

Юрий Иванович ДАНИЛИН

ОЧЕРК ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ XIX в.

М.: Наука. 1974

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Серия «Из истории мировой культуры»

Веб-публикация: редакторы сайтов *Vive Liberta* и *Век Просвещения* 2009

Введение
Пьер-Жан Беранже
Первые поэты Июльской революции
Эжезипп Моро
Появление образа рабочего
Поэты-утописты из народа
Пьер Дюпон
Шарль Жилль
«Возмездие»
Поэзия Парижской Коммуны
Эжен Потье
Жан-Батист Клеман
Заключение

ВВЕДЕНИЕ

Французская поэзия XIX в., казалось бы, так широко известна и так обстоятельно изучена во всем обилии своих замечательных художественных произведений, созданных ее знаменитейшими и даже второстепенными поэтами, во всей веренице сменявших друг друга и борющихся между собой литературных школ.

Тем не менее одно из ее направлений, хотя и ярко выраженное, недостаточно привлекало к себе внимание исследователей. Мы говорим о политической, гражданской поэзии, так активно откликавшейся на все текущие общественные события и порождаемые ими острые вопросы, такой своеобразной по кругу своих тем и тоже представленной очень многими именами.

Диапазон политической поэзии был очень широк. В настоящей книге речь пойдет не обо всем ее потоке. Он ведь включал в себя немало консервативных и даже реакционных поэтов, ревностных охранителей существующего буржуазного строя, монархического образа правления, устоев католической церкви. Деятельность таких поэтов, обычно ничтожная в художественном отношении, ныне по справедливости забыта; лишь в трудах историков встречаются упоминания о барде Второй империи Бельмонте, или о певце воинствующей клерикальной реакции Луи Вьейо, или о шовинисте Третьей республики Поле Деруледе и т.д.

Мы остановимся на изучении того «левого» крыла французской политической поэзии, которому принадлежит бессмертие. Творцами этой поэзии были демократические и революционно-демократические поэты. Полное ознакомление с их творчеством не всегда возможно: многие произведения поэтов революционной демократии до нас не дошли, погибли, многие забыты или еще не разысканы. Да и вообще историю «левого» крыла политической поэзии, образно говоря, можно уподобить некоей «нити» с «узлами», где «узлы» отвечают сравнительно большому развитию этой поэзии в революционные или предреволюционные периоды истории Франции, а «нить» — той, нередко даже пунктирной, линии, обозначающей судьбу этой поэзии, гонимой и запрещаемой в периоды реакции.

«Левому» крылу французской политической поэзии присущи были два основных течения. Оба они связаны с развитием революционной борьбы XIX в., но одно из них откликалось по преимуществу на крупнейшие события национальной истории, на смену правительств, войны, боролось за установление республиканского строя и патриотически утверждало образ Франции как «светоч» свободы и вдохновителя освободительной борьбы других наций. Второе, на анализе которого мы остановимся с наибольшим вниманием, разрабатывало главным образом тему народа, постоянно изображало его жизнь, труд, заботы и нужды, мечты и борьбу, неустанно требовало улучшения участи обездоленных и бесправных масс. Великая заслуга «левого» крыла политической поэзии в том, что оно настойчиво вводило в литературный обиход образ трудового народа, привлекая к нему внимание крупнейших писателей Франции.

В начале XIX в. тема народа во французской литературе почти отсутствовала. Изображение народа, а именно революционного плебейства, санкюлотов, еще присущее писателям Великой французской революции, сошло на нет в пору термидорианской реакции, Директории, Консульства и Первой империи. Возвращение к этой теме было совершено именно политической поэзией периода Реставрации и последующего времени: малые жанры литературы, всегда более оперативно откликаясь на зов действительности, не могли пройти мимо растущего самосознания и пробуждавшейся общественно-политической активности народных, главным образом трудовых, масс.

Нельзя не подчеркнуть, что буржуазное литературоведение Франции, особенно современное, не только не желает признавать художественных достижений своих демократических и революционно-демократических поэтов, не только не умеет гордиться ими, но и словно испытывает стыд за то, что они у нее были, потому что их то ли вообще не стоит считать за писателей, то ли надо низвергать с пьедестала, то ли самым упорным образом замалчивать... 4

В 1968 г. во Франции вышла книга Жана Тушара «Слава Беранже». Пухлый двухтомник почти на тысячу страниц, не считая громадного аппарата подстрочных сносок. И вся эта книга посвящена не заслугам Беранже, признанного еще при жизни во всем мире, а последовательному, тенденциозному стремлению «доказать», что вся его слава была ни на чем не основана, что поэт он был совсем неважный, только и умевший ловко сочинять — к случаю — песенки, всеми давным-давно забытые. Злая, несправедливая книга, но, оказывается, она лишь некий итог уже установившегося во Франции XX в. презрительно-враждебного отношения к ее знаменитому народному поэту, которого так высоко ценили Шатобриан, Гюго, Бальзак, Стендаль, Жорж Санд, Сент-Бев, Гете, а Белинский называл «царем французской поэзии, самым торжественным и свободным ее проявлением».¹

Или взять Эжезиппа Моро: целое столетие во Франции шла борьба между любовью к нему со стороны широких масс и фальсификаторскими оценками буржуазной науки, объявлявшей его не революционным поэтом, а лишь «элегиком», да еще якобы увязшим в подражательности. Или Эжен Потье, мастерству которого изумлялся даже такой завзятый враг коммунаров, как Франсиск Сарсэ, но о котором буржуазное литературоведение хранит полное молчание.

Беранже, Моро, Потье — первые величины «левого» Крыла политической французской поэзии XIX в. Если даже к ним на их родине существует подобное отношение, то второстепенных политических поэтов попросту замалчивают под предлогом их художественной малоценности. Согласиться с такой точкой зрения мы не можем: советское литературоведение никогда не отрицало художественных заслуг демократических и революционно-демократических поэтов, а в нашей книге речь будет идти о наиболее одаренных из них.

¹ В.Г.Белинский. Полн. собр. соч., т.II. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр.153.

Если некоторые крупнейшие писатели Франции XIX в., обращаясь хоть изредка к народной теме, могли жарко и впечатляюще очертить высокие душевные качества своих народных героев и выражать искреннее сочувствие тяжелым условиям их жизни, то насколько больше в этой области было сделано демократическими, а особенно — и это необходимо подчеркнуть — теми революционно-демократическими поэтами, для которых народная тема являлась главной, центральной, неотступной, глубоко выстраданной темой! Они писали о растущих социально-политических требованиях трудового народа. Все настойчивее, все с большей и зрелой силой аргументации ратовали они за социальную справедливость для бесправных народных тружеников, за человеческие условия жизни для них, все резче противопоставляли их нищету довольству и праздности высших классов, все энергичнее требовали права на труд. В первой половине XIX в. многими из этих поэтов еще владели миролюбивые утопические мечты сен-симонизма и фурьеризма, но на опыте последующей революционной борьбы, особенно Парижской Коммуны, они поняли необходимость полной - с оружием в руках — ликвидации собственнических и эксплуататорских классов во имя освобождения тружеников Франции и всего мира. Созданный революционно-демократическими поэтами образ измученного народа и его долгой освободительной борьбы расширяет и углубляет гуманистические тенденции французской литературы XIX в. и является неоспоримым художественным вкладом в общенациональный литературный фонд Франции и в культурный обиход всего человечества.

Политическая поэзия, о которой мы говорим, была по преимуществу поэзией пропагандистской. Она убеждала, аргументировала, доказывала, звала на борьбу. Она была во многом риторична, но ее риторика обычно кипела самой пламенной страстностью, выстраданной всеми муками жизни, всей кричащей несправедливостью буржуазных общественных отношений, и не раз приобретала черты высокой художественности. Известно, насколько Виктор Гюго бывал утомляюще и рассудочно многоречив в «Легенде веков», но сравните «Возмездие», где его риторика — настоящая лава ненависти, испепеляющей Вторую империю! Так же бурно и пылко насыщал трагизм жизненных отношений риторика революционно-демократических поэтов, сумевших силой своего творчества лишь удостоверить широту и человечность французского литературного гения.

Говоря о духовной драме Герцена, В.И. Ленин указал, что она «была порождением и отражением той всемирно-исторической эпохи, когда революционность буржуазной демократии уже умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата еще не созрела».²

Одна из задач настоящей книги — показать на примере французской политической поэзии XIX в., как развивалась, а далее угасала буржуазно-демократическая революционность, вступая во все более обостряющийся конфликт с нарастающей мятежностью трудовых народных масс, и как зарождалась, крепла и преодолевала различные свои внутренние противоречия подлинно революционная поэзия, которая в творчестве пролетарских поэтов Парижской Коммуны уже ярко и полно отразила революционность социалистического пролетариата. В политической поэзии XIX в. все время и на разный лад переплетались ее романтические и реалистические стороны. В первой половине века политическая поэзия развивалась в пору господства романтической школы, художественным методом ряда ее поэтов — Огюста Барё, Эжезиппа Моро, Пьера Дюпона, Виктора Гюго и других — является романтизм, не лишенный порою явных реалистических влияний как печати жизненной правды. Это были представители прогрессивного романтизма, частью революционного, но частью — под влиянием наиболее популярных школ утопического социализма — более умеренного, носившего характер пассивной мечтательности и даже попыток примирения с неудовлетворявшей поэтов, но будто бы способной измениться к лучшему буржуазной действительностью.

² В.И. Ленин. Полн. собр. соч., т.21, стр.256.

Однако «левое» рвение утопического социализма — бабувизм — тоже нашло отражение в творчестве поэтов революционной демократии и способствовало нарастанию тенденций критического реализма в их революционном романтизме. Поздние, в поэзии Парижской Коммуны, наряду с наличием ж ряда ее поэтов сильных еще влияний революционного романтизма, все внушительнее утверждается реализм нового типа, глубоко расширяющий кругозор и усложняющий художественный метод прежнего критического реализма.

ПЬЕР-ЖАН БЕРАНЖЕ

Духовный сын Великой французской революции Пьер-Жан Беранже (1780—1857) был не единственный из вдохновленных ее освободительными идеями французских писателей первой половины XIX в. Несмотря на все усилия термидорианской реакции и Первой империи, некоторые традиции, заветы и предания революционной поры (как, например, присущее многим писателям, словно уже врожденное, чувство вражды к дворянству и к католическому духовенству или разбуженное революцией в массе «третьего сословия» могучее патриотическое чувство) не исчезли из последующей литературы. Духовными детьми революции помимо Беранже были также Нодье, Стендаль и Гюго, не говоря уже о множестве демократических поэтов.

Наиболее стойкими хранителями заветов и преданий революции были народные массы, которые прошли в ее пору столь большую выучку политической сознательности и общественной активности. Беранже прекрасно понимал, сколь многим он обязан как художник связям с народной средой, сколько раз после визитов к богачам он отдыхал душой в обществе простых бедняков. «Мой стих и я — мы из народных масс», — писал поэт. И он недаром укорял в предисловии к сборнику своих песен, изданному в 1833 г., современных ему писателей, живописцев и историков за то, что они либо вовсе игнорируют существование народа, либо относятся к нему свысока и пренебрежительно, потому что он представляется им только «грубою толпой, не способной к возвышенным, благородным и нежным ощущениям».

«С 1793 г. народ принял участие в политических событиях своей страны, его понятия и политические идеи возвысились, наша история доказывает это», — писал Беранже в том же предисловии. Подчеркивая эту большую роль возросшей народной сознательности, поэт говорил далее, что его восхищает народ, душа которого в великие дни истории «объята пламенем», и добавлял знаменитые слова: «Народ — это моя муза».

Политический и культурный рост народа, отмеченный поэтом, очень ярко дал себя знать в одном отношении: в 1820-х, а особенно в 1830—1840-х годах во французской литературе появилась целая плеяда талантливых поэтов из рабочей и ремесленной среды, «поэтов-рабочих», как их тогда называли. «Беранже, — писала Жорж Санд, — был первым и самым удивительным из чудес этого быстрого приобщения народа к литературе».¹

* * *

Беранже родился в Париже 19 августа 1780 г.; мать его была модисткой, отец — служащим, сыном трактирщика. Вскоре после брака родители будущего поэта разошлись, и ребенок попал на воспитание к своему деду, портному, у которого и находился первые десять лет, а впоследствии некоторое время жил в провинции у своей тетки, владелицы кабачка.

Девятилетним мальчуганом Беранже видел с крыши дома штурм парижанами ненавистной тюрьмы — крепости Бастилии 14 июля 1789 г. На всю жизнь запомнились ему тот знойный день, шум, крики, снующая толпа, братание войска с восставшим народом. Так началась Великая французская революция.

¹ George Sand. Questions d'art et de literature. P., 1882, p.161.

Ребенком и подростком Беранже был свидетелем того, как возникла, отбивалась от чужеземного врага, крепла и мужала та новая Франция, которая на деле была уже буржуазной, но в сознании его оставалась страной свободы. Могучее патриотическое чувство, владевшее этой революционной Францией, отвечало гордости прежде бесправного, а ныне освободившегося «третьего сословия», свергнувшего феодальный строй, абсолютную монархию, власть былых привилегированных сословий — духовенства и дворянства — и готового освободить все другие страны Европы, сметая старые королевские династии и господство феодалов-крепостников. Это гордое патриотическое чувство, усвоенное Беранже с детства на всю жизнь, стало, по словам поэта, его «преобладающей страстью».

В годы Империи Беранже долго искал свою литературную дорогу, наивно веруя, что поэзия имеет местожительство лишь в области «высоких жанров» классицизма и преромантизма; он только начинал слагать первые песни, к которым влекло его душу. Эти песни носили пока лишь анакреонтический характер и ратовали, в духе некоторых материалистических традиций века Просвещения, за земное счастье «естественного человека», которому добрый бог разрешил свободно наслаждаться всеми радостями жизни: свободой, весельем, вином, любовью, дружбой. Деист по своим религиозным воззрениям, Беранже полагал, что бог, создав Вселенную, словно бы раз навсегда заведя ключом ее механизм, больше уже не вмешивается в земную жизнь, предоставляя людям самим устроить ее; но он все-таки на стороне простых людей, жизнерадостных, чистых сердцем бедняков, и он враг всякого лицемерия, ханжества и чванства.

В одной из ранних своих песен, в «Бедноте» (созданной между 1807—1809 г.), Беранже писал:

Чертоги — подобие клеток,
Где тучный томится покой.
А можно ведь есть без салфеток
И спать на соломе простой.
Житье наше жалко и хмуро!
Но кто улыбается так?
То, дверь отворяя, амура
К себе пропускает бедняк.
Чудесно справлять новоселье
На самом простом чердаке,
Где Дружба встречает
Веселье
С янтарным стаканом в руке!
Хвала беднякам!
Голодные дни
Умеют они
Со счастьем сплести пополам!
Хвала беднякам!

Пер. Вс.Рожественского²

Первый сборник песен Беранже «Песни нравственные и другие» был издан в 1815 г. Эти песни отличались жизнерадостной и беспечной веселостью автора, любившего каламбуры, скоромные шутки и скабрзные сюжетные ситуации, о которых он и повествовал в довольно фривольной манере, как бы подмигивая читателю. Все это было данью молодого автора старинным национальным литературным традициям «галльского духа», традициям средневековых фавль, «Сотни новых новелл», бесконечно любимых им Рабле, Мольера, Лафонтена и, наконец, характерной манере предшествующих песенников классицизма XVII—XVIII вв.

² Песни Беранже цитируются по изданию: Беранже Сочинения. М., «Художественная литература», 1957 (в этом издании помещена и автобиография Беранже). Избранные письма поэта см. в издании: Беранже. Полное собрание песен, т. II. М., Academia, 1935. Из литературы о Беранже на русском языке укажем нашу книгу «Беранже и его песни» (М., «Художественная литература», 1958; второе издание — 1973 г.), а также книгу З.А.Старицыной «Беранже в России» (М., «Высшая школа», 1969).

Присущее зрелому творчеству Беранже сатирическое начало еще не сильно дает себя знать в этом сборнике — разве лишь в форме снисходительного высмеивания общечеловеческих слабостей: чревоугодия, пьянства, волокитства, супружеских измен, любви к сплетням и т.д. Политическая сатира ограничилась единственной песней, содержащей иносказательную критику Империи («Король Ивето»). Но так как полиция немедленно бросилась разыскивать автора этой не столь уж крамольной песни, то Беранже вынужден был признать свое авторство, чтобы не навлекать подозрения на кого-либо другого из тогдашних шансонье.

После падения Империи во Францию возвратилась — «в обозе интервенции» — старая королевская династия Бурбонов вместе с непримиримо реакционной частью эмигрантского дворянства и духовенства. Несмотря на «дарованную», под нажимом союзников, Людовиком XVIII конституцию, несколько ограничивающую права монарха, правящие круги Реставрации, контролируемые дворянско-клерикальной реакцией, только и помышляли о том, чтобы вернуть Францию к отношениям «старого режима». Клерикальная реакция в особенности старалась стереть всякие завоевания революции, все следы свободомыслия, все, что оставалось дорого простым людям, все мечты Беранже о счастье «естественного человека». После Ста дней и вторичного (опять-таки при помощи чужеземных войск) установления Реставрации ее реакционные устремления еще усилились. Произошла чистка офицерства от всех бонапартистски настроенных кадров, был расстрелян маршал Ней, духовенство пыталось захватить в свои руки дело народного просвещения, крестьяне трепетали за свое право владения земельными участками, приобретенными во время революции: бывшие помещики-феодалы претендовали теперь на возвращение себе этих земель. Правительством был, наконец, выдан миллиард франков эмигрантам, «пострадавшим» от революции. Реакция железной рукой подавляла всякие заговоры и волнения и домогалась восстановления абсолютизма.

В этой обстановке и появилось на свет воинствующее начало поэзии Беранже, его политическая сатира, как-то сразу созревшая и развернувшаяся во всем своем блеске с изданием двухтомника «Песни», вышедшего в 1821 г. С этого времени поэт стал признанным певцом оскорбленного Реставрацией патриотического чувства французской демократии, выразителем заветных дум, волновавших широчайшие низы бывшего «третьего сословия».

Прежнее представление о божестве как воплощении разума, снисходительности, терпимости, человеколюбия, веры в будущее, как высшем оплоте простых людей продолжало вдохновлять Беранже в его борьбе с реакцией 1820-х годов. В знаменитой песне «Добрый бог» поэт заявлял, что господь, создавший землю и все-таки иной раз поглядывающий на нее, крайне огорчается, потому что никак не уполномочивал каких-то карликов в сутанах или других пигмеев, дерзко объявляющих себя королями, править от его имени, угнетая всех прочих людей; удрученный творящейся на земле несправедливостью, добрый бог может посоветовать людям только одно — не очень-то бояться своих вельмож и ханжей...

Увы, я, дети, не при чем,
Я — в тех, кто с сердцем и умом,
И я всегда был чужд злословью.
Живите счастьем и любовью
И, ненавидя звон цепей,
Гоните к черту королей!
Пер. Вс.Рожественского

Это был совет бороться с существующим злом — и политические песни Беранже периода Реставрации звучат как единая песнь борьбы. Общественную оппозицию этого времени пытались возглавить и вести за собой либералы, политическая партия крупной буржуазии и блокировавшиеся с ней бонапартисты. Но Беранже называл себя при Реставрации республиканцем — в знак того, что он против монархического принципа и что он на стороне широких масс, а не своекорыстной верхушки «третьего сословия».

В песне «Пятое мая» он осудил Наполеона, унизившего свое величие, свою гениальность, пожелав стать монархом. В других песнях поэт резко и прямо ставил вопрос о вечном противоречии между монархом и боязливо ненавидящими его простолюдинами; пример — песня «Людовик XI», которую Беранже считал одним из самых лучших своих творений:

Старик король, укрывшись в башне-келье, —
О нем нам страшно и шепнуть, —
Решил на наше скромное веселье
Сегодня издали взглянуть.
Народ поет, смеется, веселится...
Король чурается людей.
Вельмож, народа, бога он боится,
Наследника — всего сильней.
Но он не рад веселью... Повернулся,
Сердито хмурясь, к нам спиной.
Страшась его, мы скажем: улыбнулся
Он детям, как отец родной.
Пер. В. Дмитриева

В своей антимонархической сатире поэт иной раз вынужден был, по цензурным условиям, прибегать к иносказаниям, но их язвительный эзопов язык был понятен читателям, высмеивал ли Беранже Священный союз европейских монархов-крепостников («Священный союз варваров»), иронизировал ли над самим королем Людовиком XVIII («Дамоклов меч», «Октавия») или позднее над Карлом X («Коронация Карла Простоватого»). Но там, где объектом его сатиры уже не являлись сами коронованные особы, там Беранже давал полную волю своему сарказму, уничтожающе высмеивая обывателей, ослепленных блеском трона («Наваррский принц»).

Реалистическая песенная сатира Беранже с огромной силой обрушивается на эмигрантское легитимистское дворянство, одну из опор реакции 1820-х годов. Для этого дворянства, учил поэт, победа войск европейской коалиции над наполеоновской Францией была только радостью, залогом классового благополучия («Белая кокарда»), и оно нахально выплясывает на могиле нестрашного больше Наполеона («Мелюзга, или похороны Ахилла»). Энгельс с похвалой отметил «меткость», т.е. типическую точность, Беранже в изображении этих «мирмидонян легитимизма».³ Поэт создал ряд сатирических типов эмигрантского дворянства, «ничего не забывшего и ничему не научившегося», по выражению Талейрана. Вот поглупевший от старости и обнищавший на чужбине чванный маркиз, наивно уповающий обрести на родине старые феодальные порядки, послушных крепостных мужичков и их дочерей, готовых подчиняться «праву первой ночи» («Маркиз де Караба»). Вот молодой вертопрах, растерявший в эмиграции свои феодальные грамоты и надеющийся восстановиться в «дворянских правах» на том основании, что предками его были всякие прожигатели жизни («Отпрыск знатного рода»). Вот величественная и распутная аристократка с целой свитой любовников («Маркиза де Претентайль»).

Но еще более ожесточенно сатира Беранже ополчается на католическое духовенство, в частности на иезуитов, подчеркивая такое же безразличие к судьбам родины у этих верных агентов Ватикана, стремящихся захватить в свои руки школу и черной силой властвовать над запуганными людьми («Святые отцы»):

Вы гнали нас когда-то вон,
Но возвратились мы с кладбища
Для школ, где пестуем детей,
И сечь больней,
И бить сильней
Мы будем ваших малышей!
Пер. Вс.Рождественского

³ К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.8. стр.220.

В дальнейшем развитии антиклерикальной темы поэт будет высмеивать и обличать французских кардиналов, которые лицемерно предают анафеме его песни, хотя потихоньку и смакуют их фривольные темы («Кардинал и песенник»), и даже самого римского папу («Папа-мусульманин», «Свадьба папы», «Сын папы»). Всем этим реакционным силам католической церкви поэт противопоставлял образ добродушного и терпимого кюре, истинного слугу божества и гуманного друга людей («Наш священник»).

Одним из великолепных взлетов политической сатиры Беранже была песня «Плач о Трестальоне». Беранже вылепил здесь отвратительный тип активнейшего прислужника Реставрации, ожесточенного организатора «белого террора», убийцу множества людей, святошу, распутника и пьяницу. Песня иронически описывает похороны этого верноподданного Реставрации, которого так торжественно хоронит христианнейшее духовенство в уверенности, что он со всем почтением будет принят в царстве небесном.

В ряде типических образов сатира Беранже беспощадно разоблачала всех других слуг и приверженцев Реставрации, равнодушных к судьбам родины и заботящихся лишь о своих эгоистических интересах. Таковы продажные парламентарии Реставрации, всячески старающиеся угодить власть имущим («Пузан на выборах 1819 г.»). Такова вся палата пэров, тщетно возносящая к небесам моления по случаю начала своей сессии: небеса никоим образом не намерены ее благословить («Месса святому духу»). В песне «Паяц» поэт уничтожающе бичевал всякого рода перебежчиков, вчера еще угодливо служивших Наполеону, а теперь с лакейским подобострастием низенько гнувших спину перед Бурбонами. Не менее типичен образ трусливого обывателя, панически напуганного бесстрашными песнями поэта («Я с вами больше не знаком!»).

В язвительных сатирах поэт высмеивал полицию, преследующую и запрещающую песни, толкуемые ею вкривь и вкось, иной раз вовсе их не понимая («Злонамеренные песни»). Ненавидел он сыщиков и провокаторов, убийственно разоблаченных в песне «Господин Иуда» (в знаменитом переводе Курочкина — «Господин Искарриотов»). Высмеивал оп суды и тюремные узилища («Действие вина»). Неистощимо изобретательный в формах смеха, поэт иногда делал вид, что и сам до смерти пугается своих крамольных песен («Стой, или способ толкований»), что якобы готов остепениться и гнать от себя всякое вольномыслие («Свобода»).

Но более всего мучаясь за судьбы Франции, Беранже с горькой насмешкой предсказывал: горячо любимая им родина, уже ставшая после Наполеона страной пигмеев, настолько измельчает под властью Реставрации, что чужеземному врагу не составит никакого труда завоевать ее («Бесконечно малые»); поэт подчеркивал при этом, что у Бурбонов ни в малейшей степени нет чувства национального достоинства — им бы и под властью чужеземцев только править своими забитыми подданными, как они правят и ныне.

Все измельчало так обидно,
Что кровли маленьких домов
Едва заметны и чуть видно
Движенье крошечных голов.
Уж тут свободе места мало,
И Франция былых времен
Пигмеев королевством стала, —
Но все командует Бурбон!
Вдруг, в довершение картины,
Все королевство потрясли
Шаги громадного детины,
Гиганта вражеской земли.
В карман, под грохот барабана,
Всё королевство спрятал он.
И ничего - хоть из кармана,
А все командует Бурбон!

Пер. В.Курочкина

Политическая поэзия Беранже непримиримо и уничтожающее громила оружием насмешки, иронии и сарказма ненавистную народу Реставрацию. Миру существующего социального зла, трону Бурбонов, дворянско-клерикальной реакции 1820-х годов поэт противопоставлял дорогой ему мир простых людей, низов «третьего сословия», широких народных масс. Центральным здесь является образ простолюдина, впервые введенный Беранже во французскую поэзию XIX в.

Если в сборнике 1815 г. образ простолюдина представал обычно в чертах мелкого буржуа, порою хранящего память о революции XVIII в., благоговейно берегающего ее трехцветную кокарду, и если поэт чаще обрисовывал этого простолюдина в его человеческих и обывательских слабостях, то здесь уже встречались и люди из мира городской бедноты, труженики, обитатели мансард.

В сборниках 1820-х годов образ простолюдина заметно усложняется. Его обывательские черты, вроде трусости и угодливости, становятся в условиях Реставрации предметом резкого сатирического осмеяния. В других же таких образах проступают даже черты санкюлота минувшей революции. В песне «Простолюдин» Беранже вызывающе противопоставляет человека из народа, как патриота, былым насильникам и сеятелям гражданских раздоров, феодалам и представителям католической церкви:

Мои прапрадеды не жали
Последний сок из мужиков,
С ножом дворянским не езжали
Проезжих грабить среди лесов.
Потом, натешась в буйстве диком,
Не лезли в камергерский чин
При ... ну, хоть Карле бы Великом.
Простолюдин я, — да, простолюдин,
Совсем простолюдин.
Они усобицы гражданской
Не разжигали никогда;
Не ими леопард британский
Вводим был в наши города.
В крамолы церкви не вдавался
Из них никто, и ни один
Под лигою не подписался.
Простолюдин я, — да, простолюдин,
Совсем простолюдин.

Пер. М. Михайлова

Эта песня — своего рода манифест народной темы, принимающей в сборниках Беранже 1820-х годов уже наступательный характер. Перед читателем появляются образы простых людей, размышляющих о благом и терпимом божестве, враге католического изуверства («Бог простых людей»), появляются то скрипачи-патриоты, не желающие развлекать своей музыкой интервентов, то острые па язык уличные актеры, когда-то участвовавшие во взятии Бастилии, то, наконец, меланхолические старьевщики, скупающие парадные одежды павшего режима («Разбитая скрипка», «Тюрлюпен», «Старье берем!») и др. Это уже люди из народной массы, как и сама муза поэта, простая гризетка Лизетта, которую горячо любит поэт, несмотря на все ее проказы, даже измены; ведь, подобно ему, она так любит родину и свободу, так неистощима в насмешках над монахами, полицией и над высокомерными придворными дамами, которые в прошлом служили осведомительницами у Фуше.

Во французской поэзии XIX в. Беранже был первым певцом народа, по-сыновьи восхищавшимся его прямоотой, бескорыстием и честностью, его самоотверженным патриотизмом и тем чувством собственного достоинства, которым народ обогатился в бурную пору Великой французской революции.

