

Королівство театрального фейлетону The Kingdom of the Theatrical Feuilleton

УДК 070:792

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.345999

Олександр Клековкін

Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу новітніх методів дослідження Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
e-mail: olehander@gmail.com

Olexander Klekovkin

D.Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Department of Advanced Research Methods, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-3481-2790

Анотація. Статус «короля театральної критики» («König der Kritik», «król krytyki», «king of criticism») у XIX столітті мали французи Жульєн Луї Жофруа, Жюль Жанен і Франциск Сарсе, німці Альфред Кер і Герберт Єринг, у Російській імперії — Влас Дорошевич, Александр Кугель, а згодом його ідейний нащадок Ісаак Туркельтауб дістав хоч і не королівський, а все ж помітний дипломатичний статус дуаена. Звісно, це метафори, однак об'єднувала усіх перелічених авторів спільна ознака: усі вони працювали у жанрі «драматичного фейлетону», передумови народження і видозміни якого не є очевидними. У пропонованій розвідці здійснено спробу окреслити як генезу жанру, так і його основні ознаки, що були реалізовані у журналістській практиці «отця театрального фейлетону» — Жульєна Луї Жофруа. Ці завдання реалізуються з опорою на комунікативну теорію жанру (жанр як спосіб комунікації). Аналізуються приклади взаємодії «короля фейлетону» зі своїм читачем, а також з усім його «королівством» у найширшому сенсі — з героями його фейлетонів, конкурентами, структурами влади. Насамкінець сформульовано перспективи подальшого дослідження — проблему стосунків театрального фейлетону із його найближчими родичами та спадкоємцями — рецензією, оглядом тощо.

Ключові слова: театральна критика, театральна журналістика, король театральної критики, драматичний фейлетон, театральні фейлетони Жульєна Луї Жофруа, театральний есей, театральна рецензія.

У театральній публіцистиці кінця XVIII — середини XIX століття значне місце посідають метафори із сакральним вектором: *театр, мистецтво і митці сприймаються як храм, школа, кафедра, жрецтво; фундатори театру — як отці* [6]; *найпопулярніші митці — як зірки, ідоли, королі і королеви; виняткові обдарування — як вундеркінди, віртуози, генії*. Від початку XIX століття ці номінації доповнюються метафорами *театральної журналістики*, дослідження якої мусить пояснити її історичні функції, природу свідчень про минуле тощо.

Дослідження театральної критики зосереджено здебільшого на окремих періодах, виданнях, постатях, що недостатньо увиразнює історичну динаміку функцій театральної журналістики як інституту та її жанрових систем.

У пропонованій розвідці, з опорою на комунікативну *теорію жанру* (жанр як спосіб комунікації), окреслено деякі принципи взаємодії *отця і першого короля фейлетону Жульєна Луї Жофруа* (1743–1814) зі своїм читачем, а також з усім його «королівством» — з його героями, конкурентами, структурами влади. Королівський статус Жофруа свідчить про сприйняття його діяльності як взірцевої, в якій реалізовано основоположні принципи театральної критики, принаймні у системі понять XIX століття.

Діяльність *Жофруа* зазвичай оцінюється як «суперечлива»: з одного боку — «король театральної критики», однак з другого — «абат Жофруа» [20, с. 37], герой карикатур (в образі Арлекіна і Тартюфа) [14, с. 507, 509, 510], представник «офіційної критики» [1, с. 180], «уїдлиий

та озлоблений <...> жорстоко розправлявся з акторами <...>. Видавці вважали його *батьком театрального фейлетону*, платили великі гроші, <...> отримував безкоштовні ложі в усіх театрах. Йому подобалося бути *“грозою акторів”*» [1, с. 219].

Незважаючи на суперечливу оцінку, значення Жофруа для розширення публічного дискурсу про театр усвідомлювали як його прихильники, так і опоненти, про що свідчить, зокрема, дослідження, видрукуване у Парижі 1897 року, де Жофруа охарактеризовано як *«верховного арбітра драматичних репутацій»* і *«повелителя куліс»* [14, с. 41], *«батька фейлетону»* [14, с. 42].

Одразу після виходу згаданого дослідження в одному з видань Російської імперії було видрукувано прихильну рецензію на цю працю. Відхиляючись від змісту книжки, рецензент виходив за її межі і створив важливий для розуміння теми контекст. На початку рецензії окреслив роль французької критики, котра, як вважали у той час, сформувалася у XIX столітті: у XVII–XVIII століттях, вважає рецензент, хоч Буало і Вольтер відігравали роль *«літературних суддів»*, справжньої критики, *«критики у нашому значенні слова, тобто самостійної літературної галузі зі своїми художніми і філософськими завданнями не було»*. Ознакою, котра дозволила рецензентові констатувати народження критики у новому, *«нашому значенні»*, стало його твердження, що від кінця XVIII століття *«вирок літературним творам було замінено вивченням і аналізом»* [10, с. 831] (рецензент видає бажане за реальність: критика Жофруа та його послідовників базувалася саме на *«ви роках»*, а не на аналізі).

