленная Шемье, потом «Теруань де Мерикур» Поля Эрвье, наконец, «La Vatenne» Лаведана и Ленотра. Во всех них действует одна и та же толпа Великой революции: охваченная первым порывом энтузиазма у Романа Роллана, тихая и грозная у Лаведана, дикая и безумству-

ющая у Эрвье. Понимание, анализ, сценическая трактовка были новы, но самый персонаж толпы оставался старый, известный по драмам романтиков и пьесам Сарду. И пока Антуан пробовал свои силы и давал наглядные уроки драматургам изображениями этой революционной толпы и изображениями толпы античной в «Тимоне Афинском» Эмиля Фабра и совсем недавней постановке шекспировского «Юлия Цезаря» в Одеоне, в драматической литературе возникли новые анализы, на этот раз современной толпы. Это были пьесы Эмиля Фабра «La vie publique» и «Les ventres dorés».

Театр Эмиля Фабра относится к новому для французской сцены порядку драматических произведений – к политической комедии. Правда, французская сцена всегда была близка к политике, но политика только пенилась на хребте драматической волны, сказываясь в словах, намеках и интонациях и никогда не проникая глубже диалога.

«Политика шла только бок о бок с драмой, она не вмешивалась и не направляла ее. В тот момент, когда Гюстав готов был броситься к ногам Каролины, автор вдруг приостанавливал действие, актеры принимали дипломатический вид, соответствующий обстоятельствам; один из них раскрывал рот и возглашал дифирамб в честь прогресса, цивилизации или другого великого понятия; другие отвечали ему исключительно для удовольствия быть посрамленными; все слегка горячились в пылу спора, а затем драма продолжалась своим обычным порядком, с чистой совестью и довольная са-

ма собою». Так характеризовал политический элемент комедий времен второй империи Сарсе, который с терпением ждал возникновения настоящей политической комедии и хотел видеть ее в «Les effrontés» и «Le fils de Giboyer» Эмиля Ожье. Но цензурные запреты не дали ей родиться.

Через десять лет после Ожье, в 1872 году, сейчас же после коммуны, Сарду сделал попытку в комедии «Rabagas» дать собирательный тип политического деятеля. Но даже Сарсе, всеми своими симпатиями стоявший на стороне Сарду, признал этот опыт неудачным.

«Его Рабагас, – писал он, – составлен из наскоро сшитых лоскутов последних событий. Это не характер, обоснованный логически, а карикатура, в которой губы Эмиля Оливье приставлены к носу Гамбетты, и все это преувеличено, карикатурно и крикливо».

Неуспокоенная смута не давала возникнуть политической комедии, превращая ее в памфлет. Первыми ступенями к современной политической комедии, основанной на спокойном и художественном анализе политических нравов, были «Monsieur le ministre» Жюля Кларти, отчасти «Cabotins» Пальерона и «Député Leveau» Жюля Леметра.

Драматурги еще не решаются построить все действие исключительно на политической страсти и считают необходимым политику нанизать на любовную интригу. Характер этой любовной интриги схож во всех этих политических пьесах.

«Можно утверждать, – говорят Берто и Сеше, – что в тот день, когда драматурги решили использовать политические пружины драмы, всем им одновременно представился один и тот же тип человека из народа, который силой всеобщей подачи голосов поставлен у власти или стремится к ней и, неожиданно кинутый в консервативную среду, проникнутую духом прошлого, пленяется там какой-нибудь юной девушкой или опытной женщиной. Отсюда любовная интрига, которая шаг за шагом следует за интригой политической и кончается тем, что поглощает ее. В „Les effrontés“ – Вернуйе, который добивается руки дочери Шаррье; в „Fils de Giboyer“ – республиканец Жерар, который, вступив в семью Маршалль, уступает очарованию дочери дома; то же самое положение и в „Monsieur le miaistre“, и в „Rabagas“, и в „Député Leveau“».

Настоящая политическая комедия, пружина действия которой находится не в любовной, а в политической и социальной страсти, возникает только в последнее десятилетие, и это находится в связи с отменой драматической цензуры во Франции.

«L'engrenage» Бриё и «Vie publique» Эмиля Фабра впервые подходят к политическим вопросам не с партийной точки зрения, а с точки зрения психологического анализа как отдельных личностей, так и народных масс. И в то же время эти пьесы в первый раз выводят на сцену настоящую современную толпу, намечая ее лицо, характер и волю. В «La vie publique» Эмиль Фабр разворачивает на сцене большую кар-

тину выборной кампании и строит свою драму из ее страстей.

Вместе с социальной драмой Октава Мирбо «Les mauvais bergers» и «Les ventres dorés» того же Фабра, дающей картину большого финансового краха, эти пьесы кладут начало настоящему политическому театру, до сих пор еще неизвестному французской сцене.

С тех пор за эти годы появился целый ряд пьес, основанных на политической и общественной страсти. Из них можно назвать «Le geras du lion» Франсуа де Кюрель – трагедию аристократа, воспитанного в высшей буржуазии, который становится на защиту рабочего класса; «L'erau-lette» Артюра Бернеда, ставящую вопрос о политике в армии, опираясь на текущие политические события; «Une journée parlementaire» Мориса Баррэса, картину Панамы, «трагедию во фраках, сжатую на пространстве восемнадцати часов, в которой можно видеть, до какой степени исступления может довести чувство страха», – как говорит сам автор.

Вот краткая схема того пути, которым уличная политическая толпа проникла на французскую сцену и утвердилась на ней, как одно из новых течений драматического искусства, связанное непосредственно с ростом французской демократии и всею психологической историей различных классов страны. На этом примере можно видеть жизненность французского театра, который уступает внешнему напору новшеств медленно и с большим сопротивлением, но зато, раз

приняв новое направление, идет сознательно, решительно и неуклонно, твердо придерживаясь граней настоящего серьезного искусства.

\* \* \*

Подводя итоги всему вышесказанному, мы должны признать, что французский театр имеет все условия, необходимые для его процветания, а французские драматурги находятся в прекрасных условиях для работы.

Они глубоко ценят мнение своей публики и в то же время лишены возможности подделываться под ее вкусы, так как никто из них (кроме водевилистов, как Фейдо) этих вкусов точно определить не может. Таким образом, они должны неустанно искать, наблюдать и придумывать новое.

Обширность складов театральных масок и трафаретов указывает на то, как быстро идет их смена в театре и как недолго сравнительно могут просуществовать на сцене типы, искусственно созданные для удобства драматургов. Зоркость и едкость драматической критики, обличающей их, как мы видели, без всякой жалости к авторитетам авторов гарантирует их недолгое существование.

Наконец, в том сопротивлении, которое оказывает театр новшествам, не тупом и не косном, а основанном на художественной глубине театральных традиций, как мы видели на примере поучительной полемики Антуана и Сарсе, есть гро-



мадная жизненная и возбуждательная для всех новых течений сила. Противодействие воспитывает новаторов.

Таким образом, театр, несмотря на все вековые условности, которыми обставлен, связан живыми корнями наблюдения и анализа с текущей общественной жизнью Франции и в каждый момент воссоздает на сцене правдивое преобразование действительности.