Наиболее передовыми и героическими народными образами поэту в пору Реставрации представлялись старые солдаты, ветераны армий революции и Наполеона. Видя в них политически развитую часть народа, Беранже воспевал их стойкую верность трехцветному знамени революции и Империи, символу свободы для поработенных народов Европы.

Он прославлял их участие в освободительных войнах и во всей грандиозной эпопее наполеоновских походов, упрочивавших славу Франции, воспевал, наконец, их неколебимую преданность Наполеону, обманчиво представлявшемуся им императором-демократом⁴ («Старое знамя», «Старый сержант», «Маркитантка», «Два гренадера»). Он патетически изображал этих солдат как народных агитаторов против ненавистной им Реставрации («Новый приказ») и поэтизировал их конфликты с новым, дворянско-эмигрантским офицерством Реставрации, порою приводившие этих ветеранов к трагическому концу («Старый капрал»).

Поразительным по своей популярности явлением была во французской литературе 1820-х годов политическая песня Беранже, которая с такой громогласной плебейской резкостью и непримиримостью высмеивала, разоблачала и дискредитировала Реставрацию. Против поэта было дважды возбуждено судебное преследование, два раза подвергался он тюремному заключению. И что же? Поэт стал каким-то кумиром всей свободолюбивой Франции: его без конца навещали в тюрьме единомышленники, молодые поэты обращались к нему с восторженными посланиями, охотники доставляли ему настрелянную ими дичь и т.п. Именно в эту пору Беранже и стал прославленным народным поэтом эпохи буржуазно-демократических революций. Его песни были на устах всей Франции, потому что давали оценку событиям современности под углом зрения широчайших народных масс, тех еще не расслоившихся окончательно (частью трудовых, частью мелкобуржуазных) «низов» прежнего «третьего сословия», где городские рабочие и ремесленники, будущий авангард трудовой Франции, еще не овладели пониманием своих классовых задач и веровали, что с падением Реставрации для них наступят лучшие дни. Ничего нет удивительного и в том, что песни Беранже быстро приобрели большую известность в поработанных Священным союзом странах Европы и в России.

Песни Беранже неумолимо подготавливали приход Июльской революции. «Едва ли кто-нибудь имел такое сильное влияние на исход тогдашних событий, как он,— писал Чернышевский. — Его песни были действительно любимы народом. Он ненавидел Бурбонов, и народ постепенно привыкал к чувству, которое внушал ему певец его лишений, его надежд».⁵ В пору Реставрации Беранже представлял собой, по словам Белинского, «великого и истинного поэта современной Франции [...] выражение своего народа и потому его исключительного любимца».⁶ Избранный поэтом «низкий» жанр песни, исстари любимой народом, был в руках Беранже послушным инструментом его замечательного по своей доходчивости пропагандистского искусства. Следуя традициям старой народной песни, вдохновляясь примером политических песенников Фронды, считая себя учеником благоговейно любимого им Руже де Лилия, творца «Марсельезы», Беранже вместе с тем как бы заново создавал этот жанр, находившийся в пренебрежении у предшествующих ему шансонье XVIII в., мирившихся вдобавок с ролью песни как некоего десертного дополнения к веселому обеду. Беранже не только поднял общественно-политическое значение песни, сделав ее выразительницей высших человеческих стремлений, но и полностью уравнивал ее в художественных правах с «высокими» жанрами поэзии. Работая над песней с той заботливостью и тщанием, которые дотоле были ее авторам совсем не присущи, он стремился к единству идеи, которая предстает в отдельных строфах лишь в разных своих аспектах, выработал великолепный по ясности, красочности и сжатости язык, заботился о «богатой» рифме с опорной согласной (в отличие от «приблизительной» рифмы классицистов), а также о рефрене, призванном оттенять и усиливать главную мысль песни для большей ее доходчивости. Столь высокая требовательность поэта приводила к тому, что и в наиболее плодотворные свои годы Беранже не писал более двенадцати песен за год.

⁴ В песне «Народная память» Беранже тоже поэтизировал Наполеона как императора-демократа, не брезговавшего зайти в любую крестьянскую хижину, чтобы утолить жажду и поделиться с крестьянкой своими тревогами за Францию. Если в этих песнях Беранже правдиво отражал крестьянскую веру в Наполеона и любовь к нему, то такие песни в немалой степени способствовали укреплению «наполеоновской легенды», сыгравшей столь роковую роль в появлении Второй империи.

⁵ Н.Г.Чернышевский. Избранные философские сочинения, т. II. М., 1950, стр.395.

⁶ В.Г.Белинский. Полн. собр. соч., т. II. М., 1953, стр.142.

Реалистическое искусство Беранже, выковавшееся в непримиримой борьбе поэта с бесконечно обветшалыми, полностью оторванными от интересов современности, но еще очень стойкими традициями классицизма, достигло своего расцвета в пору Реставрации. Сложилось оно в годы утверждения французской романтической школы, но отстаивало свои эстетические принципы и от ее влияний. Выражая до некоторой степени сочувствие поэтам прогрессивного романтизма, Беранже всю жизнь был противником реакционных романтиков и доктрины «искусства для искусства». Как реалист, поэт оказался во многих отношениях предшественником Бальзака, Стендаля и Мериме, творчество которых высоко ценил.

Наличие реалистического искусства Беранже в литературном лагере его времени объясняется стихийным материализмом воззрений поэта, а главное — теснейшей связью его творчества с вопросами политического «сегодня», потребностью живо откликаться на эти вопросы, будить, организовывать и учить своих сограждан, быть, наконец, застрельщиком их борьбы против эмигрантской монархии и принесенных ею угроз.

Реализм Беранже объяснялся и его политическим опытом, приобретенным за время столь быстро сменявшихся и столь непохожих друг на друга периодов истории Франции (Директория, Консульство, Империя, Реставрация, Сто дней, вторая Реставрация). Поэт научился разбираться в социальной обстановке и понимать, как ему вести себя среди различных борющихся сил, служа интересам народных масс. В песне «Четырнадцатое июля», написанной в тюрьме незадолго до Июльской революции, Беранже славил день взятия народом Бастилии, и его песня звучала как ода в честь революции 1789 г. и как обещание успеха, если такая революция повторится. Цели борьбы демократии 1820-х годов были отчетливо ясны поэту: он видел их не в стремлении к чему-то новому и хорошенько еще не известному (в отличие от последующего левореспубликанского революционного движения 1830-х годов), но лишь в окончательном отвоевании того, что уже было завоевано революцией конца XVIII в.

Реализм Беранже, наконец, немало был обязан жизненной конкретности самого песенного жанра: по всем своим стародавним традициям песня менее всего способна уходить от окружающей действительности к каким-либо отвлеченностям, например к историческим, экзотическим, мистическим и фантастическим темам, которые так дороги были сердцу романтиков. Такие темы у Беранже имеются лишь как редкое исключение или как условный прием для иносказаний, связанных с реальной современностью («14 июля», «Смерть короля Кристофа», «Красный человечек», «Смерть сатаны» и др.).

Но реализм Беранже, замечательный своими художественными достижениями, был в чем-то ограничен. Так, например, поэт совершенно не отозвался на тот процесс вытеснения дворянства буржуазией, который был центральной темой Бальзака; возможно, впрочем, что с точки зрения народа это была лишь та распря в лагере хищников, которой народ и не интересовался. С другой стороны, Беранже, с недоверием относившийся к либералам и не раз лично страдавший от их предательского поведения при Реставрации, не сложил против них ни одной песни, хотя такое желание не раз овладевало им. По его словам, он не хотел ослаблять общий фронт оппозиции, выступая против этих двурушников, но основная причина была в другом: он еще не освободился от «третье-сословных» иллюзий, от представления о том, что верхи и низы бывшего «третьего сословия» еще не разъединились окончательно. Такого рода иллюзии, очень характерные для буржуазно-демократической революционности, помешали поэту и в дальнейшем затронуть тему антагонизма между буржуазией и трудовыми народными массами.

Новый этап творчества великого французского поэта наступает после Июльской революции 1830 г., в событиях которой Беранже принимал и личное участие. Однако из опасения гражданской войны он в дни революции подал голос не за республику, а за конституционную монархию, желанную либералам.

Поэт не замедлил осознать, что сделанный им второпях шаг был ошибочным («Совет бельгийцам»), но не примкнул к левым республиканцам, возглавлявшим далее революционную борьбу против монархии Луи Филиппа: он страшился неминуемой, как ему казалось, гражданской войны. Горячо воспев Июльскую революцию и ее погибших безымянных героев («Июльские могилы»), поэт хотел видеть ее значение лишь в том, что она снова возвещает человечеству о величии Франции, сеющей во всем мире благотворные семена свободы. Но тут он решительно расходился с революционным республиканским авангардом, объявлявшим, что «Июльская революция еще не закончена», расходился и с некоторыми молодыми республиканскими поэтами, дотоле его преданными учениками.

Первые шаги буржуазной монархии, не пожелавшей, например, поддержать польскую революцию, вызвали негодование Беранже («Поспешим!», «Понятовский») и дали новый толчок развитию его политической сатиры. Ряд насмешливых песен против Июльской монархии («Реставрация песни», «Отказ», «Моим друзьям министрам») обозначал, что поэт снова с народом, участь которого, как он видел, нисколько не облегчилась после «трех славных дней» революции, на которую народные массы возлагали столько жарких упований. В этих песнях и в целом цикле позднейших антибуржуазных песен (опубликованных частью в 1847 г., а главное — в посмертном сборнике) Беранже снова поднимался к большой теме — к сатирическому изображению всего нового строя Июльской монархии. Поэту не удалось обрисовать этот строй столь же полно, как Реставрацию, но он очертил его основные стороны с прежней силой реалистических красок.

Буржуазия предстает в глазах поэта носителем аморализма и общественной коррупции. Он писал о том, что власть денег, циничная жажда обогащения любыми средствами и во что бы то ни стало калечат человека, развивают в нем эгоизм, гнуснейшую продажность, равнодушие к общественному благу, к судьбам родины. В песнях «Улитка», «Девичьи мечты», «Королевская куртизанка», в иронических стихотворениях «Голуби биржи», «Розан», «У каждого свой вкус», наконец, в чрезвычайно резкой песне-памфлете «Бонди» Беранже почти с отчаянием говорил о том, что погоня за наживой заражает своим тлетворным духом всё общество Июльской монархии — от короля до последнего тряпичника. И по его словам, в жаркие дни Июльской революции родились на свет те отвратительные черви, которые с тех пор неустанно подтачивают прекрасное, цветущее древо Франции («Июльские черви»).

Глубже и драматичней разрабатывает теперь поэт образ простолюдина. Любимые им дотоле образы солдат-ветеранов, социальное недовольство которых ограничивалось оскорбленным патриотическим чувством, уступают теперь место людям из трудовой народной массы — воплощению обездоленности, нищеты и горя. Таковы типизированные образы задавленных тяжким трудом, бедностью и налогами крестьян («Жак»), горемычных, нищих крестьянок («Рыжая Жанна»), безработных, бездомных, гонимых бродяг, которые — к ужасу поэта — заявляют, что у бедняка нет родины («Старик бродяга»). Лишь редкие из народных образов обрисованы поэтом светлыми, радостными красками: так, он горячо, умиленно желает счастья дочери могильщика, выходящей замуж за другого труженика («Клара»).

Бросается в глаза, что в 1830—1840-х годах, когда в творчестве поэтов-рабочих все более утверждался в качестве основного персонажа рабочий люд, обрисованный в его многообразной трудовой деятельности, Беранже лишь чуть прикоснулся к этой теме в песне «Фея рифм», говоря, что именно он смог ввести поэзию в жилища бедняков, а также в мастерские рабочих, где она озаряет их угрюмую жизнь, облегчает их труд и побуждает их самих к поэтическому творчеству:

Как богачи ей жадно смотрят в очи!
Но, их минуя, предпочтет она
Скупой огонь в простой семье рабочей,
Где песнь ее, как хлеб и соль, нужна.
Пусть прост обед и темный угол тесен, —
Чтоб здесь жилось бедняге веселей,

Она его из пригоршни своей
Поит вином и дерзким хмелем песен.
Где дышит пар, в пыли свинцовых гранок,
Она поет, чтоб каждый видеть мог —
В цветах кирку, лопату и рубанок,
Стихи без рифм и славу без сапог.
А с нею в такт поет рабочий молот,
И весь народ уж подхватил припев,
Меж тем, как трон внимает, присмирив,
Как там, внизу, отплясывает голод.⁷

Пер. Вс. Рождественского

Образ рабочих и других тружеников мельком проходит и в песне «Вильгему», где речь идет о рабочих хоровых обществах и о той большой пользе, которую Беранже видит в их деятельности:

О музыка, родник могучий,
В долину бьющий водопад!
Упоены волной певучей
Рабочий, пахарь и солдат.
Объединить концертом стройным
Земную рознь тебе дано.
Звучи! В сердцах не место войнам,
Коль голоса слились в одно.
Над девственным пластом народа,
Чей разум темен, резок нрав,
Ты приподнимешь тусклость свода,
Покров лазурный разостлав.
И звуки, властные сильфиды,
Овеют молот, серп и плуг,
И смертоносный нож обиды
Ненужно выпадет из рук.

Пер. А. Кочеткова

Развитие темы народных бедствий и появление антибуржуазной темы значительно обогащали творчество Беранже и были новым шагом его реализма.

Перечисленные песни о крестьянах, рабочих и безработных бродягах появились у Беранже, возможно, уже не без воздействия со стороны многочисленных поэтов-рабочих, возмущенно противопоставлявших изнуряющему труду и нищете рабочей массы праздных, эгоистических богачей. Так резко ставить вопрос Беранже не мог в силу своих неизжитых «третьесословных» иллюзий. Вот почему своих учеников, поэтов-рабочих, он настойчиво пытался удерживать от революционных призывов, требуя, чтобы они только просвещали свой класс, смягчали его нравы и умиротворяли мятежные настроения. Народ для Беранже был велик как участник революции конца XVIII в., ее освободительных войн, наполеоновской эпопеи, как участник справедливой патриотической борьбы против Реставрации, как беззаветный боец Июльской революции. Душа этого народа, «объятая пламенем», и восхищала поэта, но он считал, что народ еще не созрел для социальной революции.

При всем том Беранже, конечно, видел, как углублялись при Июльской монархии социальные противоречия сравнительно с периодом Реставрации. Но, мучительно раздумывая о судьбе народных масс и отвергая путь республиканских восстаний, поэт стал склоняться к романтике утопического социализма.

⁷ В поэтическом переводе абсолютная точность передачи оригинала редко достижима. Так и в прекрасном переводе Вс. Рождественского вольно передана последняя строка. В ней идет речь о том, как с высоты трона обеспокоенно восклицают: «Voici les voix den bas qui montent». В этих словах — намек на книгу стихов поэта-рабочего Савиньена Лапуанта «Голос снизу» («La Voix den bas»), вышедшую в 1843 г. Слова «стихи без рифм» тоже не совсем точны: у Беранже сказано «l'art sans etude», т.е. «искусство без учености» или, вольнее, «стихи самоучек». В любом другом из цитируемых в нашей книге стихотворных переводов тоже могут быть свои недочеты. Вот почему во многих случаях мы ограничиваемся прозаическим переводом.

Он пытался найти здесь средство умиротворения внутреннего разлада того общественного строя, который возник на его глазах в бурях революции конца XVIII в. Поэт не стал сторонником какой-либо определенной утопической школы. В знаменитой песне «Безумцы» он восславил вождей утопического социализма, таких, как Сен-Симон, как Фурье, как сен-симонист Анфантен, но в этой и в других «социалистических» песнях («Четыре эпохи» и др.) он воспевал скорее общую мечту утопистов о том гармоническом строе, который основан на отношениях любви, альтруизма, демократизированного «социального христианства», который положит конец милитаризму и войнам, умиротворит классовую вражду и смягчит нравы развитием искусств («Четки горемыки», «Вильгему»). Этот будущий мир, созданный по божественным законам, будет так совершенен и прекрасен, что «нашим голосам никогда не подняться до его высоты» («Будущность великих писателей»).

Беранже познакомился с утопическим социализмом еще до Июльской монархии. Одно из первых воздействий утопического социализма на поэта можно видеть уже в его песне «Священный союз народов» (1818), к которой относятся слова Маркса о бессмертном Беранже.⁸ Противопоставляя эту песню Священному союзу монархов-крепостников, поэт выразил в ней свою заветнейшую мечту о прекращении войн на земле, о братском объединении народов Европы и о приходе цветущей эры мирного, созидательного и плодотворного человеческого труда. Реальной исторической основой этой песни был уход из Франции войск антинаполеоновской коалиции в 1818 г. Песню увенчивает романтическая мечта о прекрасном будущем освобожденного от войн человечества, мечта, как знает поэт, пока еще неосуществимая и которую провозглашает лишь аллегорический персонаж, богиня мира.

Жизнеутверждающему перспективному началу поэзии Беранже был присущ в пору Реставрации реалистический характер, столь отчетливо проявившийся в обрисовке поэтом стремлений его народных героев, старых солдат, мужественных противников эмигрантской монархии. Песня «Священный союз народов» — единственный случай в творчестве поэта до 1830 г., когда это начало выразилось в романтической форме.

«Социалистические» песни Беранже 1830—1840-х годов и последующего времени придали его творчеству уже по преимуществу романтический характер. Поэт настойчиво декларирует веру в лучшее будущее, в моральное перерождение и облагораживание человека, но все эти мысли выражены им лишь в форме довольно пассивных и расплывчатых упований.

Действительность Июльской монархии на каждом шагу рушила утопические надежды поэта. Он убеждался, что ни правительству Луи Филиппа, ни высшим классам нет никакого дела до страданий рыжей Жанны и старого бродяги. Он осознавал, что его мечты чересчур оторваны от жизни. Песню «Четыре эпохи» поэт и закончил словами о тщетности своих упований на объединение народов в одну семью: какое там! — кругом стоят вооруженные армии, кругом назревают новые войны...

В своем провинциальном уединении (с начала 1830-х годов поэт переехал из Парижа в провинцию) Беранже не нашел покоя: противоречивые раздумья терзали его беспрестанно. Сегодня ему казалось, что еще надо, необходимо верить великим учителям утопического социализма, потому что больше как будто некому верить, сегодня он отрицал революционный путь народной борьбы, но завтра... завтра он думал уже другое. Отвергаемый теперь и осуждаемый лагерем левых республиканцев как замолчавший поэт, не откликнувшийся даже на затеянный правительством в 1835 г. грандиозный судебный процесс над участниками республиканских восстаний 1834 г., Беранже втайне, противореча сам себе, приходил к мысли о святости и красоте неумирающего, мятежного, революционного начала жизни («Идея»), тем самым как бы выражая запоздалое сочувствие бойцам восстаний 1830-х годов, а в песне «Апостол» восславил человека-борца, который не может не нести людям то слово правды, за которое его будут преследовать и бросать в тюрьму защитники царящего зла.

⁸ К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.4, стр.537.

Но если Беранже, колеблясь между мечтами утопистов и зовами живой жизни, и нашел в себе мужество предсказать в 1847 г. грядущую гибель Июльской монархии то лишь в плане общей борьбы европейской демократии против повсеместного в тогдашней Европе монархического строя («Потоп»). Обуревавшую народные массы вражду против «короля-банкира» Беранже все еще стремился обратить, как и прежде, против коронованных деспотов вообще, и в ликвидации тронов он хотел видеть залог победы всемирной республики, интернационального братского объединения европейской демократии и расцвета ее мирного, созидательного труда.

Революция 1848 г. с самого начала не вызвала в душе поэта ничего, кроме тревоги. Он видел, как назревает страшный, неотвратимый конфликт между буржуазией и пролетариатом, завершившийся кровавым подавлением июньского рабочего восстания 1848 г. В песне «Барабаны» Беранже с горечью признал, что тщетно он пел о братстве: только кровь враждебных партий братается на мостовой. Верой в победу рабочего класса поэт еще не обладал, но в июньской бойне погибли и его буржуазно-демократические иллюзии, которым он был так верен всю жизнь...

Песни Беранже, бесстрашно и задорно бичевавшие дворянско-клерикальную реакцию Реставрации, организовывая против нее народное недовольство и негодование, стяжали их автору заслуженную славу народного поэта. Но пленник своих «третьесословных» иллюзий, Беранже не решился при Реставрации заговорить о внутреннем антагонизме в рядах бывшего «третьего сословия», в годы же Июльской монархии он ограничился моральным осуждением принесенной буржуазией общественной коррупции и, горячо сочувствуя бедствиям народных масс, тщетно пытался искать примирения общественных противоречий в учениях утопического социализма. Так, реалистическое искусство поэта не смогло развиваться во всей полноте. Но ученики Беранже, особенно некоторые поэты-рабочие, мощно содействовали дальнейшему развитию политической поэзии.

ПЕРВЫЕ ПОЭТЫ ИЮЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Касаясь темы невзгод народа при Июльской буржуазной монархии, Беранже брал лишь образы отдельных, хотя и типизированных его представителей. Нетрудно представить себе, сколько погибало таких надорванных Жаков, сколько нищенствовало таких рыжих Жанн, сколько горемычных бродяг умирало в канавах, посылая проклятия существующему обществу! В творчестве последующих политических поэтов все более отчетливо утверждалась тема народа как массы, страдающей от гнета эксплуататоров. Многие в этом отношении сделали уже поэты Июльской революции, творчество которых особенно плодотворно развивалось в первой половине 1830-х годов.

Поэзия Июльской революции не только отражала новый этап буржуазно-демократической революционности, а именно ее борьбу за утверждение республиканского строя, но уже частью начинала становиться первым, еще неуверенным голосом той революционной демократии XIX в., которая нащупывала собственный путь и собственные задачи борьбы.

На самых первых шагах поэты Июльской революции были полны ликующих настроений. Все приводило их в восторг — и падение Реставрации, и героика «трех славных дней» революции, и надежды на приход свободы, на наступающий золотой век. Второпях они воспевали даже Луи Филиппа, как короля, возведенного на трон самой революцией и обязанного помнить об этом для блага народа. Бесчисленны те восторженные песни, оды, гимны, кантаты, в которых Виктор Гюго («Гимн»), Казимир Делавинь («Парижская песня»), Марселина Деборд-Вальмор («Трехцветное знамя»), Бартеlemi и Мери («Трехцветная песня»), Эмиль Дебро, Луи Фесто и множество других поэтов славили победившую революцию. В 1831 г. Эмиль Дебро издал антологию этой поэзии - сборник «Радуга свободы», включивший в себя 120 стихотворений.

Эта начальная поэзия Июльской революции вскоре, однако, начала проникаться совсем иными интонациями. Ужасе в августе 1830 г. никому дотоле не ведомый поэт-романтик Огюст Барбье напечатал сатиру «Добыча», выразив резким, энергичным, негодующим и даже грубым языком ее ямбов свое разочарование в результатах революции. В первых разделах «Добычи» Барбье создал волнующий образ оцетинившегося баррикадами июльского Парижа, резко противопоставляя его народных бойцов, самоотверженную, грязную от пороховой копоти «святую чернь» элегантным, женоподобным представителям золотой молодежи, которые в дни гражданской битвы отсиживались по домам.

Когда тяжелый звон накаливал громады
Мостов и площадей пустых,
И завывал набат, и грохот канонады
В парижском воздухе не стих;
Когда по городу, как штормовое море,
Людская поднялась гряда
И, красноречию мортир угрюмых вторя,
Шла Марсельеза, — о, тогда
Мундиры синие, конечно, не торчали,
Какие нынче развелись.
Там под лохмотьями сердца мужчин стучали,
Там пальцы грязные впились
В ружейные курки. Прицел был дальнотворок,
Когда патрон перегрызая,
Рот, полный пороха и крепких поговорок,
Кричал: «Стоять насмерть, друзья!»
Пер. П. Антокольского

Поэт пылко воспевал и богиню свободы, отнюдь не похожую на какую-нибудь нарумяненную великосветскую Даму из Сен-Жерменского предместья; нет, это женщина из народа, в прошлом «дочь Бастилии» или маркитантка наполеоновских войн; вдохновляя баррикадных бойцов, она «отдается только таким же силачам, как сама, и жаждет, чтобы ее обнимали обагренными кровью руками». Так, языком своих образов Барбье утверждал, что революция совершена усилиями народа и является его законной победой.

Образ баррикад введен во французскую политическую поэзию именно Огюстом Барбье. Впервые со времени Фронды Париж покрылся баррикадами лишь в 1827 г. во время мятежа, вызванного голодом и безработицей, восстание это, мгновенно подавленное, как будто не оставило отражений в политической поэзии (или они пока не найдены). Но баррикады, воспетые Барбье, стали затем одной из тем политической поэзии и даже романа Барбье впервые же обогатил французскую политическую поэзию образом баррикадных бойцов, «святой черни» (*sainte canaille*), быстро поступившим на вооруженно поэтов Июльской революции. Так, в песне Жюль Мерсье «Святая чернь»¹ это уже не образ «восставшего» и «оплаченного в лохмотья» «народа», как у Барбье, но образ народных тружеников, которые не могут жить без работы и без заработка. В позднейшей же песне Алексиса Бувье «Чернь» (1870), столь популярной среди участников Парижской Коммуны, это совершенно отчетливый образ революционного пролетариата.

Резким контрастом патетическому началу «Добычи» являлся ее конец, где поэт возмущенно рассказывал о том, как «Париж, столь прекрасный в своем гневе, столь полный величия в этот день бури», превратился на завтра в «грязную и гнусную сточную яму», где бесчисленная и корыстная «толпа трусливых мошенников» бегают из двери в дверь, набивая себе карманы за счет победы бескорыстных народных бойцов. Так святая борьба народа обернулась обогащением мерзких стяжателей и рвачей, заявлял поэт. Необыкновенно широко оказались художественные обобщения Барбье: неожиданно — и опять-таки впервые в политической поэзии XIX в. — он сумел разоблачить потаенную

¹ Песня Жюль Мерсье напечатана в брошюре «*Chansonnier saint-simonisti*» изданной без указания места и года, но, по-видимому, вскоре после сборника Беранже 1833 г., потому что в этой брошюре перепечатана и песня Беранже «Безумцы» Брошюра, о которой мы говорим, имеется в библиотеке Института марксизма ленинизма.

суть буржуазно-демократических революций, где героизм народа завершается лишь торжеством его новых поработителей.

Барбье был поэт-романтик. Но в «Добыче» его романтические тенденции как-то на заднем плане: все здесь полно реалистических нот, в которых словно пробился самый голос революции. Поэту посчастливилось ярко выразить правду жизни, и это доставило «Добыче» и ее автору славу, не умиравшую весь XIX в.

Любопытно, что «Добыча» вылилась у Барбье не в едином порыве романтического восторга и негодования. В книге Т.В.Соколовой² сообщается, что это был лишь второй вариант стихотворения, вдумчиво переработанный поэтом ради большей социальной конкретизации персонажей — народа, который сражался за «святое дело», и подлых буржуазных захватчиков его победы. Т.В.Соколова указывает, что современный поэту критик Г.Планш оценил «Добычу» (и весь сборник Барбье «Ямбы») как «лирическую» сатиру, резко отличную, несмотря на заимствованный у Андре Шенье размер (сочетание 12-сложника с 8-сложником), от сатиры классицистов, которая «судит и поучает с точки зрения идеального разума, безликой непогрешимости и в такой же степени, как о предмете рассуждения [...], беспокоится об изяществе стиля». Классицистическая сатира, по словам Плашпа, обращена только к «просвещенной» публике, якобы единственно «способной оценить» ее, тогда как лирическая сатира требует уже «не бесстрастного рассуждения, а активного вмешательства в дела и события» и притом со стороны «широкой массы», ибо должна «раскрыть глаза людям, пробудить их от спячки, заставить всех включиться в борьбу со злом в его конкретных проявлениях».

Правда жизни властно заявила о себе и в сатире Барбье «Лев» (декабрь 1830). В обиход последующей политической поэзии не менее прочно вошел созданным поэтом образ «льва» — могучего революционного народа. С той же драматической силой и горечью писал Барбье о том, как «народный лев», совершив трехдневную революцию, утомился и задремал, как льстиво ласкали и убаюкивали его гаденькие трусливые карлики и как, вое пользовавшись его сном, они сумели опутать его, сковать и надеть на него намордник.