Поділяючи точку зору автора монографії (він уважав, що Жофруа був *«фундатором драматичного фейлетону»*), рецензент зауважує, що *«найцікавіша частина дослідження Дегранжа полягає у викладі критичних поглядів Жофруа»* (насправді система його поглядів — це пропаганда ідей класицизму у найконсервативнішому вимірі). Вважаючи, що *«критика розпочалася із запеклої полеміки»* [10, с. 832], рецензент зазначає, що Жофруа був *«носієм опозиційних ідей»* (?), мав схильність до систематизації й узагальнень, а полеміка його *«полягала не так*

у нападі на представників “старих ідей”, тобто Вольтера та його школу, як у формулюванні нового розуміння окремих принципів у сфері літератури» і у викладі *«цілої естетичної теорії»* (?), зерна якої щедрою рукою розкидано в його фейлетонах. У цьому контексті транслюється думка Жофруа про те, що, мовляв, критика народжується і процвітає у періоди художніх криз, аби нагадати і митцям, і публіці про *справжні критерії справжнього мистецтва*, тобто критика як *«протидія зіпсованому смаку публіки»* [10, с. 833]. Разом із тим, рецензент усвідомлює, що народження критики зумовлено не лише обдарованням Жофруа, а й зовнішніми обставинами: описуючи культурну ситуацію за правління Наполеона, він акцентує увагу на *«світському товаристві, яке складалося з політичних або фінансових вискочнів»* [10, с. 834], які *«вважали своїм обов’язком «мати власну думку у художній сфері»* [10, с. 835] (що можна трактувати як моду на мистецтво і на оригінальність).

Переказуючи факти біографії Жофруа та його не надто оригінальні на той час *«художні ідеї»*, рецензент акцентував увагу на тому, що *«Жофруа — не лише фундатор критичних ідей Франції XIX століття»* (?), а й творець *«літературної форми, котра стала вкрай популярною» — фейлетону, який поєднав «серйозність змісту з легкістю форми»*. Разом із тим, рецензент зауважує: *«Навряд чи можна бути вдячним фундаторові цієї напівлітературної форми, котра вносить у серйозну сферу естетики метушливий характер щоденної преси. Вже у часи Жофруа було чутно скарги на беззмістовність, водянистість фейлетонів, які обов’язково мусили заповнювати кілька стовпців газети звітом про п’єси, які часто не були варті обговорення. Після Жофруа ці недоліки фейлетонної форми стали ще помітнішими»* [10, с. 838].

Біографія Жофруа — типова для тодішнього інтелектуала з авантюрним ухилом і консервативним смаком: сім’я середнього достатку, освіта в отців-єзуїтів, академічна кар’єра, невдалі спроби у драматургії, видання спочатку академічного *«L’Anne Littéraire»*, а під час революції роялістського журналу *«Ami du roi»* (*«Друг короля»*), переховування від якобінської влади... Від 1800 року — театральний оглядач у газеті

«*Journal des Débats*» і впродовж чотирнадцяти років панування у свідомості тієї частини французької публіки, котра сприймала його фейлетони як одкровення.

1819 року, за п'ять років по смерті Жофруа, було здійснено шеститомове видання його фейлетонів, 1825 року воно вийшло повторно. Деякі автори вважають, що видання не користувалося попитом [20, с. 40], однак цей присуд викликає сумнів, адже суперечить факту: шість томів фейлетонів (!), видано двічі (!).

Перший том видання, присвячений міркуванням Жофруа про класичну французьку драматургію (Корнель, Ротру, Мольєр та ін.), демонструє характерні прийоми його фейлетонів, обсяг яких зазвичай коливався від чверті до половини авторського аркуша, а зрідка навіть до цілого аркуша; проте бувало й менше — як розповідь з історичними вкрапленнями про комедію Мольєра «Кумедні маніри» — до семи тисяч знаків.

Схема фейлетону у Жофруа більш-менш стандартизована. Наприклад, фейлетон, присвячений «Школі жінок» Мольєра, він розпочинає з репутації твору («шедевр комедії») і розмірковує про те, чи залишаються актуальними проблеми, що їх ставив у своїй п'єсі Мольєр: подружжя вірність, честь чоловіка, чесноти дружини, жарти про шлюб, свобода жінок тощо. Зрештою, робить висновок, що питання про свободу жінок і досі залишається складним і навіть *метафізичним*, як, утім, і проблема рівності громадян. Так ні до чого не схилившись ні у моральному, ні у політичному плані, інші проблеми (композиція, форма, жанр) він навіть не зачепив і, можна сказати, що своїм фейлетоном радше *розворушив* свідомість читача; щоправда, навів, як завжди, кілька історичних анекдотів, дав кілька дотепних характеристик (п'єсу Мольєра назвав «колисковою казкою»), ностальгійно згадав старі добрі часи («Якби ж Мольєр повернувся...» [15/1, с. 325]), одне слово, оточив читача з різних боків, намагаючись втримати його увагу прямими паралелями з сучасністю або принаймні натяками на неї і спекуляціями на патріотичних почуттях, підкресливши значення творів національного класика (розмірковуючи про національну класику, понад п'ятдесят разів уживає «шедевр»). Для розуміння

політичного підтексту цього фейлетону, згадаймо, що відносно нещодавно, під час революції, твори Мольєра як придворного драматурга було заборонено і повертатися вони стали саме у часи написання фейлетону.

Другий том присвячено творам Корнеля, Лафонтена, Монфлері, Данкура, Кребільйона, Лесажа та ін. Третій том — Вольтер, Дидро, Мариво. Четвертий — переробки античних і Шекспірових сюжетів з-під пера Дюсі («Гамлет», «Едип», «Король Лір», «Макбет», «Отелло»), твори Шеньє, Леруве, Коцебу, вистави за цими творами.