Новая сатира Барбье остро дополняла «Добычу», заявляя о том, что народ подло обманут и снова в неволе по милости тех же буржуазных «трусливых мошенников». Большого художественного и общественного значения полна и сатира «Кумир» — резчайшее выступление Барбье против бонапартистского лагеря и против Наполеона I, в лице которого Барбье видел лишь безжалостного честолюбца, погубившего неисчислимое множество человеческих жизней. Это был удар по «наполеоновской легенде» и по усилившейся после Июльской революции активности бонапартистов: в это время был еще жив сын Наполеона, герцог Рейхштадтский, которого уже именовали Наполеоном II (он умер в Австрии в 1832 г.).

В дни Парижской Коммуны 1871 г. Анри Рошфор перепечатал сатиру Барбье в своей газете «Мо д'Ордр» в связи в предстоящим сносом коммунарами Вандомской колонны, памятника наполеоновского милитаризма.

В ряде других сатир сборника «Ямбы» (1831) Барбье выразил отвращение к Июльской монархии, к растлевающему влиянию денег, к уродству, пошлости и низменности буржуазного строя. Но он начинал уже встревоженно высказываться о мятежном народном лагере, казавшемся ему несознательным и анархичным; тут поэт все более отдавал дань своим растущим религиозно-консервативным воззрениям.³

В своих противоречиях поэт отразил колебания буржуазно-демократической революционности. Сегодня она была еще способна на некоторую самокритику, еще могла думать, что народ вправе претендовать на какую-то часть завоеваний «трех славных дней», еще способна понимать его недовольство гибелью своих надежд и хищным рвачеством новых, буржуазных хозяев жизни, сумевших надеть намордник на «народного льва». Но далее она уже смирялась с положением вещей и переходила на антиреволюционные позиции для охраны достигнутого строя «настоящей» конституционной монархии.

² Т.В.Соколова Июльская революция и французская литература (1830—1831). Изд-во ЛГУ, 1973, стр.35—37, 39—40

³ Подробнее о Барбье см. в книге С.Великовского «Поэты французских революций. 1789—1848» (М., Изд-во АН СССР, 1963).

Другим замечательным художественным памятником тех же самокритических тенденций буржуазно-демократической революционности 1830-х годов является знаменитая «Немезида» — еженедельная стихотворная сатира, которую Огюст-Марсель Бартелеми (1796—1867) издавал (при небольшом сотрудничестве Жозефа Мери) с 27 марта 1831 г. по 31 марта 1832 г.

Издание «Немезиды» было делом неслыханным как по самому характеру подобного периодического издания, так и по той силе возмущения, протеста и кипучей страстности, с которой Бартелеми обрушился на новорожденную Июльскую монархию. «Немезида» неустанно бичевала правительство за взятый им реакционный курс во внешней и внутренней политике, за отказ поддерживать европейское революционное движение, развязанное свержением Реставрации, за снисходительность к проидам и заговорам легитимистов, за полное равнодушие правительства к нуждам народа, к его нищете и голоду и за кровавое подавление им народных волнений, крупнейшим из которых в пору «Немезиды» было первое восстание лионских ткачей в ноябре 1831 г.

Бонапартист в глубине души (каким он был до этого и проявил себя впоследствии), Бартелеми, издавая «Немезиду», скрывал свои подлинные позиции, выражая лишь широкое общее недовольство исходом Июльской революции. Он с сочувствием писал о народных волнениях, о лионских повстанцах, и заслугой его было то, что он заговорил обо всей массе народных тружеников. В сатире «Поэт и восстание» (июль 1831 г.) он выразил глубокое возмущение «бессовестными» правительственными газетами, лживо утверждающими, что инициаторами восстаний являются «каторжники». Нет, утверждал Бартелеми, причина этих восстаний — в голоде масс. «Кто питает это бесконечное восстание, этого движущегося гиганта? — голод! Голод! Вот бич, оставляемый без внимания нашими мудрецами; взгляните, как изборождены лица его свинцовой рукой! Когда закрывается мастерская и ремесленник не зарабатывает больше в предместье на каждодневный кусок хлеба, он идет, обросший бородой, свесив руки, с пустым взором, работать на верфи мятежа». Свое место как поэта Бартелеми желал видеть на стороне рабочего люда, «новых Спартаков», проливающих в восстаниях свою «великодушную кровь». В дни восстаний, говорит поэт, «всегда я буду плыть в движущейся толпе, чтобы налету создавать ее живую историю». Отметим справедливости ради, что ни в каких восстаниях 1830-х годов Бартелеми не участвовал.

Бартелеми не понял глубоких причин Лионского восстания, вызванного внедрением машины в шелковую промышленность, которая издревле была кормилицей ремесленников-кустарей, во множестве оставшихся теперь без заработка, и не сумел заметить, что восставшие ткачи выдвигали помимо экономических, правда смутно, уже и политические, республиканские требования. Но он был искренне возмущен тем, что правительственные войска открыли артиллерийский огонь по Лиону. Голодных ткачей нужно накормить, войскам следовало бы стрелять в них не картечью, а ковригами хлеба, писал Бартелеми в сатире «Лион» (декабрь 1831 г.).

В сатире «Всеобщее восстание» Бартелеми говорил о том, что гражданская война, раздирающая общество, — это война голодных против сытых. Мимоходом упомянув, что, может быть, в будущем какой-нибудь «уравновешенный ум перераспределит дележ великого наследства», поэт полагал, что в настоящем необходимо, чтобы «сытые» протянули руку помощи голодным, ибо это в их собственных интересах. «Наступил час, — обращается поэт к «богачам», — когда нужно отдать телогрейку нагой нищете и черный хлеб — голоду. Только этой ценой сохраните вы свой плащ и право есть чистую пшеничную муку» Поделиться с народом тем более необходимо, настаивает Бартелеми, потому что «эти темные люди, которых называют пролетариями», жаждут только утолить голод. Они ничего более не добиваются: у них нет никаких политических интересов, им безразлична форма правления, безразлично, кто должен править Францией — Луи Филипп, или Наполеон II, или юный легитимистский претендент (так называемый Генрих V), живущий в Шотландии, или президент республики.

В сатире «Восстание», обращаясь к богачам, Бартелеми пишет:

Спешите! Горизонт суров и мрачен,
Пускай успех не кружит головы.
Сейчас Лион весь ужасом охвачен
И голод смертью наказали вы.
На севере, на западе — повсюду
В отчаянии смиряется нужда.
У ваших войск еще победы будут,
Но ваш успех непрочен, господа!
Послушайте пророка предсказанье,
Мой взор — открыт, слова мои — не бред:
Вам не сломить всеобщего восстанья
Ценой кровавых временных побед!
И там и тут растет голодный строй.
Что им до партий, до имен, до кличек?
Король, республика, Наполеон Второй,
Шотландский мальчик — это безразлично.
Не в этом суть. Здесь истина проста:
Голодных в бой ведет повсюду голод.
Свои предместья Рыжего Креста,
Очаг борьбы, имеет каждый город.
Голодных — тысячи, весь человеческий род.
Он к сытым тянет руки, он встает!
Пер. В. Лебедева-Кумача

Сомневаться в искреннем сострадании Бартелеми к голодающему народу нет причин. Но столь же несомненно, что поэт не знал и не понимал всех стремлений рабочего люда. Сколько других подобных же буржуазных демократов любило толковать о темноте народа, не желая видеть, что этот народ достаточно просвещен, чтобы горячо и бескорыстно любить родину и свободу, восставать - против несправедливости и эксплуатации, осознавать свою полную обездоленность и бороться за лучшее будущее, которое в XIX в. все более связывалось у него с мечтой о республиканском строе.

Как бы то ни было, заслуга Бартелеми перед политической поэзией была не только в широкой общенациональной — по примеру Беранже — масштабности его сатиры, громившей Июльскую монархию и весь ее политический курс, но и в том, что «Немезида» заговорила о глубоком и остром противоречии, раскалывающем буржуазное общество. Если в сатирах Бартелеми, с их преобладающим реалистическим началом, немало пережитков классицистической тяжеловесной рассудительности, то риторика эта заметно оживляется и исполнена непосредственной взволнованности, когда Бартелеми пишет о восстании лионских ткачей. Поэт очертил громадный, клокочущий возмущением мир народной мятежности как вечную угрозу для буржуазного общества, и в этом смысле он сделал, подобно Барбье, шаг вперед в развитии политической поэзии, хотя и не сумел правильно осознать все им увиденное.

На протяжении всего XIX в. поэты революционной демократии много раз делали попытку воссоздать форму «Немезиды» — и не только для разоблачения существующего правительственного курса, но главным образом для более глубокого изображения борьбы трудовых масс против капиталистического строя.⁴

Уже упоминалось, что при Реставрации голос революционной демократии был еще малоразличим. В ту пору, как указывал Маркс, «классовая борьба между капиталом и трудом была отодвинута на задний план: в политической области ее заслоняла распря между феодалами и правительствами, сплотившимися вокруг Священного союза, с одной стороны, и руководимыми буржуазией народными массами — с другой; в экономической

⁴ Особенно много подражаний «Немезиде» было в 1830-х годах, когда стало известно, что Бартелеми прекратил ее издание, позволив подкупить себя правительству Июльской монархии. Поэты левореспубликанского лагеря решили продолжать дело Бартелеми. Так появились «Неподкупная Немезида» (1832), Дестиньи, «Филиппики» (1832—1834) Ноэля Парфэ, «Красный человек» (1833), Берто и Вейра, «Диоген» (1833) Эжезиппа Моро и др. Попытки возрождения этой периодической сатиры делались и в дальнейшем, но почти немедленно прерывались. Так, в бурный канун июньского рабочего восстания 1848 г. появилась первая из серии сатир поэта Пелена «Первое ядро» и первая же сатира С.Лапуанта и Ш.Дели под названием «Пролетарские стихотворения»; разгром июньского восстания не дал развиваться этим опытам. В 1885 г. поэт-коммунар Гюстав Гайяр напечатал ряд сатир под названием «Революционная Немезида».

области ее заслоняли раздоры между промышленным капиталом и аристократической земельной собственностью...»⁵

Однако, хоть и на «заднем плане», классовая борьба происходила, и одним из ее выразительнейших и шумных свидетельств было в 1810—1820-х годах разрушение рабочими машин, призванных вытеснить кустарное ремесленное производство.⁶ Но с приходом Июльской монархии классовая борьба стала принимать более широкие размеры и уже именно характер «борьбы между капиталом и трудом».

Безысходно тяжелое положение трудового народа, лишенного всяких прав, полностью находившегося во власти буржуазных эксплуататоров, делало рабочих постоянными и неизменными участниками всех республиканских восстаний 1830-х годов.

Революционная демократия 1830-х годов, объединявшая передовые слои рабочих, ремесленников, мелкобуржуазной бедноты и левонастроенной интеллигенции, стремилась к свержению Июльской монархии и к установлению республиканского строя. Левые республиканцы, возглавлявшие революционную демократию, по словам Энгельса, в то время (1830—1836) «действительно были представителями народных масс».⁷ Но какова должна быть эта будущая республика, какие должна она осуществить социальные реформы, как и в чем облегчить положение народа,— все это не было ясно тогдашним революционерам. Будущее представлялось им эпохой свободы, равенства, братства, любви и справедливости, эпохой науки и просвещения, уничтожения войн и объединения народа в одну семью человечества. Мечтая об этом, герой «Отверженных» Гюго республиканец Анжольрас говорил на баррикадах 1832 г.: «Не будет больше голода, угнетения, проституции от нужды, нищеты от безработицы, ни эшафота, ни кинжала, ни сражений, ни случайного разбоя в чаще происшествий [...] Настанет всеобщее счастье».⁸ Эти благородные, великодушные мечты возникали в 1830-х годах как протест против невыносимой власти финансовой аристократии и, казалось, так легко должны были осуществиться с приходом долгожданной республики.

Э Ж Е З И П П М О Р О

Пьер-Жак Руйльо, писавший под псевдонимом Эжезиппа Моро, родился в Париже 8 апреля 1810 г. Он был внебрачным ребенком (первое его жизненное несчастье, по словам французских биографов) от связи одного старого учителя с девушкой из народа. Отец будущего поэта вскоре умер, а мать переехала в городок Провен (в Шампани), знаменитый розами, которые в XIV в. вывез с Востока граф Тибо Шампанский, участник крестовых походов.

В Провене мать поэта стала служанкой в семье некоей г-жи Фавье, но в скором времени тоже умерла, и ее хозяйка как бы усыновила сироту, ставшего другом и любимцем ее детей. Моро отдан был в духовную семинарию, но его исключили оттуда за антирелигиозную песню «Брак в Кане Галилейской». Что было делать с этим богато одаренным подростком? Учитывая его литературные склонности, г-жа Фавье решила пристроить его учеником наборщика к местному типографу Лебо. Дочь Лебо, Луиза, славилась в Провене красотой и добротой.

Юрий Иванович ДАНИЛИН

ОЧЕРК ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ XIX в.

⁵ К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.23, стр.16—17.

⁶ См. Жорж Брюа. История рабочего движения во Франции, т.1. М., 1953, стр.212. Отзвуки классовой борьбы 1820-х годов сохранились в романе забытого писателя Огюста Рикара «Жюльен, или Освобожденный каторжник» (1828), где, обрисовывая своего героя, человека из народа, рабочего, самыми положительными чертами, автор резко противопоставлял его отрицательно изображенным персонажам романа: королевскому прокурору, полицейским, аббатам, банкирам, людям из университетского мира и различным представителям буржуазии. «В этом произведении имеется описание рабочего мятежа — жалею, что не имеем возможности воспроизвести его здесь, — а оно невольно заставляет подумать о «Жерминале», книге, появившейся 57 лет спустя!» — пишет французский исследователь (Georges Jarbinet. Les Mysteres de Paris d'Eugene Sue. P., 1932, p.58).

⁷ К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.37, стр.37.

⁸ В.Гюго. Собр. соч. в 15 томах, т.8. М., 1955, стр.29—30.

Красота Луизы словно озаряла весь дом ее отца, а доброта была баснословна: однажды на прогулке Луиза встретила бесприютного, голодного и босого мальчугана, и, так как ноги его были в ссадинах и ранах, она сняла с себя башмаки и отдала их этому бедняге. Луизе Лебо суждено было стать на всю жизнь первой целомудренной любовью Эжезиппа Моро. На всем протяжении недолгой жизни поэта Луиза Лебо была его отрадой, утешительницей, доверенным другом и единственным человеком, который, несмотря на все испытания, сохранял о нем преданную, нежную и участливую заботу.

Став революционным поэтом, посвятив себя делу политической борьбы, Моро даже задавал себе вопрос: имеет ли он право любить, право на что-то глубоко личное? Но, раздумывая о деятелях Великой французской революции, он видел, что и Дантон, и Камилл Демулен, и Луве до Кувре, и Верньо — все они любили пылко и до последнего дня их жизни.

Так мы ли устоим, неопытны и юны,
Там, где сдавались в плен великие трибуны?
Нет, но зато и нам, как прадедам, дано
И честь, и красоту обожествлять равно!¹

Однако поэт должен был называть Луизу Лебо только своей «сестрою». Она была уже замужем. Ему было бесконечно радостно, что милый голосок Луизы звонко распевал его первые песни. Но о его любви стало известно. Когда в 1833 г. он стал издавать в Провене сатирический журнал «Диоген», публикация эта переполошила местных реакционеров; по городку поползли недоброжелательные сплетни, в которых имя Моро связывалось с именем Луизы; поэт вынужден был драться на дуэли, а так как скандальный шум все разрастался, ему пришлось уехать в Париж и, кажется, больше уже никогда не видеть любимую женщину, с которой он только переписывался.

У Лебо Моро проработал несколько лет, затем с 1829 г. он — наборщик в одной из парижских типографий. В Париж Моро приехал в качестве ученика боготворимого им Беранже, а так как последний находился в тюрьме после процесса 1828 г., Эжезипп отправил ему песню-послание «Беранже» и участвовал в проведении общественной подписки на уплату денежного штрафа, которому был до полнителя подвергнут знаменитый песенник.

Подобно другим типографским рабочим, Моро с первого же дня принял активное участие в событиях Июльской революции, о чем и писал впоследствии в одном из стихотворений, «Диогена»:

...Когда, пройдя по лужам крови вброд,
Собрав трехдневный сейм под канонадой трона,
Париж вотировал падение Бурбона;
Когда, спасая край ценою гекатомб,
Сменили бой шаров баллотировкой бомб;
Когда посланцы шли со всех концов державы
На грозный Jeu de raute, на поле бранной славы,
Я штык мой предъявил как выборный мандат,
И встал за мой Провен как воин-депутат.²

Моро сражался за республиканский строй, а к провозглашению Июльской монархии отнесся резко отрицательно, видя в ней лишь смену одного деспотизма другим. Не удивительно поэтому его появление на баррикадах левореспубликанского восстания в июне 1832 г.³

¹ Стихи Моро (исключая особо оговоренные случаи) приводятся в переводе В.Левика.

² Основной сборник стихотворений Моро «Незабудка» (*Le Myosotis*), опубликованный впервые в 1838 г., переиздавался с тех пор несчетное количество раз в дополненном виде. Наиболее полным является издание *Oeuvres complètes de Hegesippe Moreau*, 2 tt. P., 1890. На русском языке имеется книга Эжезиппа Моро *Незабудка* (Собрание избранных стихотворений) М., Гослитиздат, 1937, по этому изданию и приводятся цитаты. О Моро полнее см. нашу книгу «Поэты Июльской революции» (М., Гослитиздат, 1935), а также его очерк «Вековой спор о народном поэте» («Известия АН СССР, Отд. литературы и языка», т. XIX, вып. 3, май-июнь 1960).

³ Участники этого восстания восхищались не только Бальзака (образ Мишеля Кретьена из «Утраченных иллюзий» и «Тайн княгини де Кадиньян»), но и были увековечены в некоторых других романах — в «Монастыре Сен-Мери» (1832) Рей-Дюссюэйля, затем в «Нотариусе Шантильи» (1837) Леона Гозлана, в «Орасе» (1841) Жорж Санд, позже в «Отверженных» (1862) Гюго, не говоря уже о поэзии 1830-х годов, — о поэмах Ноэля Парфе, Вейра, Луи Люрина, о песнях Моро, Рибейроля, Альтароша, Дюрана, Рабино, Огюста Алэ, а также о ряде очерков в сборнике «Революционный Париж» (1832—1834).

Прекрасная песня Моро «5-е и 6-е июня 1832 года» объясняет причины этого восстания недовольством народа, обманутого исходом Июльской революции. «Народ, открыв наконец глаза, прошептал: «Мое дело предали. В Лувре, обагрённом моей кровью, на моем голоде жиреет король. Мои босые ноги попирали золото, моя рука разбивала трон; мне ли протягивать ее за подаванием, когда я еще могу сражаться?»

И Моро воспевает доблестную жертвенную борьбу молодых революционеров-республиканцев. Париж не захотел поддержать их, а ведь они стремились возродить былую доблесть Франции, вернуть ей прежнюю славу освободительницы народов Европы:

...Они погибли, доказав,
Что можем в Дециев мы верить.
Свобода! Франция! Какой
Ждет нас расцвет, когда к границам
Республика, горя душой,
Всея лавой армий устремится!

Пер. Вс.Рожественского

Сохранив в этой песне беранжеровское понимание на рода как патриота, помышляющего прежде всего о славе Франции, о ее всеевропейских освободительных целях. Моро уже расходился со своим учителем, воспевая их революционную борьбу голодного и обманутого народа, которая должна была смести трон Луи Филиппа.

Песня Моро, оплакивавшая героев восстания, погибших кто в бою, кто на эшафоте, была издана в 1832 г. листовкой и немедленно конфискована. Но революционный лагерь настолько запомнил ее, что интонации и ход рефрена песни:

Они погибли все в бою.
Отчаянье владеет нами.
Найдем же смелость — скорбь свою
Излить в слезах пред палачами!

— были повторены не одним народным поэтом, оплакивавшим разгром июньского рабочего восстания 1848 г.

Реалистические и романтические тенденции у Моро постоянно переплетались. В его последующих сатирах и элегиях романтическое начало проявлялось со все большей силой, но в жанре песни он обычно следовал реалистическим традициям песенного мастерства Беранже. Вообще у большинства других политических поэтов, особенно у поэтов-рабочих, песня оставалась по преимуществу реалистической, и только у тех из них, кто был подвластен влияниям утопического социализма, она несла черты романтизма, проявившиеся в идеалистическом понимании предпосылок, надежд и целей общественной борьбы.

В песне «5-е и 6-е июня 1832 года» Моро давал чисто реалистическое объяснение причин восстания, и романтична была лишь его мечта о революционных французских армиях, которые принесут освобождение народам Европы. Но уже в следующем, 1833 г., издавая «Диогена», поэт начал все более поддаваться — в жанре сатиры — романтическим влияниям, хотя реализм его вовсе не угасал.

«Диоген» существенно отличался от «Немезиды». Моро вовсе не стремился, например, подробно разоблачать деятельность правительственных кругов, министерств и палат Июльской монархии. Общациональная тема Беранже и Бартеlemi все более вытеснялась у Моро темой невзгод, страданий и борьбы народных масс.

С торжественным подъемом, мажорно, увлеченно рассказывал Моро об Июльской революции и о своем участии в ней; мы уже цитировали эти строки. Но гораздо звучнее в «Диогене» тема разочарования в исходе революции, ибо, как пишет Моро, бойцы ее отдали свои молодые жизни лишь затем, чтоб утвердить слова и свергнуть имена, чтоб на фронтонах правительственных зданий лицемерно утвердились слова «Свобода — Равенство — Братство», а имя Карла X было заменено именем Луи Филиппа.

Эта замечательная, реалистически ясная формула ущербных результатов революции, разумеется, не ставит под сомнение целесообразность самой народной борьбы: народ, участвующий в революции, всегда восхищает поэта, который в позднейшей сатире «Жану-парижанину» изобразит его одновременно во всей неприглядности его нищеты, но и в эффектном облике смельчака-тореадора:

Да, пьян от голода, храпя на дне канавы,
Народ способен вдруг восстать для бурной славы
И на бодливого бурбонского быка
Обрушить бешенство победного клинка!

Говоря же в сатире «Поэт в провинции» о собственных задачах как поэта и романтически изображая себя посланцем бога на землю для того, чтобы приносить радость беднякам, бичевать вельмож и любить свободу, Моро первейшим долгом своим считает звать народ к продолжению его борьбы:

...И я пойду, о братья,
Как новый трубадур, как нищий савояр,
С мятежной лирою в толпу, на тротуар,
Греметь с треножников пред босоногой рванью,
Жестокой правдою плебеев звать к восстанью!

Но Моро не хочет, чтобы свержение Июльской монархии привело к торжеству сил, борющихся против нее справа и находящихся во взаимной вражде с народом. Так, в сатире «Генриху V», страшно озлобившей против него легитимистов (или «карлистов», как их тогда именовали), он резко бичует их партию и их претендента на французский престол, так называемого Генриха V, заявляя напрямик, что если последний воцарится и «согнет под своей властью дрожащий народ, который его не желает», то в Париже «забурлит бесконечное восстание» и королю будут отовсюду грозить кинжалы Занда, Штаабса и Лувеля.⁴ Так и в сатире «Партия бонапартистов» (27 июля 1833 г.) Моро с презрением высмеивал эту «разнузданную солдатню», хранящую своекорыстную верность той династии, глава которой, Наполеон I, расстреливал парижан в вандемьере.⁵

Моро стоит в «Диогене» за народную революцию, возглавляемую левыми республиканцами, и поддержку этой борьбе ищет в традициях революции XVIII в., хотя и не все в ней правильно понимая. В сатире «К Опуа из Провена» он признается, что с детских лет питал любовь к этой эпохе, завещавшей потомству великие слова «Отечество и Свобода»; однако, слагая дифирамб в честь члена Конвента Кристофа Опуа, поэтизируя его независимость и смелость в 1793 г., Моро крайне преувеличивал значение этого представителя «болота»; дело объясняется тем, что Опуа, которого поэт лично знал, как жителя Провена, пленял его, как последний из могикан великой эпохи.

В сатире «Мерлен из Тионвиля» Моро откликается на недавнюю смерть другого деятеля революции XVIII в., правого якобинца и активного термидорианца, образ которого, подобно образу Опуа, он агитационно противопоставляет жалким и трусливым парламентариям «золотой середины» 1830-х годов. Называя Мерлена «колоссальной тенью века гигантов», он восхищается им как храбрейшим военачальником революции и как бесстрашным врагом Робеспьера в Конвенте (Моро видел в Робеспьере и его ближайших единомышленниках лишь «заговорщиков», против которых и поднимается храбрый Мерлен).

⁴ Зайд — немецкий студент, убивший в 1819 г. реакционного писателя Коцебу, которого он считал русским шпионом; Штаабс (точнее, Штапс) — саксонский студент, покушавшийся в 1809 г. на убийство Наполеона I, Лувель — парижский ремесленник, заколовший в 1820 г. герцога Беррийского, племянника Людовика XVIII.

⁵ 13 вандемьера произошло роялистское восстание против Конвента. Наполеон Бонапарт применил артиллерию. На улицах Парижа было много убитых.

Откуда у поэта такое отношение к Робеспьеру? По всей вероятности, тут дело не только во влияниях термидорианской историографии (хотя «заговорщиком» Робеспьер являлся именно в глазах термидорианца Мерлена из Тионвиля). По-видимому, Моро был уже знаком либо с книгой Буонаротти «Заговор во имя Равенства, именуемый заговором Бабёфа», изданной в 1828 г., либо вообще со взглядами бабувистов (тайные кружки которых, состоявшие главным образом из рабочих, существовали в 1830-х годах), отрицательно относившихся к Робеспьеру, который в глазах Бабёфа был одновременно «апостолом Свободы» и «самым нечестивым из тиранов».

Возмущенный «продажными писателями» Июльской монархии, почтительно оправдывающими злодеяния королей, но безудержно клеветующими на революцию, Моро приходит к оправданию революционного террора.

Как увидит далее читатель, мысль о революционном терроре не являлась непреклонным и глубоко осознанным убеждением поэта, несмотря на его прочно выношенную ненависть ко всякого рода притеснителям народа: она вызывалась только вспышками отчаяния, но мало вязалась с общим его душевным обликом. По своей натуре Моро был кроток, мягок, добр, нежен, даже сентиментален, и надо лишь понять, до какой степени озлобления доводили его личные невзгоды⁶, а главное — зрелище трагических бедствий и мук трудового народа в прошлом и настоящем, чтобы поэта обуревала такая жажда отмщения.

Не «проклятою», а «святою эпохой» была для Моро революция XVIII в., ибо народные массы получили в ее пору возможность отплатить своим вековечным насильникам, что, по мысли поэта, является законным правом народа, сколько бы ни требовали реакционные литераторы Июльской монархии, чтобы он «подавил в себе жажду репрессалий» и «не забил вновь на своих врагов неостывший еще набатный колокол» Варфоломеевской ночи.

Моро находит при этом, что террор революции XVIII в. был недостаточен⁷, ибо недобитая «феодальная гидра» тотчас же ожила, а «в наши позорные дни» она затевает легитимистские заговоры, объединяясь с богачами в совместной вражде к народу.

Право народа на революционное отмщение является для Моро не только естественным и бесспорным, но и освященным небесами. Рассказывая в сатире «Сожженное село» (19 июля 1833 г.) о деревне, сгоревшей от молнии, поэт-романтик недоволен слепотой архангела, которому надлежало бы «внимательно выбрать место, где ударит меч мщения», испепелить не хижины, а дворцы «новых Валтасаров, которых вынужден терпеть мир».

Природа «меча мщения», следовательно, божественна, но в периоды земных революций он вправе оказаться и в руках притесненного народа, в руках нового Спартака.

Ставя вопрос о народной революции, Моро уже инстинктивно пробивался к мысли о том, что спасение народа в его собственных руках. Уроки действительности убеждали поэта в невозможности улучшить положение народных масс как-либо иначе. Он осознает, например, тщетность своих надежд на то, чтобы растрогать «трон» и «вырвать у скупой казны милостыню» для погорельцев.

⁶ Оставив в 1832 г. работу наборщика, чтобы заниматься только поэзией, Моро в Париже постоянно голодал, не имел крова, ночевал то под мостом, то на речной барже, то в развалинах сносимого дома, то, наконец, даже в дупле огромного дуба, пытался покончить с собой. Его преследовала и вечная клевета, объявлявшая поэта пьяницей, тогда как денег у него хватало только на хлеб и молоко, — и это были гроши, которые Моро брал в долг у своих друзей-рабочих. Такую жизнь Моро вел до переезда из Парижа в Провен в 1833 г., когда его материальное положение несколько улучшилось благодаря подписке на «Диоген».

⁷ Эта мысль высказывалась не одним Моро. В романе левого республиканца Огюста Люше «Семейное имя» автор тоже упрекал «святую революцию» за недостаточность якобинского террора: «Ваши руки, славные мертвецы 1793 г., утомились чересчур быстро. Вы подвели счет вашим делам мести — и число их вас испугало... Но что из того, что мертв тигр, если остались живы его детеныши? [...] Надо было свергнуть все, вскопать почву у корней проклятого дворянства и выжечь их до самой преисподней. Убивать по судебному приговору — что за нелепость!.. У вас был меч вместо молнии, Робеспьер вместо Аттилы» (Auguste Luchet. *Le Nom de famille*, t.1. Bruxelles, 1842, p.62—63).

Не уверен он и в отзывчивости богачей; он, правда, просит их о помощи тем же погорельцам, но как! — почти угрожая. Он говорит им: помогите, подайте, чтобы народ простил вас, своих притеснителей; вы должны знать, что ваше золото — это пот тех же несчастных, что вы возвращаете им их же добро. Все это напоминает доводы Бартелеми о необходимости для богачей отдавать «нагой нищете» телогрейку и черный хлеб. Но Моро считает нелишним припугнуть богачей и тенью Бабёфа, чуть ли не впервые вводя в поэзию его одиозное для буржуазного общества имя:

Подайте, ведь взметнув свой факел огнезарный,
Бабёфа тень несет иной закон аграрный!
Земля — вулкан; как бог, рассудок вам гласит:
Лишь подаяние сей пламень погасит!

Может быть, в душе поэта и таились какие-то надежды на то, что трон и богачи могли бы помочь народу, если бы захотели, но ничто не укрепляло в нем такой надежды. И когда ему приходится поставить в широком плане тему существующих социальных противоречий, он мечтает лишь о том, чтобы народ сам попытался осуществить свою революцию. Об этом идет речь в знаменитой сатире «Зима» (ноябрь 1833 г.), быстро получившей высокую оценку в революционно-демократической среде и впоследствии исполнявшейся на знаменитых «правительственных» концертах Парижской Коммуны в Тюильрийском дворце.

В центре сатиры — тема народа, веками голодного, нищего, дрогнувшего от зимних холодов. Зима приятна для одних богачей, отмечает Моро: это время их беззаботного переезда из поместий в веселящийся Париж. Но для народа зима — только усугубление его бесконечных страданий. В ряде волнующих образов обрисовывает поэт бесконечную и как бы непобедимую нужду народа:

Худая женщина с библейскими чертами
Несет, едва плетясь, валежник за плечами,
Чтоб разогреть очаг, кой-как состряпать снесь,
Еще раз накормить детей... и умереть.

По мнению Моро, богачам лучше не всматриваться на улице в прохожих, потому что
...Встретившись неосторожным взором
С нуждою, мерзнущей в отрепьях под забором,
Вы отшатнетесь прочь, нервически дрожа,
Вас жалость полоснет, как лезвие ножа...

Упоминая далее о «бесчисленных горестях», которые «дрожат во мраке, как от лихорадки», или «ползают у ног» богачей, поэт напоминает последним, что за стенами их пиршественного чертога тот же голодный народ, в образе евангельского Лазаря.

Страдает весь народ, но где ж исход из плена?
Заполнят морг тела, что поглотила Сена!
Ваш эгоизм — султан; он правит торжество,
Он много скрыл злодейств, и здесь Босфор его!

Если же стон бесчисленных горемык переходит в ропот, в вопль мести, если закипает мятеж, то к услугам богачей — красноречивые ораторы, наострившиеся кормить народ «хлебом своих речей», доказывая ему, что он ведь завоевал трехцветное знамя — чего же ему еще?

Вот почему, считает Моро, помочь избавлению народа от всех его мук способно только великое народное восстание.

В отличие от Бартелеми, отрицавшего всякие политические требования голодных масс, в отличие от Берто и Вейра, тоже продолжателей «Немезиды», уже акцентировавших в сатире «Красный человек» (издававшейся почти одновременно с «Диогеном») политическую активность народа, но звавших его главным образом к царубийству, Моро в «Зиме» ставит вопрос иначе: он жаждет восстания, предсказанного «писателями-пророками», цель которого «уравнять» людей, уничтожив все социальные противоречия, угнетение и нищету прошлого. Возможно, что в этой мысли об «уравнивании», хотя поэт ее не развил,— нечто от требований бабувистов. Но поэт знает, что старый мир заостенел в своих формах и измениться не захочет. «Тем лучше! — восклицает Моро, находя в этом лишнее оправдание необходимости народного восстания и даже возможных его ошибок и крайностей. — Если в День мести угнетенный и будет заблуждаться, он достоин прощения!»

В этот грозный день, мечтает Моро, народ уже не позволит обмануть себя, не даст вырвать у себя власть, отвергнет предлагаемую перепуганными буржуа его «долю» в победе и воскликнет:

Все мое! Я именуюсь — лев!

Участники такой революции, считал Моро, должны быть совсем особые — это - наиболее пострадавшая и наиболее страшная для высших классов часть народа. Это, конечно, та же «святая чернь», воспетая Барбье и Жюлем Мерсье, но и не совсем та. В отличие от народных героев Барбье, умевших лишь храбро умирать на баррикаде, в отличие от Мерсье, только требовавшего от буржуазии уважения к «постоянно обездоленным и лишь постоянно оскорбляемым ими труженикам», которые, однако, вовсе не собираются, «подобно новому Спартаку, отомстить за столько оскорблений» и «удавить своими оковами богачей в их дворцах», Моро имел в виду ту «святую чернь», которая неусыпно хранит память обо всех ее былых разгромленных мятежах, о трагической борьбе своих предков, которая накопила неимоверную волю к мести и поднимется в бой, руководимая именно новым Спартаком и именно для отмщения. Этих участников будущего восстания Моро именуется «подземным народом, который, появляясь в дни великих сатурналий запятнал нашу историю множеством отвратительных имен — трюанов, mauvaix garçons, цыган, пастушков, которые падали и возрождались под топором палача!» Поэт перечислил здесь участников средневековых и последующих народных восстаний, крайне отрицательно изображавшихся реакционными историками, с точки зрения которых они и «отвратительны», и «запятнали историю». Несомненно, к этому «подземному народу» поэт причислял и рабочих, о которых, как об участниках Июльской революции, писал в «Сожженном селе», называя их «Ахиллами тайными безвестной Илиады», которые

Блистаньем жарких домн во мгле озарены,

Чьи руки голые огнем опалены...

Но эти образы рабочих или ремесленников растворялись в общей массе «подземного народа» и не являлись его вожаками.

Когда ж настанешь ты, о день мечты моей,

Ты, исправитель зла жестоких прошлых дней,

Всеобщий уровень писателей-пророков,

Предсказанный, увы, вне времени и сроков!

Рассудок шепчет мне: «Мир закоснел, он спит,

Он не изменится!» А сердце говорит:

«Тем лучше, бедный раб во дни святого мщенья,

Хоть заблуждается, — достоин всепрощенья!»

Спартак опять мечом властительным взмахнет,

Народ поднимется, низвергнув старый гнет,

Воспрянет легион бродяг, цыган, каналий,

Грязнивших празднества великих сатурналий,

Вся грозная орда, что, претерпев разгром,

Умеет воскресать под самым топором.

И сытые тогда, боясь голодной голи,

Врагу предложат часть их пиршественной доли,

Но мститель роковой, чей так прекрасен гнев,

Воскликнет: «Все мое! Я именуюсь — лев!»

И разыграются неслыханные сцены,

Которые Иснар вещал народу Сены:

К пустынным берегам, где зыблется камыш,

Напрасно варвары придут искать Париж;

Сотрется даже след великого Содома,

Соборы не спасут его от божья грома;

И ликованьями я встречу серный град,

Что вихри ниспошлют на зачумленный град;

И молодость моя в минуты роковые

Близ лавы огненной согреется впервые!

Так будет уничтожен Париж, символ всего старого мира, не желавшего «измениться». Грозное, величественное зрелище. Легко представить себе, как рукоплескали участники Парижской Коммуны этому месту сатиры Моро, исполнявшейся на тюильрийских концертах!

Но это зрелище вызывает не только злорадную удовлетворенность поэта, который, так иззябнув за свою жизнь, сможет теперь отогреться на великом пожарище. Эта мстительная радость — лишь на миг. Мучительное противоречие овладевает поэтом: представшее зрелище ужасает его, приводит к раскаянию. Ведь это — только разрушение, только полное уничтожение того, что было... «Всё мое!» — воскликнул восставший народ. Но чем же он завладел? Одним пеплом?

Да, Моро не раз мечтал о гибели этого мира, несправедливость которого ему глубоко ненавистна. Однако в посвященной этой же теме песне «Последний день» он вдруг спохватывается: ему жаль, что исчезнут синее небо, и цветущий апрель, и шаги друга у его двери... Но во имя чего стоило жить, где была надежда? Лишь в 1835 г., во второй песне, озаглавленной «Беранже», снова упоминая, что этот век обречен на «кораблекрушение», Моро говорит о некоем «береге, с которого доносится до меня благоухание цветов». Этот берег — будущее, и оно, значит, не прах испепеленного старого мира, а цветение чего-то живого, прекрасного, благоуханного... Но в «Зиме» поэт еще не был вооружен этой мыслью.

Вот почему им тотчас же овладевает раскаяние, столь же искренне-страстное, как опьянившая было его мечта о гибели Парижа. Отвергая теперь это грозное романтическое видение, даже испугавшись его, он бросается в другую крайность, снова романтическую: он готов признать свои «зablуждения», отречься от ненависти («я ненавидел тогда, потому что страдание ожесточает»), покаяться в том, что «растравлял слезами свои пламенные ямбы». И он заканчивает «Зиму», жалобно взывая к божеству уже не как к грозному судии, карающему земную несправедливость, а как к благому, доброму и милосердному владыке, который только один печется об угнетенных, только один способен положить конец земным горестям:

Господь, ты спас от бурь мое нагое тело,
Но братьев горести не ведают предела;
При виде их нужды мутится разум мой.
Дай манну им вкусить, и стихнут их проклятья;
Ты требуешь любви — так пусть не страдают братья!

Можно заметить, что обращение Моро к богу не слишком-то почтительно и смахивает не на просьбу, а на требование (напоминая вышеприведенное обращение к богачам в «Сожженном селе»). С небесами у Моро были отношения сложные: и вера в бога с его огнекрылыми серафимами, вбитая в поэта годами семинарии, и насмешка над евангельской легендой в песне «Брак в Кане Галилейской», и готовность вечно голодавшего поэта зажарить и съесть самого ангела, буде он прилетит к нему с небес (это единственно уцелевшее четверостишие из не дошедшей до нас «Оды к голоду»).

Широка амплитуда колебаний и противоречий «Зимы». Моро создавал романтический образ зловещего «подземного народа», потому что еще не ведал о задачах рабочего класса. Ищущая мятежная мысль Моро заблуждалась, путалась, страшилась собственных видений, мучилась, металась в разные стороны; это были колебания, объяснимые незрелостью тогдашнего революционного движения. Революционной мечте поэта в «Зиме» присущ пока лишь негативный характер: ей ясна только потребность разрушения старого мира, потребность народного отмщения всем угнетателям.

Если кроткая, но столь измученная душа поэта, переполненная и всеми «страданиями братьев», сумела взмыть до оправдания революционного террора, до видения испепеляемого Парижа, то всё это было лишь молниеносной вспышкой отчаяния, так испуганно погасшей. Впоследствии ненависть Моро к буржуазному миру более упрочится — в яростных инвективах сатиры «Жану-парижанину» (о которой тоже помнили коммунары) и в ряде полных угрюмого озлобления песен. Поэт теперь уже не пугался новых взрывов своей ненависти, неминуемо возвращавшихся к нему под влиянием все тех же противоречий действительности Июльской монархии.

После запрещения «Диогена» Моро впал в самую отчаянную нищету. Газеты и журналы не принимали его стихов под тем предлогом, что у него имеются более талантливые конкуренты — поэты Берто и Вейра (авторы «Красного человека», тоже запрещенного), обивавшие, подобно ему, пороги всех редакций. И тут Моро совершил большую жизненную ошибку: чья-то рука толкнула его к префекту парижской полиции, задетому в одной из сатир Берто и жаждавшему ответить своему оскорбителю тоже стихами, для сочинения которых он никак не мог найти автора. Моро написал эту сатиру, за которую восхищенный префект заплатил ему целое состояние — 300 франков. Поэт быстро опомнился и в покаянном письме рассказал Луизе Лебо о том, что он наделал под влиянием голода и злобы...

После жесточайшего разгрома левореспубликанских восстаний 1834 г., вспыхнувших в ряде городов Франции, реакция праздновала победу — и Моро оказался одиноким бойцом разбитой армии повстанцев. Его творчество испытывало теперь процесс дальнейшей «романтизации»: трагически обострились темы одиночества, страданий гонимого, не признанного обществом поэта, нарастали настроения меланхолии, подавленности, обреченности, прощания с жизнью... В элегии «Одиночество» Моро рассказывал о безвыходном отчаянии, вечном спутнике последних лет его жизни:

Не на нужду мою я возроптал, о боже:
Она — сестра моя, а голод — он ведь тоже,
Войдя, как старый друг, под мой унылый кров,
Не оборвет стиха, не прогоняет снов.
В молитвах пламенных всегда прошу у неба
Вина лишь для души, для сердца корку хлеба —
Любви!..

Но упования на бога не удовлетворяли поэта (что явствует из его стихотворения с характерным заглавием «Четверть часа набожности»), и в элегии «Одиночество» он уподоблял себя то

Змее, разрубленной на звенья, что, крутясь
От боли, прыгают, ища былую связь,
то даже заживо погребенному: пробудясь в могиле,
На помощь он зовет, он корчится в земле
И только червь ему внимает в черной мгле...

Что ж удивительного, если действительность представлялась поэту каким-то злобным кошмаром, если в песне «Воры» он рассказывает, что увиденные им однажды в суде двенадцать отвратительных физиономий — ростовщиков, интендантов, спекулянтов, воров всех мастей — оказались не подсудимыми, а самими судьями!

Они, чьему ареопагу
Тулон за всю их подлость мал,
Туда отправили беднягу,
Который хлеб и воздух крал.

Что удивительного, если в песне «Остров горбатых» Моро повествовал о такой стране, где необходимо быть горбатым или горбатымся приспособленцем, ибо «люди с прямою спиной плохо приняты в стране горбатых»; чтобы преуспеть в этой стране, персонаж песни приделал себе искусственный горб — и мгновенно пошел в гору, разбогател, стал знатной персоной, женился на королевской дочке...

Образ современной Франции, страны властвующих воров и преуспевающих уродов, Моро дополняет песней «Г-н Пайяр» (т.е. «Г-н Развратник»), где создан яркий типический образ нового угнетателя народной бедноты — помещика, но уже не дворянина, а буржуа или разбогатевшего кулака. Упоенный своей властью и богатством, он превосходит былого феодала в мелочной жестокости, насилуя женщину, укравшую в его владениях яблоко или орех, насилуя другую несчастную, которую нужда погнала просить у него хлеб, насилуя молодую мать у колыбели ее младенца. Он — местный владыка, ему сходит с рук все, а похоронят его с пышными почестями, ибо «как в бордели, так и в церкви он купит все за свои деньги». Моро новаторски создал в лице г-на Пайяра (как и в сатире «Жану-парижанину») образ буржуазного угнетателя народа; это был немалый шаг вперед сравнительно с беранжеровским Трестальоном, типизировавшим лишь неистовства политической реакции, белого террора.

Многое множество неправды и зла видел на земле Моро, и высоко должно быть оценено то, что он успел написать, вернее, то, что до нас дошло (многое не сохранилось, а авторство тех стихотворений, которые он в последние годы жизни вынужден был печатать без подписи в «Шаривари», до сих пор не установлено). И никогда не следует забывать, что Моро погиб всего в 28 лет, сознательно ускорив свой жизненный конец⁸, и как поэт еще полностью не определился (не забудем, что свой первый сборник песен Беранже издал в возрасте 35 лет, а его двухтомник «Песни», принесший ему славу, — лишь шестью годами позже).

Эжезипп Моро был не только политическим поэтом. Он оставил ряд пленяюще грустных элегий, таких, как «Вульзи», где нежно воспета природа окрестностей Провена, или «К моим песням», где он прощался с жизнью. Среди его песен, полных грациозного изящества, выделяются светлая, радостная песенка «Ферма и фермерша», полуироническая, полупечальная песня «Медору», где поэт позавидовал бездомной прежде собаке, которую теперь холят и ежедневно кормят, грустная песня «Птица, которую я ожидаю» или насмешливая «Ответ на приглашение». Но как часто сбивался он в этих песнях, например в «Колоколах» (песня, которую особенно почитал Ж.-Б.Клеман) или в «Крестинах», на свой обычный тон — и именно потому, что не был «в сущности только элегиком», как утверждают французские историки литературы. Воспевая, например, в «Крестинах» новорожденного ребенка привратницы, поэт знает, что ничего не «унаследует» этот мальчик, кроме царства небесного, зато в жизни

Ты — пушечное мясо в страшных войнах,
Ты угодишь и в госпиталь под нож.
От пыток голода, от жажды знойной
Ты на своей соломе не заснешь.
Страданье стало для тебя законом:
Ведь ты — народ!

Пер. М.Замаховской

Смерть Моро в больнице, на «койке для бедных», как и весь его страдальческий жизненный путь, глубоко взволновала поэтов-романтиков, порою даже консервативных, увидевших в его судьбе воплощение рокового жребия не признаваемого обществом поэта, второго Жильбера. На весь этот шум немедленно и раздраженно ответила легитимистская «Газетт де Франс», где появилась в июле 1839 г. статья, обвинявшая Моро во всех смертных грехах, особенно же в «неистовости» его «столь же узкого, как и бешеного республиканизма, идеал которого — следовать деяниям Сен-Жюста и Бабёфа». С этого времени началась посмертная борьба за Моро, продолжавшаяся целое столетие. Консерваторы и реакционеры сплотились в убеждении, что Моро был всего-навсего «элегик», а де революционный поэт, и, кроме того, он только и делал, что кому-нибудь подражал: то Беранже, то Гюго, то Бартеlemi, то Барбье. А когда стало известно его покаянное письмо к Луизе Лебо по поводу стихов, написанных для префекта полиции, на него обрушились и либералы. Совершенно по-другому относился к Моро народный лагерь, простивший ему эти стихи, вызванные голодом, и видевший в нем дорогого и близкого художника. Поэты революции 1848 г. и Парижской Коммуны любили Моро. Были у поэта защитники и в критике. Шарль Бодлер, выразив недовольство той же «подражательностью» Моро, тем не менее находил в его творчестве много ценного, он писал: «Багаж Эжезиппа Моро нетяжел, но самая легкость этого багажа позволяет поэту тем быстрее идти к славе».¹¹ Критик благонамереннейше-буржуазного еженедельника «Иллюстрасьон» Леон де Вайи утверждал в 1859 г., что всякие вольные или невольные подражания автора «Незабудки» переплавились в его творчестве, как нечто собственное и лично им глубоко пережитое:

⁸ По сообщению Р.Валлери-Радо, отец которого был связан с Моро тесной дружбой, поэт, служивший последние годы в одной из типографий и умиравший от туберкулеза, намеренно сокращал остаток своих безрадостных дней, пристрастившись к опиуму. «Да ведь вы убиваете себя!» — ужаснулся Валиери-Радо. — «Я это отлично понимаю, — ответил Моро. — Жизнь ускользает от меня, и, откровенно сказать, я о ней не жалею. Чем в сущности она была для меня? — настоящим торгом, где меня обманули [...] Существование меня тяготит [...] Я устал от жизни» («Oeuvres complètes de Hegesippe Moreau», t.I. Introduction de R.Vallery-Radot. P., 1890, p. 66, 168).

¹¹ Ch.Baudelaire. Lart romantique. P., 1889, p.328.

«Моро чувствовал слишком живо для того, чтобы правдивость чувства не придавала полной оригинальности его форме [...] Фактура его стиха полна ясности и силы, а все настроения, которые он выражает, полностью принадлежат ему лично».¹² Позже Т.Люиллье, по-видимому, коммунары, написал одну из лучших книг о поэте¹³, рассказав в ней со всей документальной полнотой о походе против издания «Диогена» двух министров Июльской монархии, префекта департамента Сены и Марны, супрефекта Провена, кучи сыщиков и жандармов, озлобившихся реакционеров, перепуганных типографов и лжедрузей поэта; к книге Люиллье приложен рисунок первоначальной могилы Моро, сделанный художником-коммунаром Ф.Регамэ.

Остановимся на песне Пьера Дюпона «Эжезипп Моро». В последней ее строфе говорится: «Защитим же от черной несправедливости, увенчаем цветами его память, подобную нетленной меди. И если праху мертвецов отрадно поклонение — идите же, простые сердца, возложите незабудки на его надгробный камень». Дюпон говорил здесь о Моро не как о революционном лирике, а лишь как о кротком и нежном поэте (песня была написана 19 декабря 1851 г., после бонапартистского декабрьского переворота, и, видимо, Дюпон не мог сказать большего). Но его призыв к «простым сердцам» был хорошо услышан: на протяжении всего XIX в. парижский народ неизменно приносил незабудки на могилу Моро.

К песне Дюпона была приложена гравюра¹⁴, изображавшая тот памятник с бюстом поэта работы скульптора Талюса, по наброску художника Езе, который собирались поставить на могиле поэта в 1852 г. парижские рабочие и другие почитатели поэта, организовавшие для этого специальную подписку. Этот бюст — единственное сколько-нибудь достоверное изображение Моро (кроме профильного портрета работы Г.Стааль, кажется, не слишком похожего), и мы воспроизводим эту гравюру. Поставить памятник, однако, запретило правительство Второй империи, усмотревшее здесь некую политическую демонстрацию (Моро, как помнит читатель, написал сатиру «Партия бонапартистов») и даже арестовавшее организаторов подписки.

Эжезипп Моро — родоначальник французской революционно-демократической поэзии XIX в. Темы, которые уже были поставлены в творчестве Барбье, Бартеlemi и некоторых других поэтов Июльской революции, нашли у него более глубокую разработку и многим дополнились.

Моро провозгласил невозможность для народа терпеть долее иго высших классов; вместе с тем поэт, уже свободный от «третьесословных» иллюзий, с замечательной прозорливостью показал, что буржуа и народный труженик — вовсе не «братья», но, напротив, враги, что буржуа — прежде всего обманщики, притеснители, насильники и эксплуататоры народа. Однако Эжезипп Моро кое в чем еще находился в плену взглядов буржуазно-демократической революционности — ив недифференцированном изображении народа, и в том, что общественные противоречия он все еще сводил к контрастам богатства и нищеты, но не к противоречиям труда и капитала: время 1830-х годов еще не давало ему возможности осознать особое место рабочих в общей массе народа.

ПОЯВЛЕНИЕ ОБРАЗА РАБОЧЕГО

Ныне ясно, что повести и возглавить всемирно-историческую борьбу за освобождение труда и тружеников от власти капитала было назначением рабочего класса, все сильнее начавшего выделяться после промышленного переворота из общей массы неимущих. Левые республиканцы 1830-х годов понимали, какой опорой в их борьбе являются рабочие, обреченные существовать на самый ничтожный заработок, терпеть свирепую эксплуатацию, работать по 14—15 часов в день, страдать от безработицы, от вечной неуверенности в завтрашнем дне и испытывать постоянное озлобление существующим порядком вещей. «...В жизненных условиях пролетариата все жизненные

¹² «L'Illustration», 19 novembre 1859

¹³ Th.Lhuillier. Hégésippe Moreau et son «Diogene», p.1881.

¹⁴ Pierre Dupont. Chants et chansons, t.I, P., 1855, p.163.

условия современного общества достигли высшей точки бесчеловечности...», — писали К.Маркс и Ф.Энгельс.¹

Трудно установить, с какого именно времени образ революционного рабочего появляется в политической поэзии XIX в.² Нелегко указать и то, с какого времени термин «рабочий» стал эквивалентен термину «пролетарий». Бартелими чуть ли не первым объявил, что «эти темные люди, которых называют пролетариями», являются рабочими. Но в других произведениях политической поэзии того времени эти термины как-то еще не были равнозначными. В 1831 г. появилась, например, стихотворная сатира безвестного С.Давенея «Крик пролетария»³; называя себя «смирненным пролетарием», автор говорил о себе лишь как о представителе народа, который, совершив Июльскую революцию, убедился в том, что «наша победа была только мечтой, трехдневной мечтой», что незванный новый монарх отнял у народа его «булыжный скипетр» и что народу остается бороться за республику, резко расправясь с новыми правителями Франции. Таким образом, это лишь одна из первых политических республиканских сатир. Несколько лет спустя появляется другая стихотворная сатира, «Пролетарий»⁴, автор которой, Эжен Брессон, рассказывая о своей жизни, тоже словно еще стесняется подробно говорить о своем труде и обо всем, что с ним связано. Он во власти других дум: ему горько за народ, «который считает, что родился и должен жить для того лишь, чтобы трепетать, страдать, дрожать перед королем и затем умирать». Это тоже в основном республиканская сатира, в которой главное — страстное негодование автора по поводу затеянного правительством в 1835 г. громадного процесса над республиканцами, участниками восстаний 1834 г.

Словом, ни в той, ни в другой сатире авторы еще не говорят о том, что они рабочие или ремесленники⁵, и не обрисовывают свой труд. Они пролетарии лишь как представители обманутого и обездоленного народа вообще.

На примере песни популярного поэта-рабочего Луи Фесто (1798—1869) «Пролетарий»⁶ (недатированной) тоже можно видеть, с каким трудом входило в политическую поэзию понятие «пролетарий». Героем этой песни является в сущности простолюдин, показанный совершенно вне трудовой деятельности: это какой-то народный бонвиван вроде героя беранжеровской песни «Чудак» («Roger Bontemps»).

Понятие «пролетарий» стало равнозначным слову «рабочий» в романе писателя-республиканца Рей-Дюссюэйля (1800—1850) «Монастырь Сен-Мери», написанном и изданном по горячим следам июньского левореспубликанского восстания 1832 г. Восстание это изображено автором апологетически, почему роман вызвал судебное преследование. Оно сопровождалось конфискацией первого издания, однако в том же 1832 г. книга была переиздана, вероятно с купюрами. Исключительная ценность романа — в создании типизированного образа рабочего Жюльена, который, как удалось показать автору, становится революционером неизбежно: по воле всех условий своего каторжного труда и беспросветной нищеты.

¹ К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.2, стр.40.

² Образ рабочего (неревolucionонера) стал появляться во французской литературе XIX в. уже при Реставрации, обычно как носитель лучших человеческих качеств. Так, в 1817 г. Руже де Лиль, ставший сенсимонистом, написал «Песню индустриальных рабочих». В 1824 г. поставлена на сцене драма Т.Саважа и А.Каррион-Низа «Кузнец», где сын кузнеца вопреки воле отца женится на дочери богатого буржуа: любовь сильнее социальных перегородок. В 1828 г. появляется драма Мишеля Массона и Раймона Врюкера «Каменщик» с образом высоко честного рабочего, в 1829 г. — пьеса Дюмерсана и Габриэля «Человек из народа».

³ S.Davenay. Cri d'un proletaire. P., 1832.

⁴ Eugene Bresson. Le Proletaire. P., avril 1835.

⁵ Мы не хотели бы слишком уж отделять рабочих от ремесленников, памятуя слова Ленина о том, что главную роль в событиях Парижской Коммуны 1871 г. «играли, конечно, рабочие (особенно парижские ремесленники)» (В.И.Ленин. Полн. собр. соч., т.20, стр.218), т.е. что и ремесленники, в которых многие историки так часто видели лишь мелкобуржуазную массу, именно в своей массе неотделимы от рабочих (во Франции XIX в.).

⁶ См. ее в книге: Pierre Brochon . Le Pamphlet du pauvre. P., 1957, p.60—61.

Восстание 1832 г. впервые проходило под красным знаменем, которое ранее, в годы Великой французской революции, вывешивалось на парижской ратуше в знак необходимости подавления народных волнений. Не все революционеры 1832 г. сразу приняли это знамя.

«Какое мне дело до цвета знамени? — говорит рабочий Жюльен.— В течение сорока лет не обманывали ли беднягу-народ под всеми его цветами? [...] Но мое знамя — это знамя народа. Работы и хлеба! Никакого другого девиза нет!»

Собеседник Жюльена озадачен: «Как, Жюльен? У тебя нет политических убеждений? У тебя?»