Фейлетон, присвячений творам Коцебу, розпочинається викладом фабули: «Покинутий дружиною барон живе як дикий мізантроп <...>. Сцена відкривається наївним і дурним хлопчиком, який бігає за метеликами...». Переказ сюжету Жофруа врізноманітнює оцінками: «досить цікавий персонаж сам по собі, але він є випадковою деталлю в п'єсі», «роль чоловіка краща, ніж роль дружини, тому що вона менш абсурдна», «скільки ж машин нагромадив німецький поет, щоб мотивувати зустріч подружжя!». Далі кілька анекдотів про Коцебу («кажуть, що в той час, коли він [Коцебу] був на державній службі у Ревелі, його філософія дуже не сподобалася імператриці») і патріотичний фінал («Коцебу у своїх драматичних творах мав би більше поважати Францію як джерело, з якого німецькі просвітителі черпали свої політичні знання»). У наступному фейлетоні, також про п'єсу Коцебу, Жофруа розводиться про розв'язку, про закон трьох єдностей, про те, що у п'єсі «багато балаканини та дріб'язковості в діалозі; декламації, погані жарти, хибні думки, витонченість і поганий смак», після чого радить авторові і театру «зробити великі скорочення: п'єса від цього тільки виграла б». Насамкінець про акторів: «чудово виглядає в ролі капітана; його гра яскрава та комічна, але занадто перебільшена: з меншою кількістю гримас і кількома меншими порціями тютюну він був би набагато кращим»; «бракує природності та благородної простоти, яка личить персонажу лікаря; він манірний і дріб'язковий: не так грав Монвель»; «дуже виразно і правдиво виконав роль слуги, але трохи переграв»; «Капітан і Луїза дозволяють собі додавати до п'єси багато лаці, багато тривіальних

фраз, без яких вона б цілком обійшлася»; «Мадемуазель Марс чудова в усіх відношеннях; її природність та грація не залишають бажати кращого» [15/4, с. 174–185].

П'ятий том присвячено виставам драматичного (Шарлеман, Рикобоні) і музичного театру (Руссо, Гретрі, Сальєрі, Моцарт, Спонтіні, Перголезі, Чимароза), хоча увагу зосереджено здебільшого на літературній або музичній першооснові, а не на виконанні. У фейлетоні про оперу Моцарта «Дон Жуан» згадано увертюру («чудова»), «недоречно» моду на увертюри, адже в опері, вважає він, і без увертюри «забагато музики» [15/5, с. 195]. Фейлетон про постановку «*Così fan tutte*» Моцарта завершив вдячністю за те, що коротко: «балет простий, добре виконаний, і головне — короткий» [15/5, с. 464].

Найвиразнішим у цьому виданні, з точки зору саме *театрального фейлетону*, є шостий том, у якому подано відгуки на вистави різних театрів («Водевіль», «Вар'єте», «Гете», «Амбігю-комік», «Порт-Сен-Мартен»), «Олімпійського цирку», а також «Огляд гри провідних акторів французького театру» (Тальма, Мадемуазель Марс, Мадемуазель Жорж та ін.).

Про виконання найпопулярнішого у той час актора Франсуа-Жозефа Тальми він завжди писав приблизно одне й те саме: «неправильно зрозумів персонажа», набридає «монотонними інтонаціями», надто «догоджає публіці», «ніколи не буває природним», «належить до нової театральної школи, сформованої кількома молодими людьми, які мають більше самовпевненості, ніж досвіду та смаку». І фіксує реакцію публіки: «Тальмі дуже аплодували і з ентузіазмом викликали на біс по завершенні вистави. Ця ознака задоволення публіки стане менш приємною, якщо перетвориться на звичку, й особливо якщо виявиться, що цей успіх — справа інтриг» (натяк на клаку). І на завершення «підбадьорив»: Тальмі «бракує смаку та інтелекту», однак «його зусилля догодити публіці заслуговують найвищої похвали» [15/6, с. 219–237].

1812 року в одному зі своїх фейлетонів Жофруа розповів про «дивний візит» Тальми до його ложі у «*Théâtre-Français*». Спростовуючи пліткарів, які стверджували, що під час цієї зустрічі

він «упав від ударів великого Тальми» і «ледь не помер від страху», Жофруа пояснив, що все було не так: «Ми вигнали ворога». І насамкінець «виправдав» Тальму: «Це не його провина, це провина виховання: розбещений поступливістю та прихильністю, звичний до лестоців, обсипаний багатством, він, мабуть, вважав себе вищим за решту людей та однією з найважливіших персон імперії» [15/6, с. 237–239]. Коли Наполеонові доповіли про цю бійку, той «не вагаючись став на бік Жофруа» [1, с. 224] (незважаючи на те, що імператор брав у Тальми уроки декламації та й узагалі притулив до себе [7]). Знаком був не лише вибір, здійснений на користь Жофруа, а й сам факт інформування імператора про інцидент із життя *якогось фейлетоніста* (що й не дивно, адже «Жофруа у своїх фейлетонах постійно підлещувався до імператора та його розпоряджень» [8, с. 422]).

Майже за століття після цієї публікації «інцидент» було згадано у суворинському виданні, де битву титанів було дуже точно інтерпретовано. Замітка «*Історичний театральный скандал, який врятував престиж першої імперії у Франції*» розпочиналася з того, що 1812 року до Франції стали надходити похмурі чутки про долю армії Наполеона у Росії, і Париж очікував на катастрофу («Наполеон лежить в епілептичних судомачах і життя його в небезпеці», «Імперії настав кінець» тощо). Аж раптом у театрі «трапилося щось таке чудове, що відвернуло увагу парижан і від Наполеона, і від великої армії. Хвилі народних інтересів зі сфери політичної перемістилися у річище “театрального скандалу”, який лоскотав нерви. В одній із лож “*Théâtre-Français*” Тальма напав на критика Жофруа і перед публікою вони побилися. Ця “подія” врятувала імперію, тому що весь Париж, залишивши поза увагою Наполеона, запекло зосередився на суперечці навколо цієї події. “Імператор живий і перебуває в армії, він усе виправить” — кричали всі в один голос, “а ось за Тальму слід заступитися”. “Ні, за Жофруа! — волила інша партія. І Франція розділилася на два табори...» [2, с. 208].

Затята естетична прихильність до класицизму (як звичка до політичного минулого) не заважала Жофруа підтримувати і масові жанри, даючи

їм відповідне «історичне обґрунтування». У фейлетоні про виставу «Кентаври» в «Олімпійському цирку» він писав: «Кінні перегони були однією з найкрасивіших принад Греції і приносили насолоду вихованому народу, який мав видовища вищого порядку. Чи варто після цього дивуватися інтересу та допитливості, що їх викликають кінні вправи панів Франконі, які довели до найвищого рівня досконалості мистецтво дресування коней <...>? Отже, прекрасним видовищем є еволюції коней, чий талант розвинутий вмілим вихованням, і які, здається, змагаються в майстерності та інтелекті з вершниками, що ними керують» [15/6, с. 139]. Далі, демонструючи ерудицію, заглибився у міф про кентаврів, згадав Евріпіда, Ахіла, похвалив постановника і виконавців ролей — Франконі-старшого і пані Франконі — «дуже гарну жінку» («très-belle femme») [15/6, с. 141].

У такій самій тональності писав про мадемуазель Жорж: краса, прекрасне тіло, статура, французька грація, шляхетність грецьких форм обличчя, широкий і дзвінкий голос, одне слово, велика актриса. А далі традиційно — широкий культурний контекст: Рафаель і Перуджино, кілька історичних анекдотів і вигук з знаками оклику: Расін — «бог смаку» [15/6, с. 219–273] і «бог поетичної вишуканості» [15/1, с. 177]; Мольєр — «бог французької комедії» [15/1, с. 362]. Інколи урізноманітнював свій словник згадками про грацію, гармонію, поетичність і, самозбуджуючись, згадував «французьку націю», «французьку трагедію», «французьку комедію».

Індекс божественності і шедевральності у Жофруа майже незмінний (у першому томі «шедеври» згадано п'ятдесят разів, у шостому — сорок; різниця неістотна, адже перший том присвячено класикам, а останній — здебільшого сучасності). Проте кидається в око, що означення «шедевр» він уживає лише до творів, «високохудожність» яких стала загальноновизнаною.

Лагідний і, сказати б, навіть пафосно доброзичливий, Жофруа стає несамовито в'їдливим, коли пише про те, що йому не до смаку. Згадуючи оперу Сальєрі «Тарар» на лібрето Бомарше, він виголошує вирок: «Бомарше не був ані письменником, ані діячем літератури; йому бракувало

смаку, освіти та ґрунтовних знань. На Парнасі він був одним із тих авантюристів, які іноді несподівано досягають більшого успіху, ніж порядні люди». Сама ж опера «є лише монструозним нагромадженням абсурдних і романтичних подій, прикрашених важкою, крикливою та монотонною музикою», це «шедевр фізичної та метафізичної галіматії», «чиста дурість» [15/5, с. 180–185].

Чи не найвиразніше принципи Жофруа характеризує фрагмент, в якому він коментує відомий академічний скандал навколо «Сіда» Корнеля: «Критика “Сіда” з боку Французької академії не є нікчемною, хоча й є пам'ятником її рабству; цей орган [Академія], поставлений між народом і міністром, між громадською думкою та волею господаря, не міг приховати сором'язливості свого становища; небезпечно було не догодити деспоту, але ганебно було зрадити в очах нації справу літератури: потрібно було керувати самооцінкою кардинала та смаком натовпу, вміло поєднувати дози похвали та осуду, задовольняти Ришельє, не ображаючи Парижа. <...>. Особливої поваги цензура Академії заслуговує за її пристойний і чесний тон...» [15/1, с. 14–15].

Для більшої повноти годилося би проаналізувати лексику Жофруа, однак це завдання вже виконав його сучасник — Й. В. Гете, який у нотатках про «метод французької критики» (1817) склав словник найуживаніших «термінів» французької критики та ще й відзначив, з одного боку, «багатство термінів для негативної критики» (абсурдний, безсилий, брутальний, відраза, ганьба, грубий, дурний, дурість, жалюгідний, зарозумілий, заяложений, зневага, зухвалий, ідіот, недбалість, незграбність, незграбно, неприємний, несмак, нісенітниця, нудний, огидний, поганий, порожній, посередній, старий мотлох, фальшивий тощо), а з другого боку — «мізерний запас для похвали» (блискучий, винахідливість, вишуканий, вільний, грація, дотепний, жвавий, легкий, легкість, надзвичайний, наснага, правильний, розумний, серйозний, смак, точність, чарівний, чистий тощо) [16, с. 184]. Акцентувавши багатослів'я осуду і мізерію підтримки, Гете оголив побутовий інструментарій експертів. Жофруа, оголошуючи, що «витончені знавці червоніють, повторюючи за натовпом епітети “чудовий”, “чарівний”,

“божественний”» [15/5, с. 459], насправді або усвідомлював, що іншим інструментом не володіє, або не вважав цей інструмент надійним, адже у тому самому томі, де здійснив це оголошення, епітет «чудове» згадав півтора десятки разів.

Справа, звісно, не у термінах, можна й «загальнозрозумілою» мовою висловити розумні думки, що й робить Жофруа, ледь не на кожному кроці вражаючи одкровеннями («Здається, Шекспір написав “Макбета”, щоб показати, наскільки небезпечно мати погану дружину» [15/4, с. 20]).

Демонстративний «естетизм» й удавана «аполітичність» Жофруа насправді мали політичне підґрунтя, адже критика «короля фейлетону» була «архиконсервативною, якщо не реакційною» [21, с. 17], а у тогочасній свідомості зв'язок між класицизмом, «колишніми» і роялізмом був очевидний.

Автор уже згаданого дослідження, присвяченого Жофруа, підкреслив у назві своєї праці місце і час: «за часів Консульства та Імперії» — у мінливих політичних, отже, й естетичних обставинах.