Жюльен отвергает эту мысль: «Я убежден в том, что народное терпение истощилось, да и необходимо, чтобы оно пришло к концу. Разве наш жребий похож на жребий человеческого существования? Не раз завидовал я собачьей доле. Детство свое влачишь в нищете и голоде под яростью солнца и снега; видишь, как вокруг тебя падает половина твоих товарищей, а достигнув пятнадцати лет и овладев каким-нибудь ремеслом, чувствуешь себя уже привилегированным. Голод, холод, болезни столько же убивают!.. И вот, работаешь в мастерских хуже скота, а вечером кормишься впроголодь, да и то когда что-нибудь имеешь. Плоды твоего труда питают богачей и выплачивают налог, пожираемый бездельниками. Родишь детей; правительство отнимает их, чтобы гноить в казармах и заставлять стрелять в нас самих. Наступает революция. Бросаешься в нее и выигрываешь от этого несколько подачек, как вырвавшийся из клетки лев, которому испуганно льстят; а дальше на вас опять наденут намордник и погрузят в прежнюю нищету. На улице, на каждом шагу все возбуждает вашу зависть; желудок вопиет, когда видишь, что выставлены все божьи дары, а тебе не на что купить кусок хлеба; твоя нагота едва прикрыта, а шитые золотом ткани и шелка висят во всех лавках на потребу тех, чьи руки никогда не умели трудиться. Тебе толкуют, что Париж — столица мира, центр просвещения, а ты не умеешь читать. Все законы направлены против тебя; если падает удар небесного бича, холера, то он падает именно на тебя, а правительство кричит богатым, чтобы они не боялись, что такая смерть не для них, что это налог, взимаемый богом с народной крови,— как будто хотят, чтобы мы и в боге отчаялись. В чем наши радости? Любовь? Да она отравлена у нас, потому что ведет к рождению детей, обреченных несчастьям. Хозяин по крайней мере кормит щенков своей собаки; для наших же детей открыты больницы, где их приканчивают. А если они выходят оттуда живыми, то лишь затем, чтобы никогда не знать ласки своего отца и бродить среди других людей наподобие дикого зверя... И неужели же это никогда не кончится? И неужели не бороться даже в цепях?»

Собеседник старается успокоить и обнадежить Жюльена.

«Вы собираетесь говорить мне о республике? — спрашивает Жюльен. — Хорошо. Мы ее еще не знаем; до сих пор она одна нас не обманула. Так вперед, за республику, и пусть я буду последним из негодяев, если отступлю хоть на шаг. Но,— добавил он, взяв в руки ружье,— пусть только она не обманет нас, а то придется начинать все сначала. Я знаю, что все не могут быть богатыми, но все должны жить, этого я хочу!.. Что могло бы нас остановить? Страх смерти? Но умереть страшно только тогда, когда жизнью наслаждаешься. Смерть — единственный друг народа, и если даже она прилетает с пулей, это лучше, нежели ждать ее прихода, растянувшись на нищенской подстилке... Итак, вперед!»⁷

Монолог Жюльена — замечательная страница в истории французской революционно-демократической литературы⁸. Надо подчеркнуть, что Жюльен согласен бороться за республику, но не во имя торжества этого политического лозунга и не во имя национально-патриотического, в духе Беранже, стремления к новому подъему величия свободолюбивой Франции, а единственно во имя того, чтобы рабочие были наконец обеспечены трудом и хлебом. Именно в этой мысли и проходит граница между республиканской политической поэзией и ранней поэзией поднимающегося рабочего класса.

⁷ Rey-Dussueil. Le Cloître Saint-Mery, 2 edition. P., 1832, p.57—61.

⁸ В революционно-демократической очерковой литературе 1830-х годов тоже порою появлялись образы революционного рабочего, обрисованного в мучительных условиях его труда и быта, а потому вполне готового в день нового восстания «стрелять в правительство, как в бешеную собаку». См. кн.1 Т.К.Якимотч. Французский реалистический очерк 1830—1848 гг. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр.148.

Образ Жюльена в романе эпизодичен. Основной художественной задачей Рей-Дюссюэйля было показать, что участие в революционном движении — первейшая цель демократической интеллигенции; художник Шарль, главный герой романа, под влиянием доводов Жюльена приходит к убеждению, что долг гражданина выше его творческих замыслов. Подобно Жюльену, Шарль участвует в восстании. Почти все действие романа, исключая первые главы, проходит на парижских баррикадах, и критикой давно уже замечено влияние Рей-Дюссюэйля на знаменитый эпизод баррикадной борьбы того же восстания 1832 г. в «Отверженных» Гюго.

Образ революционного рабочего появился и в политической поэзии в кульминационную пору восстаний 1834 г. Ценен в этой связи сборник «Республиканские стихотворения»⁹, выпущенный парижским издателем Паньером.

Песни этого сборника, созданные после Июльской революции, говорят об обманутых народных надеждах, полны насмешек над королем Луи Филиппом, повествуют о бесконечных тяготах трудового народа и об его воле к революционной борьбе. Здесь много песен анонимных, таких, как «Четырехлетнее царствование», «На что вы жалуетесь?», «Почему я республиканец», «Символ веры пролетария» и др. Часть песен подписана именами авторов или хотя бы инициалами: «Поминальная песня» Оливье Легалля, «Гимн молодой Франции» Лезержана, песня некоего О. де Н. «Налог на пролетария». Группа наиболее, пожалуй, талантливых сатирических песен принадлежит Альтарошу: «Толстый, жирный и глупый», «Пролетарий», «Народ голоден» и др.

Наиболее интересна песня Альтароша «Пролетарий». В книге «Поэты Июльской революции» нам не удалось привести полный перевод этой песни. Теперь нужно остановиться на ней поподробней.

Альтарош (1811—1884) был в начале 1830-х годов одним из активных участников левореспубликанского лагеря и его боевой печати. Но начиная со второй половины 1830-х годов, в обстановке буржуазной реакции, он занял позицию умеренного республиканца, а далее только и продолжал «умеряться» до самой революции 1848 г., когда превратился в буржуазного республиканца, в одного из верных чиновников временного правительства.

Для начала 1830-х годов появление революционной песни «Пролетарий» было вполне естественным: в лице рабочих Альтарош видел активнейших участников левореспубликанских восстаний. Однако созданный им образ далеко уступает замечательному образу Жюльена.

Вот первая строфа песни:

Пролетарий! Проснись для труда:

Утро гонит ночные тени.

Для работы своя череда!

Ты не создан для сладостной лени,

Сладостной лени. Толстосум упивается сном,

Утро свежее блещет задорно.

Ты ж рукой, огрубленной трудом,

Черствый хлеб добываешь упорно,

С нищетою борясь непокорно.

Пролетарий, ты вырастишь зерна —

Хлеб достанется трутню в закром!

Пер. В.Левина

Не нужно думать, что в словах «ты вырастишь зерна» речь идет о крестьянине: нет, две последние строки — рефрен песни — говорят вообще о труде, плоды которого будут у труженика отняты:

Allons, seme, bon proletaire,

C'est loisif qui recoltera!

⁹ «Les Republicaines», chansons populaires des revolutions de 1789, 1792 et 1830. P., 1834.

В песне семь строф. Она пытается обрисовать те невзгоды, которые делают пролетария неизбежным участником восстаний. Имея о рабочих весьма поверхностное представление, Альтарош пытался очертить некоторые стороны их невзгод, но взгляните как.

Во второй строфе говорится о том, что рабочему в его тяжелом труде «полезной привычкой» является стаканчик вина, который «подбадривает, удваивает силы и позволяет забыть о бедах»; однако богач распивает дорогие вина, а рабочему доступно только дрянное «терпкое вино или пиво, за которые столько дерут в предместьях». Третья строфа: когда рабочий становится совершеннолетним, его забирают на военную службу, а богач откупается, представляя заместителя, т.е. «используя тело» тоже какого-нибудь пролетария. Четвертая строфа: дать своим детям образование рабочий может лишь в начальной школе, где их обучат только «азбуке и грамматике», тогда как дети богача и т.д. Пятая строфа: наступает день прихода сборщика налогов, и, если у рабочего в кармане пусто, его ожидает тюрьма; «за этот налог, который ты платишь лишь из того, что тебе насущно необходимо, голосуют одни богачи, у тебя же нет права избрать своего депутата или своего мэра». Шестая строфа: когда рабочего уносит смерть — «единственная власть, устанавливающая равенство», то в отличие от богача, за гробом которого следует многочисленный кортеж, беднягу рабочего сопровождает к его могиле единственно его собака. Последняя строфа:

Дни священной расплаты придут,
Разнесется призыв канонады.
Только руки, познавшие труд,
Роковые поднимут приклады,
Роковые приклады.
И народного мщения гром
Прогремит над страной благотворно.
А затем, подобравшись ползком
Из норы, где дрожал он позорно,
Все богач загребет беззастенчиво.
Пролетарий! Ты вырастишь зерна —
Хлеб достанется трутню в закроме!

Такова эта песня. Ясен ее агитационный характер стремление разжечь недовольство рабочих и призвать и к революционной борьбе. Но образ рабочего в его трудовой деятельности обрисован неотчетливо, а о той эксплуатации, которую он вынужден терпеть, сказано лишь, что на его труде наживается «бездельник». Существенные стороны невзгод рабочего (лишение избирательных прав, тягость налогов и невозможность дать своим детям хорошее образование) перемешаны с сентиментально-смешным упоминанием о верной собаке. Конечно, Альтарош стремился соблюдать законы песенной легкости, простодушия, даже наивности, но в сущности он написал не столько о рабочем, сколько вообще о труженике-простолюдине. Сфера агитационного воздействия песни становилась, может быть, и шире, но несколько двусмыслен оказывался ее рефрен (последние две строки строфы); если одних тружеников он мог только закалить в их революционной борьбе, то других мог наводить и на такую мысль: к чему же бороться, если тебя снова только обманут? Вообще этот рефрен плохо прилажен к отдельным строфам, особенно к строфе о собаке.

Словом, попытка левореспубликанского поэта создать образ революционного пролетария, при всей ее принципиальной важности, оказалась не вполне удачной. Создать такой образ во всей его полноте было последующей задачей поэтов рабочего класса¹⁰.

После Июльской революции образ рабочего или ремесленника все больше начинает появляться в драматургии и в романе. 3 сентября 1832 г. газета «Журналь де Деба» ворчливо отмечала, что все добродетели увенчивают чело народа, а все пороки присущи

¹⁰ Мы не сомневаемся, что помимо рассмотренной песни другие поэты 1830-х годов тоже могли создавать стихотворения на эту тему. Но к середине 1830- годов французская цензура (отмененная, было, вовсе после Июльской революции, а далее потихоньку восстановленная) принялась уже свирепствовать. Множество книг всякого рода писателей-революционеров, в том числе и поэтов, подверглось преследованию, конфискации и уничтожению, о чем можно узнать из существующих во Франции специальных указателей литературы запрещавшейся в XIX в.

присущи лишь представителям высших классов. В 1831 г. поставлена драма Антье и Овернэ «Le Watchmen». В 1832 г. образ труженика из народа дан в драме Дюканжа «Завещание бедной женщины» и в его романе «Марк-Лорпо»; в «Зеленом манускрипте» Гюстава Друино — пьесе, требующей «евангельского равенства и хлеба для рабочего»; в драме «Эшафот» Биньяна, где говорилось, что вельможи «презирают народ и не считают его за равного себе».

В 1834 г. в пьесе Шарля Денойе «Ребенок» рабочий указывает знатному человеку, каков путь к выполнению долга; в том же году напечатан известный рассказ Гюго «Клод Гё». В 1835 г. поставлена пьеса Беррье и Фредерика «Работница» — о девушке из народа, отвергающей любовь аристократа, и издан роман Рабана «Рабочие». В 1836 г. Эмиль Сувестр оплакивает в драме «Богач и бедняк» существующую классовую рознь, а в пьесе сен-симониста Шарля Дювейрье «Инженер, или Угольный копь», действие которой происходит в угольной шахте, по соседству с полем вчерашней битвы при Ватерлоо, автор противопоставляет созидательный труд разрушениям войны и говорит, что у углекопа не меньше храбрости, чем у солдата¹¹. Во всех этих произведениях рабочий и ремесленник чаще всего обрисованы вне всяких политических [или революционных] мотивов, а лишь как воплощение морального здоровья, трудолюбия, честности, доброты, готовности помочь ближнему. Возможно, что иные писатели не умели увидеть политических интересов рабочего или по условиям театральной цензуры не могли касаться этого вопроса.

Но появлялись и писатели, с крайним возмущением рассказывавшие о той ужасной эксплуатации, которую вынуждены терпеть рабочие. Замечателен в этом отношении сборник стихотворений Огюста Барбье «Лазарь» (1837), навеянный автору впечатлениями от поездки в Англию.

Воспев Июльскую революцию, Барбье испугался последующего революционного кипения обманутых в своих надеждах трудовых масс, но, каковы бы ни стали его последующие позиции, этот поэт обладал чутким и отзывчивым сердцем. И оно содрогнулось от ужаса при виде английской действительности с ее особенно кричащими социальными противоречиями, с безжалостными для людей труда условиями капиталистического производства. Впечатления Барбье от неприкрытого голода, нищеты и угнетенности, от всего отчаянного положения рабочих особенно ярко выразились в стихотворениях «Углекопы Ньюкасла» и «Медная лира».

«Углекопы Ньюкасла» — это монолог рабочей массы, ведущей речь о всей тягостности подземного труда, полного опасностей вроде взрыва рудничного газа. А ведь эти рабочие добывают уголь, который плавит руду, движет поезда и пароходы и который создает богатство высокопоставленным шахтовладельцам. Но как ни измучены углекопы, они далеки от мысли о ниспровержении существующего несправедливого строя. Единственным их защитником остается всемогущий бог, и они обращаются к нему с такой мольбой: «Мы, дети нищеты, просим тебя лишь смягчить сердца земных владык и тем дать нам более прочную опору».

Положение угнетенных, изнуренных нищетой и высасывающей из них все силы эксплуатацией рабочих, поэт с особенной силой обрисовал в «Медной лире». Начиная это стихотворение с упоминания о других европейских странах, где поются песни и звучит музыка, Барбье противопоставляет им Англию, музыка которой совсем иная и нет ничего страшнее и отвратительней ее на свете. Эта музыка — неумолчный грохот капиталистического производства:

Визг блоков сцепленных, железных лап объятья
Зубчатых передач скрипенье в перекате,
Шум поршней, свист ремней и вечный гул окрест —
Вот эта музыка, вот дьявольский оркестр!¹²

¹¹ Эти примеры можно было бы и продолжить. См. кн.: D.O.Euans. Les Problemes d'actualite au theatre l'epoque romantique. P., 1923.

¹² Стихотворение Барбье — в переводе П.Антокольского.

Центром стихотворения являются монологи рабочего, детей-работников, их матери и хозяина. Вот слова рабочего:

Хозяин! Видишь, как я бледен,
Как после стольких лет труда
Спина согнулась, мозг изъеден, —
Мне нужен отдых иногда.
Измучен я дешевой платой.
За кружку пива, за рагу,
За блузу новую могу
На всякий труд пойти проклятый.
Пушкой чахотка впереди,
Пушкой огонь горит в груди,
Пушкой хоть сотня лихорадок
В мозгу пылает ярче радуг,
Пушкой умру, пускай жена
С детьми на смерть обречена,
Но в землю лечь со мной нельзя им.
Возьми же их себе, хозяин!
Далее — монолог детей:
О, мать, до чего наша жизнь тяжела!
Нам фабрика легкие с детства сожгла...

Но тщетно мечтают они о великом счастье — сбежать от проклятых машин обратно в свою деревню, растянуться на лужайке, надышаться благоуханием трав.

В монологе матери тоже одно отчаяние. Участь рабочих на фабрике, по ее словам, хуже животных: корове дают отелиться в сухом и теплом хлеву, а каково беременной работнице?

А я... Пускай набухнет грудь тугая,
Пускай ребенок, лоно раздвигая,
Рвет плоть мою. И часа не дадут!
Тобой навек машины завладели —
Гляди — их пасти пышут там и тут,
Следи, чтоб их ручищи не задели
Созданье божье в материнском теле!

И следует монолог хозяина, повелителя машин и людей, для которого превыше всего нажива и который только презирает своих рабов-рабочих:

Всем, кто не поспевает к сроку,
Всем, от кого мне мало проку,
Лентяям, лодырям, больным —
Беда! Не будет хлеба им.
Ни слез, ни жалоб, ни упрека!
Колеса в ход и руки в ход!
Пускай работает завод,
Всех конкурентов разгоняя,
Все рынки мира наводняя, —
Хочу, чтоб ткань моя дрянная
Одела бы весь род людской,
А золото лилось рекой!

И снова поэт с такой печалью говорит, что в Англии в отличие от тех стран, где песни и музыка,

Не оратория звучит, а черный ад.
Тут алчность черная и нищенское горе
Не могут слиться и кричат.

Французская буржуазная критика конца 1830-х годов, разумеется, враждебно отозвалась о выходе сборника «Лазарь», где Барбье так остро затрагивал темы социальной несправедливости и противоречий буржуазного общества. Каковы бы ни были недочеты Барбье, не заметившего в эту пору в Англии чартистского движения, французский трудовой парод не забыл заслуг поэта. Подобно «Зиме» Эжезиппа Моро, «Медная лира» исполнялась на правительственных концертах Парижской Коммуны. С великой силой должны были доходить печальные строки Барбье до сердца парижских рабочих, уже считавших, что они добились своей заветной мечты — освобождения труда!

ПОЭТЫ–УТОПИСТЫ ИЗ НАРОДА

В начале XIX в. рабочий класс представлял собой «разделенные и разобщенные местными и национальными особенностями массы, связанные лишь чувством общих страданий, неразвитые, беспомощно переходившие от воодушевления к отчаянию»¹. После Июльской революции и восстаний 1830-х годов рабочий класс, все более сплачиваясь и выдвигая требование «права на труд», настолько уже ощутило участие в социально-политической жизни, что даже «признан был третьим борцом за господство»² в обществе. Но ничто, однако, так не говорит о неопределенности и нетвердости тогдашнего его пути, как изданный в 1841 г. известным сен-симонистом Олендом Родригом сборник «Социальные стихотворения рабочих»³. Родриг стремился показать то, что сен-симонисты считали ростом сознательности трудовых народных масс, но что на деле знаменовало собой лишь подвластность значительной части этих масс чарующим и пассивным мечтам о лучшем будущем.

Законен, конечно, вопрос: имеет ли вообще отношение антология Родрига к политической поэзии, если представленные здесь поэты стараются быть аполитичными, не нападают ни на трон, ни на внешнюю или внутреннюю политику Июльской монархии, не ратуют за республиканский строй и даже отрицают революционную борьбу? Тем не менее эта социальная поэзия романтиков-утопистов из народной среды весьма интересна с точки зрения их верований, в дальнейшем лишь перегоравших, но которыми значительной части рабочего класса исторически надлежало переболеть.

Появление на свет наиболее популярных учений утопического социализма, таких, как сен-симонизм, фурьеризм, христианский социализм, все еще отвечало развитию буржуазно-демократической революционности. Мысль этих учений (исключая такое «левое» из них, как бабувизм) не поднималась до отрицания частнособственнического строя, но они мечтали оздоровить его, очистить от противоречий и контрастов, сделать гармоничным и человечным. В годы Июльской монархии проповедь сен-симонистов достигла особой распространенности; отвечая разочарованию масс в исходе «трех славных дней» и в неудаче левореспубликанских восстаний, она проявляла понимание отчаянного положения рабочих⁴.

Критическая сторона учений утопистов, ярко и резко обличавшая пороки буржуазного строя, и необыкновенно красноречивая проповедь любви, братства, альтруизма, заветов «демократизированного христианства» приходились по сердцу рабочему классу. Он ведь еще оставался к началу XIX в. «угнетенным, страдающим сословием, помощь которому в лучшем случае, при его неспособности помочь самому себе, могла быть оказана извне, сверху»⁵ и так доверчиво и благодарно относился к каждому услышанному доброму слову...

Касаясь вопроса о социализме Герцена, В.И. Ленин писал: «В сущности это был вовсе не социализм, а прекрасноречивая фраза, доброе мечтание, в которое облекала свою тогдашнюю революционность буржуазная демократия, а равно и невысвободившийся из-под ее влияния пролетариат»⁶. Эти слова применимы и к творчеству многочисленных поэтов-утопистов из плеяды поэтов-рабочих.

Проповедь утопистов, во многом способствовавшая культурному росту масс, увлекала поэтов из народа, частью тех, которые, подобно Жюлю Мерсье и Савиньену Лапуанту, были участниками Июльской революции и последующих восстаний, а после их неуспеха стремились найти путь мирного, бескровного разрешения социальных вопросов, хотя весь их утопизм означал не что иное, как неудовлетворенность отношениями буржуазного строя.

¹ К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.22, стр.536.

² К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.21, стр.308.

³ «Poesies sociales des ouvriers, reunies et publiees par Olinde Rodngue». P., 1841. Большинство цитируемых стихотворений взято нами из этой книги.

⁴ Существует потрясающий документ — рапорт префекта полиции о бытовых условиях и неопикуемой нищете рабочих в 1831 г., представленный им правительству Июльской монархии (опубликован в журнале «La Revolution de 1848», t.XXII, mars 1925 — fevrier 1926, p. 607).

⁵ К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.20, стр.269.

⁶ В.И. Ленин. Полн. собр. соч., т.21, стр.256.

Поэты-утописты, о которых пойдет речь, не всегда оказывались строгими последователями какого-нибудь одного учения. Если некоторые из них считали себя главным образом сен-симонистами (Пьер Венсар-старший, Жюль Мерсье), а другие — главным образом фурьеристами (Луи Фесто, Буасси), то все же Жюль Мерсье закончил отходом к ламеннеизму, а Луи Фесто долгие годы колебался между учениями Фурье и Сен-Симона.

Так и в антологии Оленда Родрига представлены вовсе не одни сен-симонистские поэты, хотя последние и преобладают. Пропагандируемые в сборнике идеи по большей части являлись общим местом всех утопических учений: это была критика существующих социальных противоречий, особенно критика «праздных» (представителей дворянства и духовенства, а также «нетрудовой» части буржуазии), призыв к отказу от политической и революционной борьбы, призыв к уничтожению милитаризма и войн, вера в торжество мирного труда, в достижения науки, в победы технического прогресса, воспевание труда, пропаганда братской любви, альтруизма, демократизированного «социального» христианства и т.п.

Для рассматриваемой поэзии характерен ее воинствующе-публицистический характер, хотя, повторяем, в ней не было никаких выступлений политического протеста и даже не затрагивалась национально-патриотическая тема: здесь идет речь единственно о положении трудового люда, о его невзгодах и надеждах на лучшее, обещаемое утопистами. Это, с другой стороны, не столько поэзия, создающая образы отдельных людей или типизированные характеры (они в ней лишь исключение), сколько поэзия пропагандистских стремлений, призывов, убеждений, рассудительных доводов или оспаривания того, что она считает несправедливым, неверным. Лирическое начало в ней всегда несет зерно пропагандируемых общих положений. Облик лирического героя в ней не конкретен: это лишь сгусток тех же пропагандируемых идей. По сравнению с поэзией Беранже, такой богато образной, интонационно-разнообразной, многотемной, эта поэзия бледновата, однотонна по своей рассудочности и мечтам; нельзя не отметить в ней запоздалых традиций сентиментализма с его кроткой чувствительностью, умиленностью и жалостливыми призывами к состраданию. Но сильной стороной этой поэзии является глубочайшая искренность убеждений, веры и чувств, в основе которых — народная измученность, страстно цепляющаяся за приоткрывшуюся надежду.

Народные поэты, представленные в сборнике Родрига, все время пользуются словом «мы», сознавая себя представителями некоей, более или менее сплоченной массы. Это «мы» не впервые появляется во французской политической поэзии: оно было присуще уже санкюлотским песням революции XVIII в., но там являлось лишь знаком политической спаянности низов «третьего сословия». Здесь же «мы» — голос трудового коллектива, его массовости и общности пожеланий, каковы бы ни были эти пожелания по существу и по эстетическим требованиям различных течений этой поэзии.

Учение Сен-Симона по-разному толковалось его ближайшими учениками. Большинство из них, разделяя общество на «праздных» и на «рабочих», причисляли к последним не только наемных рабочих, ремесленников и вообще людей физического труда, но также фабрикантов, купцов, банкиров, как представителей «трудящейся» буржуазии. Лишь один из учеников Сен-Симона, Базар, констатировал наличие эксплуатации и антагонистических отношений в лагере «рабочих» — между его буржуазной верхушкой и наемными рабочими. Следует подчеркнуть, что поэты из народа, шедшие за сен-симонизмом, более приближались к позициям Базара: для них «мы» неизменно было голосом людей физического труда, и этот голос порою уже выражал недовольство не только «праздными», но и «богачами».

Сборник Оленда Родрига позволяет видеть характерную противоречивость утопической народной поэзии. Остановимся сначала на наиболее мощном здесь «правом», консервативном крыле. Оно представлено поэтами оптимистического настроения, горячо верующими в необходимость классового мира, во всемогущество евангельских заветов, в братство людей и глубоко убежденными в том, что мирные победы радостного труда, науки, технического и промышленного прогресса приведут человечество к золотому веку.

Бросается в глаза здесь крайняя отсталость народных воззрений, основой которых являлась религиозность, вколоченная в народ многовековыми усилиями церкви. В отличие от свойственной революционному романтизму веры в грозного бога, судию земной несправедливости и защитника обездоленных, здесь религиозность сводилась к вялой вере в доброго, но довольно беспомощного господя, которому неизменно вредит сатана, в духов света и тьмы, борющихся за душу человека. Эти поэты не уставали писать о том, что бог создал людей братьями, а сатана иссушил их сердца мыслью о выгоде, о наживе и разъединил их для взаимной вражды. В духе подобных представлений подходили иные народные поэты и к критике социальной современности, где по воле зловредного сатаны альтруизм побежден эгоизмом, любовь — ненавистью, мир — войнами.

Поэты-утописты горячо призывали возвратиться к заветам божества, к той любви, которая сможет вновь объединить всех людей ради мирного труда. В «сен-симонистской песне» Лагаша «Божий закон» посланница небес Свобода возглашает: «Как! На вашей земле постоянные войны? Но ведь отечество ваше — весь земной шар, а труженики — новые солдаты. Не надо больше трубных кликов, кровавых призывов, пусть всюду отныне царит мир. Объединитесь, ведь все народы — братья, и пойте хором. Таков божий закон!» Так, и только так, с помощью возвращения к заветам религии, можно оздоровить жизнь общества, положив конец войнам.

Голос оптимистического крыла народной утопической поэзии был звучен и впечатляющ. Его бодрые песни, кантаты и гимны проникнуты самой восторженной любовью к труду, романтической верой в его всемогущество, ибо труд благословляем небесами, а грандиозность его достижений, опирающихся на помощь науки и техники, открывает человечеству дорогу в сияющее будущее.

В сборнике Оленда Родрига эту сторону дела особенно сильно выразил поэт-часовщик Луи Фесто. В песне «Мирные победы» он восклицает:

Всему, покорному божественным законам,
Наш долг мы возместим упорным, напряженным
Торжественным трудом: земную глубину
Сетями трубных жил изрежем; на волну,
На пламя и на газ наложим гнет железный.
...Восславьте мирного труда завоеванья!⁷

Поэт-каменщик Шарль Понси, воспевавший труд в самых разнообразных профессиях, призывал рабочих неустанно расширять круг своих знаний:

Во имя пламенно рождающейся нови
Трудитесь, не щадя ни ваших рук, ни крови.
Невежеству — война! Все беды от него.
Наукам и труду — всё наше существо.

Понси утверждал, что знания должны помочь рабочим избавиться от власти прежних «тиранов», сплотиться в дружную трудовую семью, духовно и нравственно расти, чтобы все яснее видеть свою лучезарную романтическую мечту:

...В океане Трудящихся миров пусть наяву предстанет
Корабль прогресса вам, горящий, как хрусталь,
Ведомый господом в торжественную даль!

«Поднимайся же, рабочая армия, — восклицал Жюль Мерсье в песне «Гимн тружеников» (1834), — поднимайся не за тем, чтобы жечь, но чтобы строить! Шагай победоносно и гордо, вспахивай поля будущего! Вздохните же полной грудью, города чудес, улья, где мы будем работать! Мед принадлежит пчелам, мир (paix) изгонит трутней!» И хотя Жюль Мерсье знает, что в настоящее время слава является достоянием одних «завоевателей», которые умеют только нести разрушение, но которых хоронят «в золотом гробу», а народ, обреченный только лить «кровь и слезы», славы лишен, он уверен, что все это переменится, что слава станет достоянием и людей труда: «Мужайтесь, славные труженики! Мы тоже еще будем триумфаторами. У нас будут и песни, и празднества, и одеяния радостных цветов, и пантеоны, и поэты, славящие тех, кто трудится!» Оптимистические верования не спасли Жюля Мерсье: он покончил с собой в 1834 г., бросившись в Сену.

⁷ Все переводы стихов в настоящей главе принадлежат Д.Бродскому.

В отличие от Мерсье Пьер Венсар не желал относить счастье тружеников только к будущему. Нет, оно и в настоящем. Правда, нелегко живется рабочему, говорит Венсар в песне «Пролетарий» (1835), но «этот храбрый сын нищеты [...] вырастает крепким, как шампиньон»⁸. Рабочий Венсара силен своей внутренней радостью: «У него нет ни покровителя, ни имущества, ни ренты, ни образования, но он счастлив, он любит, он поет и считает себя значительным лицом». И далее: «Беспечный по своему обычаю, он смеется над судьбой и живет в блаженной уверенности, что господь завтра ему поможет». Во всей этой характеристике явно ощутимо влияние беранжеровской песни «Бедняки» (Венсар горячо любил Беранже). Далее говорится о том, что рабочий всегда готов помочь ближнему: «Услышав возглас боли, он тотчас спешит на помощь и в этом благородном порыве готов отдать свое последнее дыхание, последнее усилие». Этими словами Венсар, может быть, желает намекнуть на то, что его рабочий не полностью аполитичен; так и последняя строфа песни содержит намек на некоторую, хоть и весьма туманно обозначенную общественную активность персонажа песни: «Как только дорогой голос всемирной родины провозгласит клич свободы, он выйдет из своей безвестности».

Образ рабочего, созданный Венсаром,— очевидная попытка борьбы с тем образом революционного рабочего, какой мы видели у Альтароша. Венсар утверждает аполитичный образ рабочего, «смирного человека», беспечного, весело распевающего и вполне довольного своим положением. «Он счастлив», — настаивает Венсар, а если и терпит оскорбления, то обижают его лишь «праздные»: это не какая-нибудь хозяйская эксплуатация, да и откуда бы ей взяться, если владелец фабрики или хозяин мастерской — тоже «рабочий» и все кругом «братья»? Значит, если какие-то неприятные посторонние обстоятельства мешают персонажу песни сейчас быть полностью счастливым, то он будет окончательно и совершенно счастлив в том недалеком будущем, когда на земле переведутся «праздные», когда закончатся войны, уничтожатся границы и будет существовать одна всемирная родина людей труда. В мысли об этой всемирной родине, которая когда-нибудь провозгласит «клич свободы», только и дают себя знать смутные политические интересы этого рабочего.

Романтический образ рабочего, созданный Венсаром, характерен для правого крыла утопической поэзии, почти полностью лишен реалистических черт, сентиментален, слащав, неправдоподобен.

Как же, однако, случилось, что Венсар, сам близкий народу, увлеченно бичевавший в своих патриотических песнях 1820-х годов Реставрацию и звавший народ свергнуть ее, отказался от участия в борьбе против Июльской монархии, при которой народу жить стало не легче?

Причин здесь две. Во-первых, Венсар после Реставрации окончательно утвердился на позициях сен-симонизма, видя в нем обновленное христианское учение, только и способное «выполнить великую цель всеобщего братства, которую Христос завещал осуществить, как религиозную задачу, великодушным и благородным сердцам, проникнутым его божественным вдохновением»; эта цель, полагал поэт, разрешима только мирным путем, по никак не «в старой революционной форме»⁹. Во-вторых, Венсар разделял романтическую эстетику правого крыла утопической поэзии, настойчиво подчеркивавшую воспитательные цели искусства во имя следования прекрасной мечте, которая важнее и выше правды жизни. Так, поэтесса-швея Элиза Флери призывала песенника не «останавливать наши опечаленные взоры на бедствиях, порожденных человеком». «Побуждай к успеху в познаниях эти гордые и пылкие души (народных тружеников. — Ю.Д.) и, указывая нам лучшее будущее, заменяй железные цепи гирляндами цветов», — писала она в стихотворении «К песеннику». Рефрен этой песни содержал важное эстетическое требование: он призывал песенника нести «утешение страдальцам» и помнить о том, что «обнадеживающий припев — это уже почти счастье для труженика!»

⁸ См эту песню в книге Pierre Brochon *Le Pamphlet du pauvre* P, 1957, p.33—34.

⁹ Vincardaini S. *Memoires episodique d'un vieux chansonnier saint-simonien*. P., 1878.

Эти требования сен-симонистской эстетики призывали поэтов-утопистов отторгаться от безрадостной действительности во имя веры в то лучшее, к чему нужно стремиться, во имя чарующей романтической мечты. Нелегкая это была задача для поэтов из трудового народа, но те из них, которые искренне веровали, например, во всепобеждающий, всезавоевывающий труд, вкладывали в эту веру всю свою душу. Достойны внимания в этом отношении уже рефрены песен. Мерсье создает свои рефрены еще в духе молитвенных призывов («Гимн тружеников»), но рефрены песен Венсара (например, песни «Порыв») носят подчеркнуто бодрый, волевой, маршеобразный характер.

Утешающая и обнадеживающая установка консервативного крыла утопистской поэзии призывала к примирению с безрадостной буржуазной действительностью во имя социального мира, христианской любви и всепрощения. Обращаясь к высшим классам, поэты сен-симонисты требовали от них истинной доброты к беднякам, а не милостыни. «Милостыня бессильна уничтожить зло!.. — заявляла поэтесса Сесиль Дюфур.— Не золото, а любовь нужна народу, второму Христу, которого язычники наших дней беззастенчиво распинают в своей нечестивой гордости!» Обращаясь же к народу, поэты-утописты призывали его к отказу от восстаний, которые обрекают народ только на бесчисленные и бесполезные кровавые жертвы. Особенно красноречиво писал об этом Савиньен Лапуант, сам бывший участник восстаний 1830-х годов:

...Когда ружье к ружью, сограждане, идете
Вдоль стен, обрызганных комками жаркой плоти,
Когда роняет дуб народный с высоты
За ветвью ветвь в костер злосчастий и вражды,
Небесный судия глядит, нахмуря брови,
На пальцы ваших рук, багровые от крови...
«Нет, братья, будущее не на баррикадах!»
— восклицал поэт в стихотворении «Восстание».

Однако, осуждая путь восстаний, поэт в гораздо большей степени осуждал «вельмож», которые осыпали оскорблениями и проклятиями восставших и обрывали их жизнь на эшафоте во имя своего благополучия.

Образцов «утешающей» рабочих утопической поэзии появлялось на рубеже 1830—1840-х годов предостаточно. Но для многих из них характерна внутренняя противоречивость: невозможно же было не говорить о вопиющей правде жизни, остроте общественных контрастов, хотя бы песня и завершалась самыми оптимистическими нотами. Остановимся на песне Луи Фесто «Рудокопы».

Наряду с яркими картинками изнурительного труда рудокопов поэт упоминает и о противоречиях между рабочими и работодателями («нужда отзванивает часы, которые умеет учесть хозяин»). Он так описывает рудник: «В лоне густых потемок, где спует деятельный Народ, рабочего уже не толкают великолепные бездельники». Далее сказано, что если «двуличный Эгоизм захватил в свою власть поверхность земли, то внутрь ее он не проникнул, и здесь пылко соревнуются, хоть и по одинаковой оплате, те люди, которых равными делает Труд, а опасность превращает в друзей». Интересна следующая строфа: «Смелей, смелей, братья! Судьбы еще изменятся: и наслаждения, и заработная плата будут однажды поделены. Всё с большей отвагой в своих речах свободолюбивые рудокопы шаг за шагом подкапываются под фундамент Социального Шарантона» (т.е. сумасшедшего дома буржуазного строя). Но это будущее еще не наступило, и песня кончается словами утешения: «Работайте же киркою, искусные и бодрые рудокопы, еще немного — и колокол возвестит вам отдых; а там, наверху, в вашей семье, эхо будет вторить вашим песням, там, наверху, под пылающим солнцем зреют хлеб и плоды»¹⁰.

Сатира Лапуанта «Восстание» хоть и была написана во имя социального мира и божьих заветов любви, но по всему своему драматическому и очень горькому тону представляла собой как бы переход к левому крылу рассматриваемой утопической поэзии. Переход этот можно уследить и в песнях Жюль Мерсье («Святая чернь», «Гимн тружеников»), где тона горечи и оптимизма все время перемежаются. Переход этот — и в «Рудокопах» Луи Фесто.

¹⁰ Песня Фесто приведена в кн.: Pierre Brochon. Le Pamphlet du pauvre, p.62— 63.

Левое, радикальное крыло поэзии сен-симонистов проникнуто настроениями скепсиса, разочарования, уныния, даже пессимизма; горько и угрюмо констатируют его поэты наличие неисчезающих социальных противоречий, эгоизм, черствость и своекорыстие буржуазии, свирепую эксплуатацию трудовых масс, нищающих и из-за частой безработицы неуверенных в завтрашнем дне.

Остановимся на «Послании маленького человека к большому» Луи Фесто, где так сентиментально, но уже и с резкостью противопоставлен роскошествующему богачу бедняк, сын народа, и где об этом бедняке поэт говорит:

«Тщетно пытается он подняться, противостоять когтям своей судьбы — его нищенская сума подобна для него скале Сизифа. Тщетно направляет он свои шаги к высокой цели — слишком тяжелый груз лежит на нем, оттягивая его вниз. Забитый своими несчастьями, побежденный нищетой, он живет, стареет и умирает точно так же, как прозябал его отец; ничего не остается от него, никто и не заметил, что ремесленник Бастьен жил и страдал... Брат мой во Христе, видишь ли ты разницу, которую случай провел между двумя этими существованиями?.. Все для одного, ничего для другого! Удивляйтесь же после этого, видя илота озлобленным, раздраженным и завистливым!»

Радикальному крылу поэзии утопистов по преимуществу присуща та тема социальных противоречий и горьких жалоб на обездоленность народа, от которой старались воздерживаться Элиза Флёр, Венсар и другие поэты. В отличие от них Савиньон Лапуант писал в стихотворении «Жалоба»:

Пшеничный хлеб, плоды — увы, не нам даны.
Не сеет радости за нашими столами
Любезный гость вино... Угрюмы и бледны
Мы — в нищенском тряпье — трепещем под ветрами.
Что может оживить нам души и сердца?
Где ноги отогреть и синеву с лица
Согнать?— дрема долит, а нам укрыться нечем.
Ах, тесно на земле отбросам человечьим!

Но, говорит поэт, существует же ведь то неисчерпаемое богатство природы, тот животворный сок, который питает растения, деревья, хлебные злаки, плоды... Почему же народ обречен бесконечно голодать, и только голодать? Кем создана на свете такая несправедливость?

Кто доли отмерял и раздавал наделы?
Каким воришкою расхищен клад утех, —
Клад, предназначенный природою для всех?

Вопросительная форма этого стихотворения характерна для радикального крыла утопической поэзии, представленного уже не оптимистическими песнями, а такими жанрами, как сатира, язвительная басня и те стихотворения (послания и др.), которым присущ тон недовольства, жалоб, социальных укоризн, полемики, спора. Поэты томилась желанием понять, в чем же причина мучающих их социальных противоречий. Их жалобы, их недоумевающие вопросы, укоризны богачам говорили уже не о покорности божьей воли, или проискам сатаны, или вообще царящим на земле неправым порядкам. Ответа у них не было, но вопросы нарастали.

А нарастая, они требовали пересмотра общих установок их поэзии. Должен ли поэт только утешать и обнадеживать? Честно ли отворачивать свои взоры от «бедствий, порожденных человеком?» Появились поэты, которых это уже не удовлетворяло. Правда, их голоса еще были немногочисленны. Франсис Турт, посвятивший свою сатиру «Труд и нищета» мрачной картине растущего обнищания рабочих, требовал от народного «барда» смелого и правдивого изображения их жизни: «Ты разделяешь их хлеб, разделяешь их горести,— кому же лучше тебя знать всю тяжесть их цепей? Поднимись же, бард, поднимись! Очнись от недостойного сна!» Народный поэт обязан слышать, «как разрастается этот гимн голода, подобный реву отдаленного кратера», обязан видеть, «как наши рабочие поселки выходят на дорогу, протягивая за милостыней свои мозолистые руки».

Призывы Франсиса Турта говорили об отрицании оптимистической романтики утопизма, а ее отрицание вело к появлению реалистических тенденций. Все это было неизбежно, хотя сам Турт еще находился во власти романтического стиля, напыщенно призывая своего «барда» «испытать чудовищное сладострастие бронзовых объятий нищеты». Реалистические тенденции начинали зарождаться и в творчестве тех поэтов, которые сознательно отвращались от горя жизни ради своей прекрасной мечты. Даже Элиза Флери не смогла сохранить верность этому собственному эстетическому требованию. В отрывке из «социальной поэмы» «Гавр» она рассказывает о своей встрече на корабле с изможденными эльзасскими крестьянами, эмигрирующими в Америку. Вот что услышала она от них: «Богачи знали, что на такой плодородной земле мы лишены крова! Голоса наши тщетно зывали к ним. И чего просили мы? Только работы и хлеба!» Комментируя эти слова, поэтесса обнаруживает утрату своего прежнего оптимизма: она убеждена, что и «на чужеземном берегу» бедняги-переселенцы «не найдут ничего, ничего, кроме погибшей надежды»...

Радикальное крыло сен-симонистской поэзии было сильно своими сомнениями, ростом разочарований в несбыточных обещаниях утопизма, внедрением кричащей и горькой правды жизни в романтику беспочвенных упований. Но оно не смогло создать свой образ рабочего в противовес слащавому образу Венсара. Правда, имея дело с поэзией, которую мы изучаем, никогда нельзя забывать, что при всем неисчерпаемом богатстве народного творчества до нас дошло от него далеко не все и что наиболее революционно-непримиримые стихотворения реже всего попадали в печать либо же подвергались в последующем конфискации и уничтожению. Нельзя забывать о том, что после июня 1848 г. была назначена специальная комиссия для чистки французских библиотек от всяких крамольных изданий. Нельзя думать, чтобы и Оленд Родриг не производил отбор поступавших к нему стихотворений.

Так или иначе, но прежние страстно-мечтательные верования поэтов-утопистов отживали свой век, хотя им и свойственно было в той или другой форме возрождаться при первой возможности, что мы увидим на начальном Этапе февральской революции 1848 г. Только Парижская Коммуна раскрепостила рабочий класс от долгой их власти.

Прогрессивно-романтическая (в целом) поэзия утопистов из народной среды некоторыми своими сторонами боролась против складывавшейся в 1830-х годах революционно-демократической поэзии. Но другими своими сторонами она уже несколько приближалась к ней, представляя собой шаг вперед на пути развития того течения предпролетарской поэзии, для которого главное не в «цвете знамени», а в том, чтобы рабочие получили наконец человеческое право на жизнь, на труд и на хлеб.

Сборник Оленда Родрига явился радостным для трудовых народных масс признанием их права на голос в литературе. Но разумеется, он был встречен в штыки представителями буржуазной реакции, заявлявшими, что рабочим незачем братья за поэзию, куда они привносят только свое недовольство и «зависть». В этом отношении особенно нашумела статья профессора Лерминье в «Ревю де Де Монд» 15 декабря 1841 г. Но сборник Родрига, как и книги отдельных поэтов-рабочих (Магю, Агриколя Пердигье, Савиньена Лапуанта, Шарля Понси, Лашамбоди и др.), не мог не привлечь к себе сочувственного внимания многих представителей «большой» французской литературы 1840-х годов, главным образом романтиков. Такие писатели зачастую находились в более или менее тесном личном контакте с поэтами-рабочими, помогали им, поддерживали их и в свою очередь испытывали влияние разрабатываемой этими поэтами темы трудового народа.

Жорж Санд постоянно общалась с поэтами-рабочими, писала предисловия к их книгам, редактировала стихи своего любимца Шарля Понси, находила издателей для Понси и Магю. Поэт-рабочий Агриколь Пердигье оказался прототипом одного из героев ее романа «Странствующий подмастерье». Виктор Гюго часто писал поэтам-рабочим ободряющие письма, в рассказе «Клод Гё» создал образ труженика из народа, а позже, в «Отверженных», — образ работницы Фантины. Феликс Пиа, познакомивший Эжена Сю с рабочими, охотно делал их и других тружеников героями своих мелодрам («Два слесаря», «Парижский тряпичник»).

Эжен Сю обрисовал в «Агасфере» образ кузнеца-поэта Агриколя Бодуэна, а позже создал выдающийся демократический эпос — многотомный роман «История одной пролетарской семьи на протяжении ряда веков», уничтоженный цензурой почти во всех странах Европы и, к сожалению, до сих пор остающийся не переведенным на русский язык. Драматург и академик Пьер Лебрэн покровительствовал Эжезиппу Моро, а позже — начинавшему Пьеру Дюпону. Эжен Скриб, восхищенный баснями Пьера Лашамболи, выхлопотал ему премию Академии наук. Бальзак и Дюма-отец тоже участливо относились к поэтам-рабочим. Что касается Беранже, поднявшегося со временем в «большую» литературу, то мы уже говорили, что он стал настоящим попечителем поэтов-рабочих, внимательно следил за их творчеством, переписывался с ними и всячески их поддерживал, вплоть до материальной помощи из своего небогатого кошелька. «Я пришел сказать вам, что вы поэт!» — объявил он, посетив каморку башмачника Савиньена Лапуанта, и как много значили такие слова для рабочих, впервые подававших свой голос в литературе!

Тем не менее радушие крупных писателей 1840-х годов к поэтам-рабочим имело свои границы. Создавая образы рабочих и ремесленников как людей искусно, радостно и без усталости работающих, честных, благородных, самоотверженных, Жорж Санд, Эжен Сю и другие подчеркивали надежду этих своих героев на мирное общественное переустройство. Но если творчество поэтов-рабочих содействовало расширению круга тем крупных французских писателей и обогащало их художественный метод, то все же такие образы миролюбивого и на утопический лад настроенного рабочего люда бытовали в «большой» французской литературе лишь до революционных потрясений 1848 г., когда оказалось, что рабочие перестали быть доверчивыми и благодушными мечтателями, но взялись за оружие, отстаивая свое право на труд и на человеческое существование.

ПЬЕР ДЮПОН

Сороковые годы XIX в. были временем дальнейшего подъема рабочего класса. Отказываясь от новых восстаний после неудачи бланкистского заговора 1839 г., рабочие были поглощены теперь вопросами социальными — осознанием своих классовых стремлений, своего места в обществе, своих насущнейших требований; прежняя их революционность таилась под спудом, но дала себя знать в волнениях 1846 и 1847 гг.

Плеяда поэтов-рабочих пополнилась рядом новых талантливых имен. Здесь надо сказать о Гюставе Леруа (1818—1860), щеточном мастере, начавшем выступать в 1840-х годах на гогеттах¹, где он пел свои песни. Дошли они до нас в очень небольшом числе: реакция 1840-х годов мешала поэту печататься, а своего сборника песен ему издать вовсе не удалось. Между тем накануне революции 1848 г. и в ее пору он создал целый ряд выразительных, боевых песен: «Мертвецы», «Аристократы», «Бойцы отчаяния»², «Французская республика», «Народ и буржуазия» и др. За песню «Бал и гильотина», противопоставляющую казнь двух повстанцев 1849 г. балу, происходившему в тот же день в Елисейском дворце, поэт был приговорен к шестимесячному тюремному заключению и значительному денежному штрафу. При Второй империи Леруа не имел никакой возможности печататься, да и погиб как-то странно — упал с лесов строившегося дома.

¹ Гогеттами назывались кружки демократических шансонье, собиравшихся в кабаках, своего рода их литературных центрах, где они пели и обсуждали свои песни.

² Так назывались в песне участники июньского рабочего восстания 1848 г. Песня была опубликована в сборнике «La Voix du peuple, ou les Republicanes de 1848» (P., 1848), где имеются и некоторые другие песни Леруа. Позже эта песня была напечатана в романе Алексиса Бувье «Бойцы отчаяния» («Les Soldats du desespoir»); роман повествовал об июньском восстании и о попытке части побежденных инсургентов спастись в катакомбах Парижа, где, по словам Бувье, и была сложена Гюставом Леруа эта песня. Некоторые песни Леруа см. в составленной нами антологии «Поэзия французской революции 1848 года» пер. В.Дмитриева (М., «Художественная литература», 1948).

Другим крупным талантом политической поэзии народного лагеря оказался Пьер Дюпон (1821—1870)³. Современники высоко оценивали его песенное мастерство. Шарль Бодлер посвятил его творчеству очерк, проникнутый любовью и уважением к поэту. Композитор Шарль Гуно, друг молодости Дюпона, восхищался музыкальной стороной его песен: музыку для них поэт сочинял сам⁴ (в отличие от Беранже, слагавшего свои песни на мотивы популярных старых песен). Много и других литературных друзей было у Дюпона — его учитель Беранже, соратники-шансонье Гюстав Матьё, Эжен Потье, Гюстав Надо и др. Светлые стороны человеческого облика Дюпона пленили при знакомстве с ним в 1857 г. Льва Толстого, отозвавшегося так: «Красный и славная натура»⁵.

Дюпон родился в семье деревенского ткача-ремесленника. Развитие машинного производства еще не ликвидировало в ту пору ткачей-надомников, но неизменно вело их к обнищанию. Бедность семьи Дюпона была причиной того, что, рано лишившись матери, будущий поэт воспитывался у своего крестного отца, священника, - жившего в Провене. По окончании духовной семинарии Пьер Дюпон одно время был учеником ткача, затем служил в банкирской конторе, но влекло его лишь одно — писать стихи.

В начале 1840-х годов Дюпон приехал в Париж, рассчитывая жить литературным трудом, но потерпел полную неудачу: журналы и газеты отказывались от его стихотворений. Поэт голодал, а кроме того, до смерти боялся быть призванным на военную службу. Чтобы избавиться от нее, по тогдашним обычаям нужно было нанять заместителя, но это стоило целых две тысячи франков. Дюпону помог один его родственник, на средства которого был издан первый сборник стихотворений поэта, «Два ангела» (1841). Распространению сборника в большой степени содействовал Пьер Лебрен, выхлопотавший вдобавок автору премию Академии наук.

В этом сборнике ранних стихотворений давали себя знать влияния Ламартина, но далее Дюпон решил работать только в песенном жанре. Тут его первыми учителями стали земляк Эжезипп Моро и Беранже, которого Дюпон трогательно воспел в песне «К Беранже» как знаменитого шансонье и вождя всех поэтов из народа:

О Беранже, наш предводитель древний!

Мы каждую строкой ему должны...

Пер. С.Заяцкого

В этой песне он воссоздавал образ Беранже как неустанного борца за все, что было дорого народным массам его времени,— за преданную память о революции 1789 г., за национальную славу Франции (тема, оказавшая на Дюпона особенно сильное воздействие), за ненависть Беранже к Реставрации, ко всем тартюфам католицизма и за кровную близость к простым людям.

Наступательная и жизнерадостная сила песен Беранже восхищала Дюпона. Однако песенное творчество молодого поэта развивалось поначалу в особом плане: он стал певцом деревни, ее природы и мирного крестьянского труда, затронув тему, мало присущую песням Беранже и Моро.

С бесконечной нежностью пишет Дюпон о зелени полей, виноградников и лесов, о земле, на которой так сладко лежать, слушая веселый треск кузнечиков, хрустальный звон ручейка, пение славки в густом орешнике («Песнь полей»). Он полон любви к полям, где всходит, зеленеет, колосится хлеб, который с таким трудом посеял крестьянин и с такой радостью будет убирать («Песенка ржи»). В песне «Волы», обратившей на себя особенное внимание, молодой поэт любовно и реалистически описал этих добрых помощников землепашца, которые неторопливой походкой в любую погоду ведут ровную борозду, вспахивая поле, и которых крестьянин ни за что не отдаст в приданое за дочерью и не сведет на бойню: это его верные друзья, и ему легче перенести смерть жены, чем их утрату.

³ Песни Дюпона цитируются по изданиям Пьер Дюпон. Песни, М., 1923, «Поэзия французской революции 1848 года». М., 1948.

⁴ Современный Дюпону композитор и музыкальный критик Э.Рейе писал о музыкальной одаренности поэта, хотя и отмечал, что он «не знает элементарных правил музыкального искусства и охотно отдается всем прихотям своей фантазии». Рейе оценивал вместе с тем активность таких певцов-демократов, как Дарсье и Жюнка, способствовавших широкой популярности песен Дюпона (статья Рейе «Пьер Дюпон-музыкант» в кн.: Pierre Dupont. Chants et chansons, t.2 P., 1855).

⁵ Л.Н.Толстой. Полн. собр. соч., т.47. М., 1937, стр.115.

С любовью описывает Дюпон и деревенскую мельницу, куда влюбленный паренек мечтает привести жену, красавицу мельничиху: она озарит такой радостью его работу, что он набьет мешками с мукой все закрома бедняков («Паренек с мельницы»). А когда Дюпон слагает песню в честь красивой девушки, то она мила ему, как неустанная труженица деревенского мира («Солнечный луч»); милы и ее подружки, так пленительно танцующие на лужайке («Девичий хоровод»).

Романтически мечтательная идилличность этих песен сочеталась у молодого поэта с некоторыми реалистическими тенденциями. Песни Дюпона уже не имели ничего общего с прежним «пейзанским» изображением деревни: они правдиво воспроизводили многие черты сельского быта, грустную монотонность деревенской жизни, а наряду с картинами богатой красками природы и прелестью девушек обрисовывали мир неустанного человеческого труда. Так подойти к деревенской теме — большая новаторская заслуга Дюпона, и его сборник «Крестьяне» (1846) оказал впоследствии немалое воздействие на ранние крестьянские песни Жана-Батиста Клемана, хотя последний останавливался уже внимание на внутренних противоречиях деревни, наличии кулаков и деревенской бедноты. Но если реализм Дюпона был неглубок и если поэт по своей душевной мягкости больше пленялся у Эжезиппа Моро песней «Ферма и фермерша» и полной любви и грусти элегией «Вульзи», чем гневной сатирической песней «Г-н Пайяр»⁶, то сборник «Крестьяне» имел немало художественных достижений и был хорошо встречен читателями. Лебрен, полюбивший молодого поэта, устроил его на необременительную службу по составлению Словаря французского языка, издаваемого Академией наук.

В Париже Дюпон не замедлил сблизиться с рабочими. Его тянуло к ним не только потому, что он был сыном ткача и одно время сам ткачом, но и по его впечатлениям подростка и семейным воспоминаниям о кроваво подавленных восстаниях лионских ткачей в 1831 и в 1834 г. В среде парижских рабочих эти воспоминания оживали при виде возмущения рабочих своим бесправным положением и их ненависти к Июльской монархии. Но мировоззрению Дюпона отвечали и другие настроения рабочих той поры — мирные и религиозные утопические надежды.

В предшествовавших Дюпону поэзии, драматургии и романе, где речь шла о рабочих, чаще всего появлялись образы кузнеца, столяра и углекопов. В сборник «Крестьяне» и в последующих песнях (недатированных Дюпон создал и другие образы трудового, обычно деревенского, люда. Таковы песни «Прачечная», «Девушка и кабачка», «Паренек с мельницы» и т.д. — бытовые картинки, обрисовывающие персонажей в их труде, а главное — в мечтах о личном счастье. Несколько расширяет тема в «Ткаче», где подчеркнута радость ремесленника создающего столь нужные людям паруса, простыни платья, а также в «Машинисте паровоза», где персонал восхищен победами технического прогресса, своим паровозом, так легко мчащимся по горам и долам.

Социально-политические стремления тружеников Дюпону впервые удалось выразить в «Песне рабочих» (1846) принесшей ему мировую известность. Обычные жалобы рабочих на несправедливость их жизненного удела, на нищету и тяжкие бытовые условия их, создателей бесчисленных материальных ценностей, не сочетались в этой песне с какими-либо ярко и определенно выраженными революционными призывами. Однако эти жалобы высказаны были уже тоном решительным, мужественным, без следа сентиментальной слезливости, которая была присуща иным поэтам-утопистам из народа в 1830—1840-х гг. Сильным, звучным, образным, богато инструментованным стихом славит Дюпон в этой хоровой песне трудовую мощь рабочих:

При лампе утром мы встаем
На петушиный оклик дальний.
Мы спозаранок спины гнем —
За черствый хлеб — над наковальней

Юрий Иванович ДАНИЛИН

ОЧЕРК ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ XIX в.

⁶ Впрочем, Дюпон мог и не знать этой песни. «Незабудка» Моро была сильно урезана его лжедрузьями в первом издании.