Аби не перелічувати всіх фактів, які свідчать про особливості культурної ситуації за правління Наполеона, згадаймо лише кілька найвиразніших. 1807 року, скасувавши декрет 1791 року про свободу театрів, Наполеон обмежив кількість паризьких театрів до восьми; 1812 року, перебуваючи у спаленій Москві, він підписав «московський декрет», яким визначив жанрові межі кожного театру і відповідну систему амплуа [4]. Так само опікувався пресою: спочатку за його наказом з 73 газет було залишено 13, а згодом лише 4, серед яких і «*Journal des Débats*» (видання, в якому друкувалися фейлетони Жофруа); 1811 року право володіння цими виданнями було передано скарбниці й «акціонерам», яких призначив імператор. «Уряд став, таким чином, частково власником паризьких газет. З 24 акцій, з яких складався капітал “*Journal de l’Empire*” (колишній “*Journal des Débats*”), найпопулярнішої газети, 8 належали уряду <...>. Таким чином, наполеонівський уряд отримав 1813 року з паризьких газет 309 394 франки [прибутку]» [12, с. 511–512].

Досвідчений журналіст і власник «*Journal de l’Empire*» Луї Франсуа Бертен 1800 року придбав цю газету і вивів її на перше місце за кількістю

передплатників (у межах 21–23 тисяч). Саме він, а не Жофруа, взяв на себе відповідальність за впровадження на шпальтах видання фейлетону — додаткового аркуша розважального змісту, а потім і підвалу сторінки. За свої погляди він зазнав переслідувань з боку Наполеона.

З огляду на те, що фейлетони Жофруа відволікали «громадську думку від політики, глава держави, за прикладом Алківіада, дозволяв його кумедні екстравагантності» [20, с. 39]. Але й Жофруа не залишався у боргу: «Він уважав за розумне змішувати у своїх фейлетонах похвалу консулу або імператору зі своїми дотепними пасквілями проти філософів, авторів та акторів» [20, с. 39].

Контролюючи пресу, влада інколи сама визначала теми для обговорення і, щоб розпалити публіку (підняти передплату), замовляла тематичні дискусії — «їжу для паризьких нероб», без якої «вони починали теревеніти про політику». Намагаючись «перекрити» політичні балачки у салонах, але й відчуваючи «дефіцит літературних і театральних новин», влада замовила «бій між французькою та італійською музикою» на зразок війни, в якій на ролі протагоністів було призначено Жофруа і Дюсо [22, с. 128] (з цього епізоду стає зрозуміло, що Фаддей Булгарін, *отець театральної критики в Російській імперії*, не був оригінальним, коли запропонував урядові «створити» театральну критику для відволікання уваги від політики, переключивши увагу читачів на «якусь одну загальну малозначущу тему, приміром, на театр» [3, с. 8]).

Залежно від обставин, ці «дискусії про прекрасне» мусили розгортатися навколо «трьох єдностей», «високого смаку» або інших схоластичних тем, що дозволяло і виданню, і Жофруа бути одночасно і «притулком лібералізму й обережної опозиції, а, з іншого боку, центром літературної реакції» [9, с. 153].

Але не лише на цьому трималося його королівство: він «втручався у закулісні інтриги, торгував похвалами та критикою, неодноразово продавав навіть своє мовчання» і створював навколо себе «шум і скандал» [20, с. 40].

Стандарт драматичного фейлетону («фейлетон — культурний додаток до щоденних новин»

[17, с. 16]) і норми поведінки театрального фейлетоніста, сформовані у часи диктатури Наполеона, вдосконалив Жуль Жанен — молодший сучасник Жофруа і також «король театральної критики», про якого розповідали, що «одна маленька акторка (*petite actrice*) з Французького театру, ім'я якої я не знаю, запитала його, чи бачив він якусь п'єсу: “Як! — вигукнув Жанен, підстрибуючи на своєму кріслі, — ви не читали мого фейлетону!” І після цього він погрожував їй, він лякав її тим, що вона ніколи не досягне успіху, якщо не читатиме його фейлетонів» [18, с. 26]. Іншим разом, даючи настанови молодшим колегам, ділився *секретами майстерності*: «Не треба, молоді люди, надто, надто багато совісті!» [18, с. 18]. Іншим разом «у порів'ї відвертості сказав нам: “Знаєте, чому я протримався двадцять років?... Тому що змінював свою думку щодвятижні... Якби я завжди говорив одне й те саме, ніхто б не цікавився моїми фейлетонами”» [18, с. 90]. Він став прототипом одного з найганебніших персонажів у «Втрачених ілюзіях» (1835–1843) Бальзака, який, портретуючи театральних журналістів, вивів Жанена, за кілька років до його коронування, під іменем *Етьєна Лусто*.

У 1830-х роках, за королювання у театральній журналістиці Жуля Жанена, преса отримала більшу свободу, а роль театрального фейлетону змінилася, що дивувало незвичних до нових умов гри іноземців: «...театри підтримуються більше журнальними *фейлетонами*, ніж власною гідністю. Розпишуть, розмажуть, розфарбують п'єсу, і народ ходить дивитися її два місяці поспіль, сам дивується успіхові нісенітниці, а все-ж ходить. У нас немає ще таких *журнальних Прометейів*, які б могли оживити мертву п'єсу. <...>. Паризькі фейлетоністи інакше розуміють свою справу: вони намагаються допомогти театру, накликають йому успіх. <...>. Подивіться на Рашель: поза сумнівом, вона гарна, але яку величезну славу встигли створити цій *дівчинці*! І хто ж? *Паризькі фейлетоністи*. <...>. Подивіться на статті про Рашель і на саму Рашель, і ви побачите *різницю*! Втім, не засуджую паризьких журналістів: вони чинять розумно» [11, с. 154]. Погляньмо на це спостереження не з точки зору хвалять чи ганьблять виконавців фейлетоністи,

але з точки зору функції. *Безсторонній спостерігач сприймає цю функцію як рекламну*.

Кордони жанру, здавалося б, очевидні, однак неможливо ігнорувати факт, що синонімом до «*feuilletons dramatiques*» була «*фейлетонна критика*» (рецензії Ж. Жанена, Т. Готьє, Ш. О. Сент-Бева, Ф. Сарсе та ін.), а у Британії цього ж періоду подібні тексти називали «*Dramatic Essays*» або «*Critical Essays*». У XVIII столітті у Франції фіксуються словосполучення «*critique dramatique*» і «*critique théâtrale*», а у Британії — «*theatrical criticism*» (як сфера діяльності, жанрове означення *рецензії* і академічне дослідження). Додаткове напруження створюють словосполучення «*dramatic review*» і «*theatrical review*», які в англomовній пресі середини XVIII століття вживаються у назві періодичних видань, рубрик, оглядів і рецензій.

Завершити перелік суперечностей неможливо, адже інші автори називають батьками фейлетону то англійця *Данієля Дефо* (1660–1731), то француза *Жана Фрерона* (1719–1776), якого у «Кандиді» прославив Вольтер, охрестивши пасквілянтом, паперомаракою, жирною свинею, порівнявши з євнухом і присвятивши йому епіграму про те, як змія, покусавши Фрерона, здохла. Проте й Жофруа не позбавляють батьківства у сфері театральної журналістики.

Ще прискіпливіше підходить до цієї проблеми Егон Ервін Кіш, який диференціює *фейлетони* (Данієль Дефо, Ричард Стіл, Луї-Себастьян Мерсьє, Е. Т. А. Гофман) і *театральну критику* («Політичне значення комедії» Хосе Клавіхо-і-Фахардо, 1762; Готгольд Ефраїм Лессінг, Георг Кристоф Ліхтенберг, Оноре де Бальзак, Франциск Сарсе та ін.) [19].

Про недостатнє розмежування жанрів навіть у XX столітті опосередковано свідчить те, що Василь Хмурий (Бутенко) зіставляв *рецензію* і *фейлетон*: «*Стандартна рецензія* не може бути чимсь іншим, ніж вона є — затулкою білого місця газетної шпальти, безоглядно скучним матеріалом. Тим то я унікав і скільки мога унікаю писати рецензії. І *рецензійний крен* у моїх нотатках, де він є, — це непереборений вплив оточення та ситуації. Самі ж нотатки я писав, дошукуючись *форми газетного чи журнального*

фейлетону на мистецькі теми, що міг би заступити скучну й нікому непотрібну стандартну рецензію. <...> Тільки такий приблизно фейлетон здатний заохотити глядача піти подивитись спектакль, фільм або виставку й акцентувати увагу на певних моментах або одвернути його від якогось спектаклю чи фільму. На більше ж щоденна та тижнева преса в царині мистецтва не може претендувати — філософія не для її часу й спроможностей. І взагалі трохи комічно виглядає, коли беруться тлумачити спектакль тим, для кого він зроблений» [13, с. 13].

Висновки стосуються не так постаті Жофруа, як культурно-політичних обставин, які сформували соціальний запит на драматичний фейлетон, а також особливості наданої редакцією відповіді.

Фейлетон наполеонівської доби — це, якщо скористатися формулою Курбаса, жанр «акцентованого впливу» й акцентованого навіювання; як у практиці Жофруа, а за століття по тому й у радянській пресі, — це звернення до образного мислення та емоцій, а не до раціональних аргументів [5].

Основні ознаки жанру у «класичному» або ж навіть «взірцевому» виконанні Жофруа: образність; емоційність; дотепність, іронія, сарказм; спрощення (антитези й узагальнення); зовнішня прозорість висловлювання із прихованою можливістю непрямого прочитання; апеляція до традиційної моралі і «класичного» («високого») смаку; історичні паралелі тощо; по суті, це жанр подвійного призначення: зовні — вільна забавка, усередині — прихована пропаганда («*must-know*», «*must-read*», «*must-see*») художньо оздоблених етичних і політичних норм, а також створення національного канону класиків, який, як спостеріг уже цитований мандрівник, поширювався по всьому світу; це медійне розширення й офіціалізація вчорашнього салону.

Театральний фейлетон вважається «культурним додатком», однак в умовах обмеження свободи слова, а надто у часи зміни еліт, він відіграє не меншу роль, ніж пропагандистські жанри; це така собі резервація, відведена владою для імітації свободи і переключення уваги з головного на другорядне, з причин на наслідки, відволікання уваги на «ігри, у які грають люди» (за Е. Берном).

Обмеження свободи слова забезпечувало сприятливий контекст, в якому зовні розкуте, подеколи навіть розхристане письмо сприймалося як революційне, адже імітувало дискурс свободи, та ще й у легітимних формах.

Популярність жанру забезпечували нові еліти, які прагнули бути *comme il faut* й орієнтуватися у художньо-естетичному меню все ще недосяжних «колишніх»; передплативши газету з фейлетоном, читач купував перепустку у світ високої духовності й офіційного смаку, а також право на участь в «іграх, у які грають люди».

Підживляючи інтерес читача історичними анекдотами, а то й вигадками, Жофруа майстерно оминав гострі кути і ліпив вербальні атракціони, подеколи із присмаком скандалу у прийнятих як для влади, так і для публіки межах.

Утиски друкованого слова і, як наслідок, відсутність конкуренції дозволили видавцеві «*Journal des Débats*» монополізувати жанр і позиціонувати свого автора як головного експерта, арбітра смаку, регулярний характер виступів якого формував у публіки відповідний рефлекс.