Руками, телом день-деньской
Мы с нашей боремся судьбою,
Но холод старости седой
Грозит нам завтра нищетою.
В борьбе с морскою глубиной
Никто из нас не отдыхает,
Все у земли берем скупой,
Что кормит нас и украшает:
Металл, и жемчуг, и алмаз,
Плоды земных произрастаний!
Пер. С.Заяицкого

В последних строфах песня негодуяще говорила об эксплуатации рабочих, которые по воле хозяйчика — «всего лишь машины» и которых он выгоняет, «как только пчелы перестают приносить мед». Поэт рассказывал о том, что рабочие нищи, одеты в лохмотья, живут в ямах, а их дочери вынуждены продаваться за кусок хлеба. Часть этой пятой строфы процитировал Маркс в «Капитале»⁷:

В лохмотья кутаясь, идем
Мы спать в сараи, под заборы,
Там с нами совы делят дом
И братья тьмы полночной — воры.

В финальной строфе поэт затрагивал обычную антимилитаристическую тему поэтов-рабочих. Если до сих пор кровь народа лилась потоками, то всегда лишь к выгоде какого-нибудь тирана. «Побережем же ее впредь, любовь сильнее войны!» — восклицает Дюпон. И в рефрене песни говорится: «Будем же любить друг друга, и когда мы сумеем объединиться и выпить в круговую», то — будут ли молчать или грохотать пушки, — «мы станем пить за мировую свободу!» (a l'indépendance du monde)⁸.

В этом-то призыве к объединению, который звучал столь же энергично и волнующе, как описание труда и горестей рабочей массы, и был секрет быстрой популярности песни Дюпона. Она призывала положить конец прежней разобщенности рабочих, частью завещанной прежними раздорами компаньонажей (старинных, еще со средневековья, союзов ремесленных подмастерьев) и их отдельных цехов. Труженики должны объединиться во имя всего, что им дорого, а дорога им не только «мировая свобода», но и сознание того «более благостного дуновения с небес», которое поможет улучшить жизнь на земле. Дюпон постоянно надеялся на помощь трудовым массам со стороны бога или правительства и высших классов.

«Песня рабочих» переполошила консервативных академиков, и Дюпон потерял свое место и заработок в «Словаре». Отдавшись снова одному только творчеству, он стал политическим поэтом в накаленную пору конца Июльской монархии. Годы 1846-й и 1847-й ознаменовались неурожаями, обнищанием масс, бегством крестьян в города, стачками рабочих, народными волнениями. Особенно нашумело крестьянское восстание в Бюзансе, подавленное силой оружия и увековеченное впоследствии Жюлем Валлесом в повести «Голод в Бюзансе».

Муза Дюпона не могла не откликнуться на это событие. В «Песне о хлебе» (1847), тоже получившей мгновенную известность, звучит не только голос народных страданий, но и угрожающая готовность народа схватиться за оружие в ответ на правительственные репрессии. Резкий контраст народных нужд и интересов правящих кругов Июльской монархии обрисован Дюпоном особенно сильно.

Что ваших армий злая воля?
Находит ваш голодный враг
Свое оружие в диком поле,
На нивах, фермах и лугах —
Косу, и серп, и вилы злые!
А в городах гремит набат
И даже девы молодые
Из ружей яростно палят.
Не задушить мятеж народа

⁷ К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.23, стр.705.

⁸ «Песня рабочих» впервые была переведена на русский язык Л.Н.Трефоловым в 1872 или в 1873 г. (см. Л.Н.Трефолов. Стихотворения. Л., «Советский писатель», 1958, стр.306—309 и 365—366).

И вопль: «О хлебе я кричу!»
Рыдает в нем сама природа:
«Я есть хочу!»

Пер. Л.Остроумова

Несмотря на весь революционный пафос этой строфы, Дюпон еще верит в возможность помощи голодным со стороны высших классов, и он призывает правителей вооружать «циклопические руки народа» не для войн, а для возделывания земли. «Страшитесь приливов и отливов вздымающегося народного океана, отдайте землю плуту — и хлеба будет хватать!» Дюпон хочет сказать, что на возделывание заброшенных полей нужно обратить все силы, а чтобы вести эту работу «со всею любовью», нужно «перековать оружие войны на рабочие орудия». Так революционные мотивы этой песни уживаются с самыми миролюбивыми пожеланиями — противоречие, очень характерное для Дюпона.

«Мы никогда не умели ненавидеть», — скажет впоследствии о рабочих Эжен Потье. Яркий тому пример — Дюпон, душа которого была полна мягкости, нежности и переполнена любовью ко всему на свете. Любовь была для Дюпона законом жизни и основой человеческих отношений; неудивительно, что поэт с легкостью усваивал влияния утопистов.

Утверждаясь на позициях политической поэзии, Дюпон стал одним из крупнейших лириков революции 1848 г., но на свой, характерный лад. Маркс подчеркивал, что революции в ее начале было присуще «...идиллическое отвлечение от классовых противоречий..., сентиментальное примирение противоположных классовых интересов..., мечтательное стремление возвыситься над классовой борьбой...» и что «парижский пролетариат упивался этим великодушным порывом всеобщего братства»⁹. Все эти утопические надежды нашли своего вдохновенного певца в лице Дюпона. В «Республиканской песне», в «Юной республике» он восторгался победой революции, а провозглашенную Вторую республику уподоблял не более, не менее, как воскресшему Христу: посланница небес, грозная и нежная, она обещала, в представлении поэта, осуществить всеобщее братство, счастье, всеобщий радостный труд, возрождающий и обогащающий Францию. «Искать ли нам лучшую долю на небе, когда она тут?» — ликуяще восклицал поэт. Ему вторил на первых порах и ряд других шансонье, одни из которых тоже удовлетворялись завоеваниями республики (В.Драпье), другие были полны упований на ее будущие реформы (Гюстав Леруа), третьи со всем пылом воспевали наступившую, казалось, эру братства (Луи Фесто).

Дюпон был в восторге от того, что победа революции достигнута мужеством трудового народа. Настроение это разделялось и многими поэтами-рабочими, отвечая их удовлетворенному чувству собственного достоинства. Но в отличие от Дюпона у них были и конкретные требования к революции, требования не только права на труд, но и прав общегражданских. Эти поэты не забывали, как был обманут народ после Июльской революции. Дюпон тоже не был лишен таких опасений, но, увлекаясь по обыкновению, приходил к чрезмерной переоценке народного могущества. Он веровал в якобы уже наступившую полную победу пролетариата и только советовал ему избирать в депутаты «самых достойных людей», которые прошли «испытание пули и тюрьмы», а не каких-либо лжерабочих. Обо всем этом говорится в песне «Два подмастерья» с ее ликующим припевом: «Куда ты, веселый товарищ? — Я иду покорять землю; я пришел заместить Наполеона; мне имя — пролетарий!»

Мелькнувшие было в этой песне нотки недоверия к интригам врагов республики и народа не получили у Дюпона углубленного развития. С гораздо большей силой и увлеченностью воспевал он другие народные настроения — гордое сознание того, что революционная Франция опять несет свободу всему свету, что ее армии готовы перейти рубежи, чтобы утвердить в Европе всемирную республику, изгнав всех королей. Здесь оживала беранжеровская национально-патриотическая тема, по обстоятельствам момента, пожалуй, и неизбежная, но отвлекавшая Дюпона от других вопросов реальной действительности.

⁹ К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.7, стр.18.

С великой гордостью звучал рефрен «Песни солдат» Дюпона: «Народы — это наши братья, а тираны — наши враги!» Эта же тема была основной и в «Песне студентов»: студент и рабочий прокладывают дорогу социализму, студенты сделают науку достоянием всего народа и будут защищать дело революции во всем мире против всех Атилл реакции.

Песни Дюпона начала революции 1848 г. не только не превзошли «Песню рабочих» и «Песню о хлебе», но даже отступили от их социального драматизма к более легкой задаче — к дифирамбическому и чуть ли не официальному воспеванию революции и принесенных ею надежд. Громадная одаренность Дюпона, музыкальность и напевность его песен, отличная сформулированность их лозунговых положений, их великолепно сделанные, выразительные и доходчивые рефрены в своем роде маскировали идейную неглубокость его революционного романтизма 1848 г.

Все это становится особенно ясным на фоне общего пути поэзии февральской революции. Рабочий Марш от имени народа предоставил временному правительству три месяца, дабы оно занялось участием рабочего класса. Но за эти три месяца нарастания новых противоречий, активизации «партии порядка», наконец, первых выборов, определивших буржуазный характер Второй республики, для многих революционных поэтов наступил период отрезвления, разочарования в первоначальных надеждах, опасений, что народ снова обманут, что Второй республике нет дела до участи рабочих. Недовольные, желчные, протестующие, мятежные интонации все более нарастали в песнях Гюстава Леруа, Эжена Бейе, Шарля Трувера, Эжена Потье, в песнях и баснях Пьера Лашамбоди. И только один Дюпон витал в облаках своих утопических упований.

Тем не менее, когда вспыхнуло июньское рабочее восстание 1848 г., Пьер Дюпон оказался в рядах восставших. Эта биографическая деталь, казалось бы, подтверждала близость поэта к рабочему классу. Но непрочны были у Дюпона эти связи. В «похоронной песне» «Июньские дни» он осудил восстание, видя в нем теперь, после его разгрома, лишь роковое нарушение социального мира, печальную гражданскую междоусобицу. Он одинаково оплакивал тяжелые жертвы, понесенные обоими борющимися лагерями, в том числе и смерть парижского архиепископа, убитого при попытке примирить враждующих. Поэт допустил и грубейшую политическую бестактность, заявив, что рабочих, у которых не было хлеба, повело к восстанию «золото, посеянное во мраке» (намек на интриги монархистов). И уже просто ужасны строки о том, что «по милости пушек порядок восстановлен и дикий зверь попал в облаву». В рефрене этой песни оживал прежний утопический призыв к классовому миру:

Господней воле предадим
Мы крови жертвенные реки,
Да скроем камнем гробовым
Раздор и ненависть навеки!

Пер. Л.Остроумова

Совсем по-другому, с глубокой скорбью за расстрелянных рабочих, со страстной верой в то возмездие, которое обязательно выпадет на долю их палачей от разгневанных небес или сыновей павших бойцов, откликнулись на июньское восстание подлинные революционно-демократические поэты 1848 г. — Шарль Жилль, Луи Менар, Эжен Потье, Гюстав Леруа, Адриан Делэр.

Испуганная растерянность Дюпона заставила его на время замолчать. Однако поэт не чувствовал себя откупившимся от всех тревог призывами к классовому миру. В обстановке наступления буржуазной реакции, осадного положения, полицейского произвола и всякого рода репрессий, обрушившихся на многострадальный рабочий класс, Дюпон не мог не ощущать себя на стороне гонимых и репрессируемых. В «Песне ссыльных» (1849) он оплакивает страдания ссыльных повстанцев июня 1848 г. и ратует за амнистию для них, ибо именно они — убежденные республиканцы и опора неласковой к ним Второй республики. «Где же твоя обетованная земля, бог любви и свободы?» — этими разочарованными строками заканчивается песня. Они говорят о мучительном кризисе, переживавшемся в 1849 г. Дюпоном, о пересмотре им ряда своих взглядов, о тревоге за существование самой республики, в которой он все еще заставляет себя видеть «идеал, воплощенный на земле всеобщим голосованием» («Песня о выборах», 1849), «властительный разум, который главенствует в каждой партии и удушает ненависть в сердцах» («Боже, спаси республику!»).

Можно подумать, что в этих, уже явно вымученных надеждах на Вторую республику Дюпон отрывается от всего революционно-демократического движения. Но было не так, пока еще не так. Определившееся лицо буржуазной республики, торжество сил реакции, глумление «партии порядка» над народом, разгром европейских революций, подавленность городских рабочих масс, обостряющаяся вражда ко Второй республике со стороны крестьян из-за роста налогов — все эти стороны действительности, ярко отраженные в песнях Гюстава Леруа, Виктора Рабино, Эжена Потье, Шарля Венсана, Шарля Жилля, заставляли и Дюпона напряженно искать выход. Эти поиски привели поэта к созданию «Песни крестьян», напечатанной в газете «Пёпль» 16 апреля 1849 г. Поэт поднялся здесь на подлинную высоту революционного романтизма. В «Песне крестьян» с большой и страстной силой прозвучал голос революционных народных масс, и она вошла в золотой фонд французской революционной поэзии XIX в.

Песня ставит важный вопрос: Вторая республика себя дискредитировала, упрочив враждебные и непримиримые социальные противоречия. Возможно ли устранение их? Возможен ли приход социального мира? Возможна ли, наконец, та «настоящая» республика, которая способна осуществить все эти мечты?

Да, отвечает Дюпон, все это возможно! К этому времени он уже понял, что кроме зажиточного крестьянства, возненавидевшего Вторую республику главным образом из страха перед коммунизмом, перед «переделом», имеется и огромная мелкособственническая или даже неимущая масса крестьян. Эта масса особенно страдает от наступившего экономического кризиса, от возрастающих налогов, от неизбывной нужды, от всякого рода эксплуататоров, и она тянется к городской революционной демократии, к рабочим, призывая их включиться в общую борьбу против реакции, против монархической «партии порядка». Вот что говорят эти крестьяне:

Что нужно черно-белой своре?—
Нас натравить на парижан,
Пролить, как в Польше, крови море,
Закабалить опять крестьян.
Не выйдет это! Смерть тиранам!
Ростовщики! Ваш минув час!
Стать властелинами пора нам,
С рабочими объединясь.

Пер. В.Дмитриева

«Песня крестьян» — одно из самых выдающихся произведений поэзии революции 1848 г.¹⁰ Будущая социальная революция и ее победа мыслятся Дюпоном как победа объединившихся крестьян и рабочих. Но руководящая роль в этом братском союзе должна принадлежать, по-видимому, крестьянам, а не рабочим. «Приди, республика крестьян!» — говорится в рефрене. Почему же в тружениках деревни видит Дюпон инициаторов новой борьбы? Вероятно, все дело в овладевших парижским рабочим классом настроениях разочарования и апатии после июньских дней 1848 г., когда погибли наиболее стойкие и отважные баррикадные бойцы.

Как видим, правильного понимания союза рабочих и крестьян у Дюпона еще нет. Но в его песне проявился революционный народный инстинкт, который ведет массы к исторически правильному решению, к необходимости боевого объединения сил трудового народа. Эта мысль — плодотворнейший порыв в будущее — была подхвачена и реалистически углублена последующими поэтами Парижской Коммуны.

Победа крестьян и рабочих должна была означать для Дюпона приход того гармонического общественного строя, где торжествуют отношения подлинного социального мира — залог процветающего труда, покоряемой человеком природы, прекращения войн, изобилия, счастья. И «Песня крестьян» завершается величественной строфой, славящей мечту поэта о будущем радостном царстве труда, полную манящего романтического очарования:

Земля, ты сбросишь рабства цепи,
Нужды исчезнет кабала...
Преобразит холмы и степи
Наш общий труд... Ему хвала!

¹⁰ См. полный ее перевод в антологии «Поэзия французской революции 1848 г.»

Впервые он на пир обильный
Зовет голодных бедняков.
Багряный сок течет в давящие
И хлеб для каждого готов!

Эта песня, запрещенная при Второй империи, стала своего рода молитвой политических ссыльных и была горячо любима коммунарами, прощавшими за нее Дюпону всякие его грехи.

Но и эта песня не отвлекла Дюпона от его обычных тем. Воспевая ведущую роль Франции в европейском революционном движении, поэт все острее переживал повсеместный его разгром в Германии, в Вене, в Венгрии, в Италии. Когда президентом Второй республики стал Луи Наполеон Бонапарт, он предпринял в 1849 г. по воле буржуазно-клерикальной реакции поход против Римской республики для восстановления свергнутого ею папского трона. На это решение Луи Наполеона, глубоко возмущившее французскую демократию, Дюпон отозвался песней «Смерть никого не пощадит!» (напечатанной в газете «Пёпль» 13 июня 1849 г.), горячо призывая парижан к восстанию во имя грубейше попраных священных заветов Второй республики. Но призывы Дюпона, все еще уверенного, что в Европе опять начнут свергать троны, были уже лишены прежней пропагандистской доходчивости. Восстание, предпринятое мелкобуржуазными депутатами Горы, быстро потерпело крах.

Обычная мечтательность у Дюпона возродилась и в песне «1852 год» (написанной в июле 1850 г.), где поэт пытался уверить, что во Франции 1852 г. «наступит, наконец, царство народа», будут забыты былые неурожаи и «галльский петух» запоет всем «детям земли, согбенным под бременем своего труда: вот он, конец нищеты для вас, питающихся одним черным хлебом, пьющих одну воду!»

Плохим пророком оказался Дюпон: декабрьский переворот 1851 г. привел к власти Вторую империю. Задев уже ранее в некоторых песнях Луи Наполеона, поэт подвергся теперь настойчивым полицейским преследованиям, полгода скрывался, но все-таки был найден, арестован и приговорен к семилетней ссылке в Северную Африку; от этой ссылки его с великим трудом спас Беранже. Помилованный, Дюпон явился в Париж и ... не замедлил подпасть под влияние Второй империи, сулившей отказаться от войн и облегчить жизнь тружеников. В песне «Ура, Наполеон!» Эжен Потье высмеял подобных Дюпону «красных», ту обывательски наивную часть рабочего класса, которая уповала на Наполеона III, желая увидеть в его лице «императора Робеспьера», якобы способного уберечь их от эксплуатации «хозяев» и даже разрушить их «залп i» во имя революции.

Сохранился рассказ о том, как однажды в Париже Дюпон публично манифестировал свое восхищение проезжавшему в коляске Наполеону III и даже удостоился его рукопожатия. То обстоятельство, что эта выходка произошла не без воздействия предшествовавших ей возлияний в кафе, не извинило Дюпона в глазах его товарищей, высказавших ему все, что они об этом думают. Но Дюпон, уже подвластный алкоголю, сломленный преследованиями и нищетой, в дальнейшем превратился в подневольного барда Второй империи, воспевавшего в вымученных стихах военные победы Наполеона III.

Пример Дюпона говорит о том, как пестры были ряды поэтов-рабочих, как шатки и переменчивы настроения некоторых из них, как неглубоко воспринимались такими поэтами влияния революционной демократии, как магически действовало на них само слово «республика», продолжавшее, впрочем, и впоследствии долгое время держать в плену множество рабочих. Конечно, революционно-демократическое движение в 1848 г. было еще недостаточно сильным, и рабочему классу нужно было пройти много исторических испытаний, чтобы вызрело могучее реалистическое творчество Эжена Потье. В романтической по своей основе поэзии Дюпона еще в большей мере властвуют традиции буржуазно-демократической революционности лишь с некоторыми, как бы инстинктивными, прорывами к будущей пролетарской революционности.

Тем не менее песни Дюпона внесли немало в развитие французской политической поэзии и ее народной темы. И здесь ценны не только «Песня рабочих» и «Песня о хлебе», не только такой шедевр, как «Песня крестьян», но и очень многие песни начала февральской революции, продолжавшие жить в революционных кругах Второй империи и призывавшие к борьбе за республику.

Долго не забывалась его «Песня ссыльных», как при Второй империи с ее репрессиями против бывших участников революции 1848 г., так и после Парижской Коммуны, столь многие участники которой, уцелев от расстрелов, томились в Новой Каледонии.

ШАРЛЬ ЖИЛЛЬ

Среди французских пролетариев 1830—1840-х годов немало было и таких рабочих, которые плохо верили в реальность братских отношений между тружениками и эксплуататорскими классами. В среде этих рабочих жили унаследованные от Великой французской революции тенденции к имущественной уравнительности, которые частью пропагандировал Марат, а в более радикальной форме — Бабёф.

Эти уравнительные тенденции первоначально приобретали еще характер миролюбивой, в религиозном духе пропаганды. Тем не менее первые коммунистические объединения «эгалитаристов» и «гуманитаристов» в 1830-х годах, «реформистский коммунизм» Кабе и те учения начала 1840-х годов, в которых уже пробивались отдельные ростки революционного коммунизма (Пийо, Дезами), всё энергичней организовывали самосознание передовой части рабочего класса.

Считая основной причиной общественного неравенства и несправедливости существование института частной собственности, Бабёф требовал насильственного уничтожения последней во имя создания будущего общественного строя, охраняемого революционной диктатурой и основанного на принципах равенства: общих для всех прав и обязанностей, общего для всех труда. Обаяние этого учения, почувствованное уже Эжезиппом Моро, властно привлекало революционных рабочих, изверившихся в других утопических школах и в неопределенности социальной программы левых республиканцев.

Однако учение Бабёфа, не имевшее, разумеется, тех богатых последователей, которые взялись бы субсидировать его пропаганду, не могло приобрести широкой общественной популярности и по другой причине: мысль о ликвидации частной собственности еще не укладывалась в головы, казалась фантастическим, даже анархическим посягательством на нечто от века существующее, священное и абсолютно незыблемое.

Учение Бабёфа было встречено в штыки буржуазной реакцией 1830-х годов, распространявшей в обществе, а особенно среди крестьян, страх и ненависть к «партажистам», т.е. к сторонникам передела существующих собственнических отношений, в частности землевладения. Врагами бабувизма оказались все буржуазные демократы и сторонники популярных утопических школ, не отвергавших принцип частной собственности. Революционных призывов бабувизма не разделяли и те пропагандисты коммунистической идеи, которые желали придать ей миролюбивый, основанный на доводах разума характер.

Так, Этьен Кабе пытался обрисовать в романе «Путешествие в Икарию» (1840) коммунистический строй, который может быть достигнут без всяких революционных потрясений, единственно на основе доброго согласия разумных людей. Кабе обладал очень скромными художественными средствами, роман его бесцветен, монотонен, педантичен; Маркс и Энгельс прозвали его карманным изданием нового Иерусалима¹. По этот роман был очень популярен среди тогдашних рабочих: с захватывающим интересом читали они о том обществе, где люди равны (правда, исключая женщин), где все имеют доступ к образованию и культуре, где нет противоположности между физическим и умственным трудом². Немало было в 1840-х годах и других пропагандистов утопического коммунизма. Таков был поэт и публицист Альфонс Эскирос, автор «Евангелия для народа» (1840), подвергнутый за эту книгу трехмесячному тюремному заключению; Эскирос стремился «дать христианству революционно-коммунистическое истолкование, а коммунизму евангельски-христианское оправдание»³. Таков был аббат Констан, автор «Библии свободы», которой придало известность возбужденное против нее судебное

¹ См. К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т. 4, стр. 457.

² Подробный анализ романа см. в книге академика В.П.Волгина «Французский утопический коммунизм» (М., Изд-во АН СССР, 1960, стр.224—238).

³ В.П.Волгин. Французский утопический коммунизм, стр. 275.

преследование; автор доказывал, от священного писания, что коммунизм — не что иное, как само христианство.

Подобные попытки повернуть коммунистическую идею на путь утопизма, аполитизировать ее, встречали во Франции отпор со стороны бабувистов и сторонников того более мощного коммунизма⁴, который, по словам Энгельса, зародился на бабувистской основе уже в 1830-х годах. Но этот отпор, сильно и гневно дававший себя знать на заседаниях тайных обществ, лишь крайне редко проявлялся в печати, например в немногочисленных брошюрах и книгах бабувиста Пийо, будущего участника Парижской Коммуны, или Теодора Дезами, который порвал со своим учителем Кабе, поняв необходимость революции и революционной диктатуры для достижения коммунистического строя. Но и Пийо, и Дезами, разубеждавшиеся в плодотворности мирных средств борьбы, сами во многом оставались утопистами.

Борьба вокруг понимания вопроса о коммунизме отразилась и в политической поэзии. Сторонником утопического коммунизма оказался Пьер Лашамбоди (1806—1872), первоначально следовавший за сен-симонистами. Романтик Лашамбоди упорно веровал в конечную победу добра над злом и благодушно полагал, что социальный антагонизм буржуазного строя — лишь умирающий пережиток прошлого несовершенства человеческих общественных отношений. В духе сен-симонизма Лашамбоди долгое время славил победы человека над природой и представлявшую ему спасительную роль научно-технического прогресса.

Лашамбоди писал главным образом басни. Казалось бы, трудно было сказать в этом жанре что-либо новое после Лафонтена, но поэт стал создателем басни социальной. Уже не темы общечеловеческой морали занимают его, а социальные противоречия современности, и он отходит от мифологических и анималистических мотивов старой басни ради обрисовки воззрений и образа действий труженика-бедняка. Книга Лашамбоди «Басни» (1839) много раз переиздавалась⁵.

Первоначальная оптимистическая тональность поэзии Лашамбоди испытала кризис накануне 1848 г. По-видимому, именно в это время создал поэт знаменитую песню «Бедность — это рабство», направленную против понимания свободы в абстрактном, буржуазно-демократическом духе: никакая свобода, утверждает он, не возможна в условиях буржуазного общества с его имущественным неравенством.

Бедность заставляет старика солдата вновь идти на военную службу, «заместителем» призываемого богача. Бедность заставляет крестьянина покинуть любимые поля и уйти в город: тут он получит унижительную должность лакея, но будет сыт. Бедность и голод, из которых не выбраться, заставляют девушку стать проституткой... Вся вереница бедняков, проходящая перед взором поэта, — свободна ли она? Нет, она в рабстве. Может ли что-либо спасти их от бедности и рабства? Да, утверждает Лашамбоди, «один только труд способен установить равновесие» между людьми, т. е. необходимо создание такого общества, где труд обязателен для всех, всех уравнивает, уничтожает бедность и обеспечивает долгожданную свободу.

Но все это было надеждами на будущее. Горькая песня Лашамбоди, столь выдающаяся своим драматизмом на фоне всего мечтательно-оптимистического творчества поэта, поразила современников и надолго запомнилась последующим поколениям французской революционной демократии. Один из поэтов Парижской Коммуны, типографский рабочий Ашиль Ле Руа, признавался, что на путь поэтического творчества его привлек не только пример наборщика Эжезиппа Моро, но также сильнейшее впечатление от «Песни рабочих» Дюпона и от песни Лашамбоди «Бедность — это рабство».

⁴ К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.1, стр.529.

⁵ Сборник Лашамбоди, называвшийся в одних случаях «Басни», в других «Народные басни», переиздавался с некоторыми дополнениями. См., например, издание с приложением других стихотворений: Pierre Lechambeaudie. Fables. Poesies diverses. P., 1858 — а также его книгу «Prose et vers, precedes d'une autobiographie (P., 1867), где много новых басен и песен. На русский язык Пьера Лашамбоди переводили мало. После его смерти в «Отечественных записках» был помещен в 1872 г перевод одиннадцати басен, сделанный Николаем Курочкиным и не замедливший «обеспокоить» царскую цензуру. Перевод ряда песен и басен Лашамбоди см. в сборнике «Поэзия французской революции 1848 года».

Рассмотренная песня Лашамбоди принадлежит к популярному в тогдашней революционно-демократической поэзии жанру песни-полемике, песни-спора. Такого же рода песню-полемикой была и «Песня рабочих» Дюпона, ведущая неустанный спор на тему, справедливо ли, что так безотраднa жизнь рабочих, создателей стольких материальных ценностей. Многочисленные образцы песни-спора были и у многих политических поэтов 1830—1840-х годов.

В новых своих баснях и песнях 1840-х годов Лашамбоди уже меньше пишет о дорогих ему братстве и свободе; теперь им всего более владеет мысль о важнейшей роли «священного» равенства, которое должно вести к уничтожению частной собственности; путем к недостижимой иначе свободе станет передел существующих имущественных отношений. Но эту мысль Лашамбоди выразил лишь однажды, в песне «Батрак», и более к ней не возвращался, предпочитая пропагандировать коммунизм в отвлеченной форме, как некую прекрасную и благородную идею, против которой никакому справедливому человеку, никакому христианину нечего возразить. Такова была другая его популярная песня, написанная в пору революции 1848 г., — «Не кричите: долгой коммунистов!»

Путь Лашамбоди от сен-симонизма к пропаганде коммунистической идеи, какой бы миролюбивый характер ни пытался придать ей поэт, знаменателен как свидетельство напряженных исканий народной мысли, порывавшей с прежними своими кумирами в конце Июльской монархии и в революцию 1848 г.

Писал стихи и Дезами. Посредственные по форме, они представляют интерес единственно со стороны своих идей. Дезами предстает в них отрицателем частной собственности и порождаемого ею «эгоизма», восторженным певцом «священного равенства». «Для блага людей нужно истинное равенство — заявлял поэт, — а все наши несчастья — от существования привилегий». Дезами уверен в том, что это равенство будет завоевано силой, революцией, провозглашающей великий лозунг «Общность», и он уже видит очертания будущего «Храма счастья» и «миролюбивую руку небес, отверзающую нам сокровища» («Унитарий»). Характерная для французского утопического коммунизма религиозная фразеология присутствует и у Дезами.