Означені жанрові особливості загострюють проблему критики джерел — довіри до свідчень Жофруа або будь-якого іншого фейлетоніста як свідка події — театральної вистави і, у широкому сенсі, театрального життя минулого.

Фейлетон уплинув не лише на систему жанрів театральної журналістики, а й на мистецтвознавчий дискурс, особливо радянський: відмінність хіба що у пропорції політичного, етичного, високохудожнього і скандального складників.

На деякі питання відповіді, мабуть, ніколи не буде знайдено: хто саме висунув Жофруа та його нащадків на ролі королів? Адже надання статусу — це передусім розповідь про інтереси того, хто надав статус, і лише опосередковано — про того, кому цей статус надано. І чи свідчить титулатура королів про те, що вони й справді були лідерами думок, авторитетами, гуру, коучами, ідейними натхненниками і трендсетерами? І чи були ті «ігри, в які грали люди», іграми дорослих людей?

ЛІТЕРАТУРА

1. Дейч А. Франсуа-Жозеф Тальма. Москва: Искусство, 1973. 180 с.
2. Исторический театральный скандал, спасший престиж первой империи во Франции. *Исторический вестник*. 1891. Т. 45. С. 208.
3. Клековкін О. Інциденти: Статус журналістики у дискурсі театрального скандалу першої чверті ХХ століття: Монографія. Київ: Арт Економі, 2024. 240 с.
4. Клековкін О. Мильна опера порятунку. Апофеоз блазнів. *Український театр*. 1999. № 1–2. С. 26–30.
5. Клековкін О. Науковий факт і художній образ (деформація предметного поля українського театрознавства 1920-х років). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. № 20(1). С. 148–155. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(1\).2024.306924](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(1).2024.306924)
6. Клековкін О. Отці театру. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 17. С. 8–19.
7. Клековкін О. Уроки французької. *Український театр*. 1989. № 3. С. 23–24.
8. Писарев Д. Очерки из истории печати во Франции. Д. Писарев, *Сочинения: Полное собрание: в 6 т.* Санкт-Петербург: Изд. Ф. Павленкова, 1894. Т. 2, Вип. 2. С. 422–496.
9. Пти-де-Жюльвилль Л. Иллюстрированная история французской литературы в XIX веке. Москва: Изд. М. Прокоповича, 1908. 824 с.
10. Рец.: Charles Marc Des Granges. *Geoffroy, Et La Critique Dramatique Sous Le Consulat Et L'empire (1800–1814)*. Paris: Hachette, 1897. 514 p. *Вестник Европы*. 1897. Т. 186. № 7. 1–13 июля. С. 838.
11. Строев В. Париж в 1838 и 1839 годах. Санкт-Петербург: Тип. А. Иогансона, 1842. Ч. 2. 215 с.
12. Тарле Е. Печать во Франции при Наполеоне I. Е. Тарле, *Сочинения: в 12 т.* Москва: Издательство АН СССР, 1958. Т. 4. С. 483–544.
13. Хмурий В. Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво. [Харків]: Рух, [1926?]. 159 с.
14. Des Granges, Ch. M. *Geoffroy, Et La Critique Dramatique Sous Le Consulat Et L'empire (1800–1814)*. Paris: Hachette, 1897. 516 p.
15. Geoffroy J. L. *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*. Paris: Pierre Blanchard, 1825. Т. 1–6.
16. Goethe, J. W. *The Methods of French Criticism. Goethe's Literary Essays. A Selection in English / arranged by J. E. Spingarn; with a foreword by Viscount Haldane*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1921. P. 184.
17. Hohendahl P. U. *The Institution of Criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2016. 281 p.
18. *Journal des Goncourt: Mémoires de la Vie Littéraire, 1851–1861*. Paris: G. Charpentier et Cie, éditeurs, 1888. 403 p.
19. *Klassischer Journalismus: die Meisterwerke der Zeitung / gesammelt und hrsg. von E. E. Kisch*. Berlin: Rudolf Kaemmerer Verlag, 1923. 763 S.
20. *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter / sous la direction de J. C. F. Hoefer*. Vol. 20. Paris: Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1857. 959 p.
21. Siegfried S. L. The politicisation of art criticism in the post-revolutionary press. *Art Criticism and Its Institutions in Nineteenth-Century France / ed. Michael R. Orwicz*. Manchester: Manchester University Press, 1994. P. 9–20.
22. Welschinger H. *La censure sous le Premier Empire. Avec documents inédits*. Paris: Charavay Frères Éditeurs, 1882. 400 p.

REFERENCES

1. Deich, A. (1973). *Fransua-Zhozef Talma* [François-Joseph Talma]. Moskva: Iskustvo [in Russian].
2. Istoricheskii teatral'nyi skandal, spasshii prestizh pervoi imperii vo Frantsii. (1891). [A Historical Theatrical Scandal That Saved the Prestige of the First Empire in France]. *Istoricheskii vestnik*, 45, 208 [in Russian].
3. Klekovkin, O. (2024). *Intsydenty: Status zhurnalistyky u dyskursi teatralnoho skandalu pershoi chverti XX stolittia*: Monohrafiia [Incidents: The Status of Journalism in the Discourse of Theatrical Scandal of the First Quarter of the Twentieth Century: Monograph]. Kyiv: Art Ekonomi [in Ukrainian].
4. Klekovkin, O. (1999). Mylna opera poriatunku. Apofez blazniv [Soap Opera of Salvation. Apotheosis of Jesters]. *Ukrainskyi teatr*, 1–2, 26–30 [in Ukrainian].
5. Klekovkin, O. (2024). Naukovyi fakt i khudozhnii obraz (deformatsiia predmetnoho polia ukrainskoho teatroznavstva 1920-kh rokiv) [Scientific Fact and Artistic Image (Deformation of the Subject Field of Ukrainian Theater Studies of the 1920s)]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 20(1), 148–155. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(1\).2024.306924](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(1).2024.306924) [in Ukrainian].
6. Klekovkin, O. (2015). Otci teatru [Fathers of Theater]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karyny*, 17, 8–19 [in Ukrainian].
7. Klekovkin, O. (1989). Uroky frantsuzkoi [French Lessons]. *Ukrainskyi teatr*, 3, 23–24 [in Ukrainian].
8. Pisarev, D. (1894). Ocherki iz istorii pechati vo Frantsii [Essays on the History of Printing in France]. In D. Pisarev, *Sochineniia*: Polnoe sobranie: v 6 t. Vol. 2, Issue 2 (pp. 422–496). Sankt-Peterburg: Izd. F. Pavlenkova [in Russian].
9. Petit de Julleville, L. (1908). *Illustrirovannaia istoriia frantsuzskoi literatury v XIX veke* [Illustrated History of French Literature in the 19th Century]. Moskva: Izd. M. Prokopovicha [in Russian].
10. [Review]. (1897). Charles Marc Des Granges. *Geoffroy, Et La Critique Dramatique Sous Le Consulat Et L'empire (1800–1814)*. Paris: Hachette, 1897. 514 p. *Vestnik Evropy*, 186(7), 838 [in Russian].
11. Stroev, V. (1842). *Parizh v 1838 i 1839 godakh* [Paris in 1838 and 1839]. Part 2. Sankt-Peterburg: Tip. A. Iogansona [in Russian].
12. Tarle, E. (1958). Pechat vo Frantsii pri Napoleone I [The Press in France under Napoleon I]. In E. Tarle, *Sochineniia*: v 12 t. Vol. 4 (pp. 483–544). Moskva: Izdatelstvo AN SSSR [in Russian].
13. Khmuryi, V. ([1926?]). *Notatky pro teatr, kino ta prostorove mystetstvo* [Notes on Theater, Cinema and Spatial Art]. [Kharkiv]: Rukh [in Ukrainian].
14. Des Granges, Ch. M. (1897). *Geoffroy, Et La Critique Dramatique Sous Le Consulat Et L'empire (1800–1814)* [Geoffroy, and Dramatic Criticism Under the Consulate and the Empire (1800–1814)]. Paris: Hachette [in French].
15. Geoffroy, J. L. (1825). *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy* [Course of Dramatic Literature, or Collection by Order of Subjects of Geoffroy's Feuilletons]. T. 1–6. Paris: Pierre Blanchard [in French].
16. Goethe, J. W. (1921). The Methods of French Criticism. In J. E. Spingarn (Arr.), *Goethe's Literary Essays. A Selection in English* (p. 184). New York: Harcourt, Brace and Company.
17. Hohendahl, P. U. (2016). *The Institution of Criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press.
18. *Journal des Goncourt: Mémoires de la Vie Littéraire, 1851–1861*. (1888). [Journal des Goncourt: Memoirs of Literary Life, 1851–1861]. Paris: G. Charpentier et Cie, éditeurs [in French].
19. Kisch, E. E. (Ed.). (1923). *Klassischer Journalismus: die Meisterwerke der Zeitung* [Classic Journalism: The Masterpieces of the Newspaper]. Berlin: Rudolf Kaemmerer Verlag [in German].
20. Hoefer, J. C. F. (Ed.). (1857). *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter* [New General Biography Covering the Period From Ancient Times to the Present Day, With Bibliographic Information and References to Sources]. Vol. 20. Paris: Firmin Didot Frères, Fils et Cie [in French].

21. Siegfried, S. L. (1994). The politicisation of art criticism in the post-revolutionary press. In M. R. Orwicz (Ed.), *Art Criticism and Its Institutions in Nineteenth-Century France* (pp. 9–20). Manchester: Manchester University Press.
22. Welschinger, H. (1882). *La censure sous le Premier Empire. Avec documents inédits* [Censorship Under the First Empire. With Previously Unpublished Documents]. Paris: Charavay Frères Éditeurs [in French].

OLEXANDER KLEKOVKIN

THE KINGDOM OF THE THEATRICAL FEUILLETON

Abstract. The status of “king of theatrical criticism” (“König der Kritik,” “król krytyki,” “king of criticism”) in the nineteenth century was held by the French critics Julien Louis Geoffroy, Jules Janin, and Francisque Sarcey; the German critics Alfred Kerr and Herbert Ihering; and, in the Russian Empire, Vlas Doroshevich and Alexander Kugel. Later, Kugel’s intellectual heir, Isaak Turkeltaub, though not granted a royal title, nevertheless attained a significant diplomatic status as doyen. Of course, these are metaphors, yet all the aforementioned authors shared a common feature: they all worked in the genre of the “dramatic feuilleton,” the origins and transformations of which are far from self-evident. The present study attempts to outline both the genesis of this genre and its essential characteristics, as realized in the journalistic practice of the “father of the theatrical feuilleton,” Julien Louis Geoffroy. The analysis is based on the communicative theory of genre (genre as a mode of communication). Examples are examined of the “king of the feuilleton” interacting with his readers and, more broadly, with his entire “kingdom”: the protagonists of his feuilletons, his competitors, and the structures of power. Finally, the article formulates prospects for further research, namely, the problem of the relationship between the theatrical feuilleton and its closest relatives and successors: the review, the survey, and other related genres.

Keywords: theatrical criticism, theater journalism, king of theatrical criticism, dramatic feuilleton, theatrical feuilletons of Julien Louis Geoffroy, theater essay, theater review.

Стаття надійшла до редакції 03.07.2025