Однако в том же альманахе⁶, где напечатаны эти стихи, Дезами поместил совершенно свободную от религиозных нот анонимную «Народную песню» — перепечатку части строф песни неизвестного автора, опубликованной без заглавия в книге Буонаротти⁷; песня эта, написанная сжатым, сильным языком, мужественная в самих своих жалобах на гнетущее людей неравенство, проникнутая революционным гневом, а не расслабляющим сентиментальным утопизмом, вспыхнула, как яркое солнце, на страницах этого альманаха...

Течение французской революционно-коммунистической поэзии второй половины XIX в. ведет свою родословную, конечно, не от робких стихотворений Лашамбоди и Дезами, но именно от тех двух песен, которые поместил в своей книге Буонаротти; автором одной из них, «Новой песни для предместий», Буонаротти называет Сильвена Марешала (1750—1803)^{*}; автор второй песни, произвольно озаглавленной «Народная песня» в альманахе Дезами, остается пока неустановленным⁸.

* * *

Одним из выдающихся пропагандистов бабувистских идей в 1840-х годах был поэт-рабочий Шарль Жилль (1820—1856), о песенном наследии которого напомнил Пьер Брошон⁹.

⁶ «Almanach de la Communaute», P., 1843, p.191—192.

⁷ Ф.Буонаротти. Заговор во имя Равенства, именуемый заговором Бабефа, т. II, М.—Л., 1958, стр.239—241, 383.

^{*} О Сильвене Марешале см. в нашей библиотеке: <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#smarech>.

⁸ Об этой второй песне (в ней 15 строф и четырехстрочный рефрен, в альманахе Дезами появились только шесть строф и рефрен) помнили гедисты, перепечатавшие на нее 11 строф без имени автора и под заглавием «Песня равных 1797 года» В редакционном примечании говорилось «Думаем, что мы первые воспроизводим эту песню 1797 г. Она — из числа документов, захваченных у Бабефа при его аресте и опубликованных Верховным судом в ниводе V года» («Le Socialiste», 19 septembre, 1885)

⁹ Единственное и неполное собрание песен Жилля было издано лишь в 1883 г заботами его друга, песенника-рабочего Эжена Бейе (Charlet Gille. Chansons. P., 1883) Издание это давно уже стало библиографической

Впрочем, впечатления современности гораздо сильнее вдохновляли поэта, и ему легко давались сатирические песни против Июльской монархии, помешавшей французам «разбить оковы всего мира» («Когда б того вы захотели»).

В творчестве каждого поэта-рабочего той поры перемежались реалистические и романтические стороны: правда жизни, изнурительного труда или частой безработицы, тяжелого быта, бесправия, оскорбительного социального неравенства властно требовала своего реалистического отображения, но распространенные влияния утопического социализма тянули к романтике, к мечтам о прекрасном будущем. Пьер Дюпон, несмотря на многие реалистические тона и краски своих песен, оставался по преимуществу романтиком. Иначе обстояло с Жиллем: элементы реализма и романтизма долгое время боролись у него, но в зрелом его творчестве нарастал и побеждал реализм, а неизменная для всех поэтов-рабочих мысль о будущем оказывалась уже не утешающей мечтой, а предвидением грядущих грозных классовых битв.

Творчество Шарля Жилля поначалу развивалось под влиянием Беранже, Моро и народных поэтов-утопистов. Жилль повторял темы некоторых песен Беранже и подражал реалистическим приемам их разработки. Так, песня Жилля «Вселенский собор», высмеивающая жалобы папы на упадок веры, вторила соответствующим песням Беранже; песня «Рабле» сходна по теме с беранжеровской «Наш священник»; песня «Префекту полиции, закрывшему нашу гошетту» напоминает песни Беранже, высмеивающие полицию. Однако по мере обращения Жилля к темам революционной борьбы пролетариата поэт отходил от Беранже и шел уже самостоятельным творческим путем.

От Эжезиппа Моро поэт взял его реалистическую сатиру. Так, песня Жилля «Надгробное слово г-ну Крезу» — сатирическая биография одного из Робер Макэров (преуспевающих буржуазных хищников Июльской монархии), округлившего полученное им наследство разного рода преступными делами, — по общей композиции близка к песне Моро «Г-н Пайяр», а в построении самого образа буржуа Креза обнаруживает влияние песни Моро «Воры».

Однако в начальном творчестве Жилля различимы и некоторые непродолжительные романтические влияния, дающие себя знать в иных иллюзиях поэта, в мечтательных социальных призывах и пожеланиях ряда песен.

Подобно другим поэтам-рабочим этой поры, Шарль Жилль считал своим литературным предком поэта-столяра XVII в. Адама Бильо. Именно от Адама Бильо идет тема любования рабочего своим умелым и радостным трудом; тему эту, столь присущую многим другим поэтам-рабочим (особенно Шарлю Понси), Жилль разрабатывает с большой полнотой художественных деталей, рассказывая, например, о различных музыкальных шумах, возникающих, когда ему приходится распиливать, обстругивать, обтачивать дерево: «Все волнуется, движется, живет; я счастлив, видя себя главою этого прекрасного оркестра, где каждый инструмент подает свой голос» («Мой фуганок»). Но Жилль не прятался, подобно Понси, в эту поэзию трудовых процессов от зовов жизни, и тут же высказывал свою веру в республику, а также мечту о будущем времени «труда и равенства».

В песне «Старые рабочие» Жилль воспевал их честный, неутомимый созидательный труд, плодами которого, подчеркивал он, пользуются одни «праздные»; у рабочих же нет иного защитника, кроме бога, они обречены жить впроголодь, и их старость ничем не обеспечена. Неизвестно (большинство песен Жилля не датировано), написана эта песня до или после «Песни рабочих» Дюпона.

Но эту, столь обычную для поэтов-рабочих тему Жилль завершает еще надеждой на то, что «старое общество» (поэту уже ясно, что появится и другое общество) обязано по крайней мере учредить Дом инвалидов для этих ветеранов мастерской: «смирный рабочий, изнуренный своим трудом, стоит солдата, умирающего на поле битвы!»

Заглавие песни «Старые рабочие» позволяло ожидать, что поэт создаст конкретные, живые образы тружеников, поглощенных своими печальными думами, но этого зрительного образа здесь нет: даже столь одаренному поэту-рабочему, как Жилль, было еще трудно выковать такой образ. Песня эта построена по обычному типу полемической песни: мы, рабочие, трудимся, создаем, а отношение к нам со стороны высших классов остается бесчеловечным. Несколько иначе — уже почти без этой полемики — написана песня «Рудокопы Ютзеля» (1842), но и в ней только голоса требований и надежд рабочей массы.

Неизвестно в точности, когда и как Жилль ознакомился с учением Бабёфа. Во всяком случае, знание доктрины Бабёфа всесторонне вооружало поэта. Присущая множеству песен Жилля мысль о необходимости «равенства» в социально-экономическом смысле сопровождается и пропагандой идеи о «коммуне». Поэт полон непримиримой вражды к «богачам», знает, что война между ними и бедняками шла и идет все время, и, подобно бабувистам, смешивает рабочих вообще с «бедняками»¹⁰. В духе Бабёфа он горячо ратует за просвещение масс (дабы труженики понимали, как их обкрадывают) и не чужд веры в бога (или в «верховное существо»).

В «Старых рабочих» Жилль еще имел какую-то смутную надежду на «старое общество», якобы способное хоть что-то сделать для рабочих-инвалидов. Подобных утопических упований уже нет в песне «Рудокопы Ютзеля» — хоровой «братской песне, которая переходит из уст в уста, из таверны в мастерскую и занимает, волнует, трогает всех, кто носит передник». Пожелания и требования рабочих выражены здесь в миролюбивой форме, но эта песня должна «возродить весь мир». Спрашивая трудолюбивых «сыновей народа, бедных пчел», стоит ли им работать на благо «праздных», «неблагодарных», песня эта твердит: «Пусть все живые существа приносят пользу, пусть производят те, которые потребляют». Далее песня восстает против «привилегий» неравенства: если во всех нациях существуют школы и коллежи, «где нам продают образование», то пусть же и «сыну бедности» будет дано место «под солнцем знания». Песня требует, чтобы золото не бросало больше «наших сестер» в объятия богачей: «наши души ревнивы в отношении чести и нам нужны целомудренные жены». Песня требует также, чтобы люди не рождались на свет одни богатыми, другие бедняками, потому что они «равны в правах» и должны быть лишь «сыновьями своих деяний». Словом, песня ратует зато «братство» людей, основа которого — равенство в их «полезности», т.е. в труде.

Требования песни об обязательном для всех полезном труде, о необходимости всеобщего образования, о целомудрии невест, о равенстве людей в правах по рождению — все это бабувистские положения. Дальше, однако, в песне сказано: «Мы не желаем передела, но существование наследства — несправедливость». Что это значит? Бабувистские ли это мысли? Да. Именно бабувисты, еще до Сен-Симона, отвергали в своем будущем государстве право наследования. Что касается «передела», то «бабувисты не находили ни желательной, ни возможной немедленную и всеобщую экспроприацию»¹¹, и Жилль, по-видимому, стоит на этой точке зрения или вообще желает смягчить вопрос о «переделе». Невозможно подумать, чтобы он, явный сторонник коммунистических воззрений, допускал сохранение крупной собственности.

Однако, поэту было вполне ясно, что в осуществлении дорогого ему строя равенства без «передела» никак нельзя обойтись. Но понятие «передела» не сводилось для него к одному аграрному вопросу, столь пугавшему помещиков и зажиточных крестьян, а носило более всеобъемлющий характер. Остановимся на его песне «Трудовой бон», к сожалению недатированной, но, возможно, написанной до революции 1848 г.

¹⁰ Хотя Бабёф в участники его заговора «очень заботились о связях с рабочими», они еще не имели представления о пролетариате как особом общественном классе, но ждали, что их «революция будет поддержана «народом» вообще, что означало в их понимании бедноту, плебс» (Предисловие В.П.Волгина к книге: Ф.Буонаротти. Заговор во имя Равенства, т.1. М., Изд-во АН СССР, 1948, стр.21).

¹¹ Ф.Буонаротти. Заговор во имя Равенства, т.1, стр.34.

Эта поистине замечательная песня уже одна способна спасти имя Жилля от того несправедливого забвения, которым он почтен у себя на родине. Речь идет здесь о будущем; перед нами революционная мечта поэта, но поразительно, что она предстает уже в совершенно реалистических, убеждающе правдивых очертаниях некоей жизненной обыденности. Один из друзей Жилля, песенник Шарль Кольманс, хорошо сказал в посвященной его смерти песне, что Жилль «видел мир глазами будущего».

Персонаж этой сатирической песни — тот же г-н Крез. Он поздно просыпается после вчерашнего кутежа, звонит лакею, звонит еще раз — никто не приходит. Раздраженный, г-н Крез вынужден одеться самолично, а выйдя на улицу, видит расклеенный «невыразимо-ужасный» декрет: «Хлеб можно получить только за трудовые бонусы». Поразмыслив, г-н Крез решает, что это чепуха, что декрет неосуществим, и направляет свои стопы в роскошный ресторан: «в его кошельке — двадцать обедов». Но и там вывешен тот же декрет. Пообедать нельзя. Г-н Крез желает отвлечься от этих неприятностей любовной интрижкой, однако пленительная брюнетка отклоняет его притязания: за обещаемую им драгоценность хлеба ей не достать. Далее даже куртизанка объявляет г-ну Крезу, что «порок теперь не приносит пользы», т.е. хлеба. Озадаченный и голодный, Крез заходит к своему бывшему слуге в надежде поесть. Слуга, ставший теперь кузнецом, предлагает ему снять пальто и раздувать мехи: «Хлеб можно получить только за трудовые бонусы».

Грядущее для Жилля — это уже не расплывчатая мечта о чем-то прекрасном, манящем и не вполне определенном. Нет, это реалистическая картина новых общественных отношений, очевидно предваряемых «переделом», ликвидацией частной собственности, в том числе самих денег¹², «кошелька на двадцать обедов»; в этом будущем обществе всех уравнивает общий труд, именно там-то и наступит «единение труда и равенства», о чем мечтал поэт в «Моем фуганке». Это — тот коммунистический строй, который вполне отвечает высказанному поэтом в песне 1850-х годов пожеланию «поднять человека из грязи и поместить его рядом с богами» («Союз товарищей»). И если Жилль в этой песне мечтал о такой участи для угнетенных, забитых и темных простолюдинов, то он с народным великодушием не отказывается в ней и г-ну Крезу. В песнях Жилля 1840-х годов все более нарастают революционно-наступательные ноты.

В песне «Париж надеется» (1842), созданной в самую глухую пору буржуазной реакции, поэт полон веры в будущую победу свободы. Здесь снова звучат бабувистские ноты — та же вера в необходимость борьбы за равенство и удивляющие на первый взгляд слова: «Когда пали головы мучеников Термидора,— прощайте, наши завоевания»; объяснение их в том, что участники заговора Бабёфа намеревались на первых порах, после победы их восстания, возвратиться к демократической конституции 1793 г., созданной в период якобинской диктатуры. Бабувистское положение о коммуне встречается в песне «Эдикт об охоте» (1846) — отклике на запрещение браконьерства; поэт, объявляя себя «убежденным браконьером», пишет: «Перед знатым и его богатством рабы преклоняли колена, но ныне сеньор — это коммуна, а коммуна, друзья, — это мы!» И заявляя далее, что «кровь захватчиков Бастилии еще не выродилась у нас», он призывает крестьян притаиться, спрятав ружья, сберегая порох и пули для будущей революции.

В 1840-х годах Шарль Жилль был председателем одной гогетты, называвшейся «Звери». Все ее члены носили то или другое прозвище: сам Жилль именовался «Мошкой», Гюстав Леруа — «Индюком», Ландражен — «Верблюдом», Фонтенель — «Волком» и т.д. На собраниях должно было присутствовать 13 участников (ради борьбы с суеверием), а если их не доставало, то в счет шли кошки или собаки. Гогетта не была разрешена полицией в отличие от других таких песенных обществ, находившихся под ее наблюдением, и здесь царил полная свобода слова.

¹² В государстве будущего, полагал Бабёф, денежных знаков (ассигнатов, золота и серебра) в обращении не будет; только сама «национальная община будет употреблять «поступающие в ее распоряжение денежные средства» на закупку «необходимых для нее предметов» у иностранцев (Ф.Буонаротти Заговор во имя Равенства, т. II, стр.321).

Начиная заседание, т.е. пение поэтами своих песен, Жилль возглашал: «Политические песни дозволяются. Короля можно называть дерьмом». Гогетте постоянно приходилось менять места своих собраний, но полиция все-таки ее выследила: в 1846 г. Жилль был арестован и приговорен к шестимесячному тюремному заключению. Из тюрьмы поэт направил песню-послание «Гюставу Леруа», заявляя своему другу: «Еще тверже укрепляясь в своих убеждениях, я закаляю и оттачиваю здесь свое оружие».

Он вышел из тюрьмы в августе 1847 г. Время было самое напряженное: определился новый неурожайный год, торговцы еще больше вздули цены на хлеб. В песне «Биржа на хлебном рынке» (1847) поэт с возмущением говорит, что спекулянты зерном превращают «нашу нищету» в объект своего подлого обогащения и устраивают из хлебного рынка новую биржу. «Соберемся же вокруг этого места, где происходит такой шабаш, займем все выходы из него, — и мы узнаем своих кровопийц по их хищным и смущенным взглядам». А в песне «Спекулянты» (1847) поэт уже прямо призывает к восстанию, резко и окончательно порывая здесь с былыми утопическими надеждами на «старое общество» и его «богачей»: «Если мы будем надоедать им мольбами, они ответят только оскорбительным смехом». Бесплезны и надежды на королевскую власть: «Все зло проистекает от ее неспособности что-либо увидеть; [...] глуп, кто ее слушает, безумен, кто ей верит». Народу, труженикам, беднякам остается надеяться лишь на самих себя: «Поднимем знамена мятежа и начертаем на них наш девиз: Равенство — в достатке и в нищете! Война дворцам! У хижин нет хлеба!»

Шарль Жилль принял активное участие в февральской революции и до середины мая 1848 г. состоял лейтенантом республиканской гвардии в префектуре полиции, при Коссидьере. Но после смещения Коссидьера, не внушавшего доверия буржуазным кругам, поэт возвратился к прежнему полуголодному образу жизни.

Шарль Жилль, по-видимому, совсем не знал безудержного ликования поэтов из народа, сопровождавшего победу февральской революции и сменившегося уже в скором времени самым горьким и озлобленным разочарованием.

По словам Пьера Брошона, он оказался из всех поэтов-рабочих того времени «единственным, кто еще до февраля полностью, без колебаний утвердился на тех позициях, которые обозначились, как позиции рабочего класса»¹³.

В «Памфлете бедняка» Брошон приводит лишь две песни Жилля, написанные в 1848 г. до июньского восстания. Оговоримся, что могли быть и другие, потому что Жилль в лучшем случае издавал свои песни листовками (Эжен Бейе так и не мог найти для своего издания тексты семи песен Жилля). Одна из приводимых Брошоном песен — «Кабаре Рампонно» — не представляет особого интереса, зато другая — «Буржуазная республика» — достойна большого внимания.

Песня содержит трезвую, ясную и печальную оценку действительности. Поэт говорит о том, что «парижанин», убаюканный февральским успехом, снова стал рабом, не сумев заметить, что он в цепях у буржуазной республики. Песня говорила о настроениях трудовых масс, окончательно убеждавшихся в безучастии временного правительства к их нуждам: народ по-прежнему не более, как «тупой, вьючный скот» или «каторжник труда, все еще обреченный махать веслом» на галерах «своих притеснителей»; и вздумай он «заговорить, как хозяин», то живо убедится, что в этой республике царит «закон сабли», что на разгневанный Париж накинута, «ощетинившись», все «деревенские стражники»¹⁴. А если нынешние властители, почувствовав предстоящую им гибель, сбегут, как крысы с тонущего корабля, то немедленно явятся другие такие же, чтобы продавать родину.

В «Трудовом боне» Шарль Жилль при всей своей вражде к гг.Крезам не отказывал им в возможности вернуть себе человеческий облик. Но такого великодушного отношения к трудовому народу не было у господствующих классов.

¹³ «Le Pamphlet du pauvre», p.96.

¹⁴ Здесь можно видеть отклик на разгон рабочих демонстраций 16 апреля и 15 мая 1848 г.

Пусть вдумается читатель в самое существо причин июньского восстания. Люди физического труда, изголодавшиеся с 1846 г., желали наконец получить от революции первейшее, что было им нужно: работу и хлеб. Временное правительство, ограничившееся организацией так называемых национальных мастерских, где могла получить работу лишь часть тружеников, в дальнейшем уже просто с ненавистью относилось к рабочим, «утомлявшим» его своими требованиями. Реакционная «партия порядка» все более усиливалась, стягивая к Парижу войска и уже провоцируя рабочих на восстание, которое и вспыхнуло в ответ на закрытие «национальных мастерских». «У рабочих не было выбора: они должны были умереть с голоду или начать борьбу»¹⁵, — писал Маркс. И эти измученные, изверившиеся в республике, не организованные для восстания люди были яростно разгромлены.

Остановимся сначала на песне «Июнь 1848 года» Эжена Потье, во многом по своим настроениям близкого накануне июня к Шарлю Жиллю. Участник июньской битвы, Потье еле спасся от расстрела, а разгром восстания произвел на него ужасное впечатление, завершившееся длительной нервной болезнью. В названной песне он обрисовывал побежденную массу рабочих: с покорностью отчаяния говорят они, что если им не дают работы и заработка, если они лишены всех щедрых даров природы, если восстание их оказалось безуспешным и оружие у них отнято, то на земле для них больше нет места; пусть же их расстреляют вместе с плачущими женами и голодными детьми; лучше погибнуть всему роду рабочих, чтобы не завещать своим потомкам единственное свое достояние — нищету!..

Иди же, нищета, рядами, безоружна!
Пусть нас на улице застрелят наповал.
Идите, женщины! Ни слов, ни слез не нужно.
Идите, дети,— все, кто голодал.
Вы, мастера убийств, скорей сметите прочь их!
Всех нас вы можете с лица земли стереть!
И, право, лучше смерть, чем каторга рабочих!
Нет, надо умереть!

Нет, братья, надо умереть!

Пер. А.Гатова

Способна ужасать эта песня, проникнутая столь глубоким отчаянием. Да, конечно, Потье пал духом, но не он один был потрясен всем пережитым. «Я не умер, но состарился,— писал Герцен, живший в это время в Париже.— Я оправляюсь после июньских дней, как после тяжелой болезни. Горе тем, кто прощает такие минуты...»¹⁶

В своей трагической песне Эжен Потье не погрешил против правды жизни. Подобно Гюставу Леруа, он считал рабочих июньской битвы «бойцами отчаяния». Такими ощущали себя и сами повстанцы. И.С.Тургенев, тоже очевидец июньских дней, создал в очерке «Наши послали» запоминающийся образ одного из инсургентов, по словам которого рабочие и не надеялись на победу. Бросило их в битву только горькое разочарование: «Вот тебе и республика: Ну, мы и решились, все равно пропадать!» — говорит этот измученный старик рабочий. И повторяет еще раз: «Все равно пропадать!»¹⁷

Разделяя общую подавленность разбитых рабочих повстанцев, Потье все же не вложил в их речи никаких интонаций раскаяния: побежденные, они внутренне не покорялись. Нет, жить так они больше не могут! Пусть уж лучше их сметут с лица земли!

Совсем по-другому откликнулся на разгром июньского восстания Шарль Жилль. Горько оплакивая кровавый разгром восстания, гибель любимых народных бойцов, поэт старался преодолеть отчаяние, высказывая уверенность в неустрашимости дальнейшей справедливой борьбы трудовых масс. Такова его песня «Июньские могилы», датированная июлем 1848 г. В этой песне несколько дают себя знать интонации песни Моро «5-е и 6-е июня 1832 года», но если Моро оплакивал роковую гибель молодых республиканцев-патриотов, мечтавших об освобождении народов Европы, то Жилль развивает другой мотив этой песни, мысль об обманутом трудовом народе.

¹⁵ К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., Т.7, стр.29.

¹⁶ А.И.Герцен. Полн. собр. соч., т.V, стр.412—413.

¹⁷ И.С.Тургенев. Полн. собр. соч., т.14. М.—Л., изд-во «Наука», 1967, стр.145.

На новом этапе революционной борьбы, обогащающем реализм Жилля, поэт говорит об июньском восстании как о начале неумолимой классовой войны между трудовым народом и буржуазией, как о восстании масс, стремящихся «сразить жестокий эгоизм» (т.е. власть буржуазных отношений), ибо вечная участь этих масс — лишь обманутые надежды, голод и обездоленность. Горячо воспевая героическую битву восставших, «мужеству которых изменила только их судьба», песня Жилля исполнена революционной энергии, непримиримой ненависти к победителям, мучительной боли за побежденных; от нее веет жаром тех дней, а ее речь становится резкой, твердой, литой, как-то сразу вдруг освободившейся от утопически расплывчатой романтической фразеологии, присущей многим предшествующим песням поэта.

В обрисовке причин восстания Жилль указывает, что трудовой народ обманут лжереспубликанцами: «Они убаюкивали нас лживыми обещаниями, эти адвокаты, эти трусливые буржуа, и они замкнули свои кошельки и сердца, как только решили, что мы разоружились». Рабочие не могли не подняться на новую битву, ибо они боролись за само «право на жизнь». И оплакивая павших бойцов, Жилль заканчивает песню уверенностью в том, что сыновья побежденных инсургентов станут мстителями за отцов.

Погибли все... Пять дней они сражались.

Погибли все... Телами полон ров.

Погибли все... Но громче оказались

Их голоса, чем ваших пушек рев!

Дрожите же! Нам вместе не ужиться!

Вновь предстоит жестокая борьба.

Вновь богачи спешат вооружиться,

Вновь за ножи возьмется голытьба.

Пер. В. Дмитриева

С выразительной силой звучал рефрен песни:

Черните их и грязью в них кидайте.

Что скажете вы совести в ответ?

Не вы — судьба их победила, знайте!

Мы любим их... Увы, их больше нет!¹⁸

С июньским восстанием связана и песня Жилля «Расплата», где те же мужественные интонации перемежаются порывами отчаяния, заставляющими поэта не раз взывать к богу. Все дело в том, что Жилль и теперь продолжает мучительно изживать «остаточные» свои иллюзии. Ему все еще непонятно, как могли оказаться врагами восставших солдаты, буржуа и депутаты. Как могли солдаты не распознать в рабочих своих братьев? Как могли буржуа нарушить священный закон братства? Как могли депутаты изменить своему назначению представителей народа? Все эти вопросы мучат поэта, ибо идея абстрактного братства (от которой он старался отойти еще в «Рудокопах Ютзеля») еще не выветрилась полностью из его сознания. Впрочем, и эта песня заканчивается той же мыслью, что борьба не закончена, что ее продолжат сыновья июньских повстанцев.

Последующие песни поэта 1849—1851 гг. были частью злыми сатирами на Луи Наполеона как президента рее публики («Три шляпы»), на декабрьский переворот, на буржуазию, которой придется основательно уплатить по счетам этого переворота, на политическую реакцию 1850-х годов. Жилль, которому не удалось и раньше издать книгу своих песен, уже не имел на это никаких надежд в обстановке цензурных свирепостей Второй империи, когда он не мог и печататься. Не имея теперь решительно ни какого литературного заработка¹⁹, вечно чувствуя за собой полицейскую слежку, он пытался жить уроками, обучая языку и письму детей рабочих, но постоянно голодал, не мог выбиться из нищеты и мелких долгов и, измученный, в отчаянии повесился 24 апреля

¹⁸ Полный перевод этой и некоторых других песен Жилля дан в книге «Поэзия французской революции 1848 г.»

¹⁹ Шарль Жилль не получал почти никакого гонорара за свои песни. В годы Июльской монархии ему не удавалось, за редкими исключениями, печатать их по цензурным условиям. Его ничтожный литературный заработок заключался в эту пору в том, что он сам продавал рукописные копии своих песен за пять сантимов в рабочих кварталах Парижа, где их пел его друг Фонтель. Такого рода распространение песен, обычно запрещенных цензурой, грозило поэту тюремным заключением. «Знаю это, — говорил он, — но надо ведь высказать то, что думаешь». В 1848 г. поэт впервые стал получать гонорар от издателей Эйсотье и Дюрана, но они платили ему гроши — по 50 сантимов за строфу песни.

1856 г. Своим революционным убеждениям он оставался верен до конца и незадолго до смерти явился пожать руку Эжену Потье. узнав, что Потье был автором одной написанной около 1840 г. бабувистской песни.

Поэты-друзья — Эжен Эмбер, Огюст Алэ, Шарль Кольманс и другие — посвятили памяти Жилля ряд песен. Кроме того, ежегодно в первое воскресенье после дня смерти поэта его друзья собирались у его могилы для возложения венка, а затем — по обычаю участников гоетт — в ближайшем кабачке пели его песни. Брошон сообщает, что на последнем из таких собраний, в 1876 г., было пятьдесят человек. Это напоминало всенародный культ Эжезиппа Моро, но на могиле Жилля собирались люди, разделявшие или чтившие его коммунистические воззрения. Один из них, песенник Эжен Бейе, и стал издателем книги Жилля.

Творчество Жилля — значительный вклад в молодую и еще не окрепшую революционно-демократическую поэзию 1840-х годов, оно способствовало ее отходу от буржуазно-демократических иллюзий, от влияний популярных школ утопического социализма и вооружало ее бабувистской коммунистической идейностью. Главный объект политической сатиры Жилля — буржуазия. Но Жилль не ограничивается укоризненным, в духе Беранже, осуждением ее аморализма: вслед за Моро он учит ненавидеть господ Крезов, жестоких и хищных спекулянтов на народной нужде, политических реакционеров, врагов и палачей народа.

В политической поэзии Жилля постепенно истаивает жанр прежней, столь популярной песни-спора, связанной с жалобами рабочих на несправедливость их общественного положения, и складывается новый тип песни, полной веры в законность борьбы трудового народа и в его творческие силы. К сожалению, в дошедших до нас песнях Жилля еще не создан яркий тип отдельного рабочего-революционера с той реалистической конкретностью, которая будет художественным достижением песен Эжена Потье.

В реализме Жилля обнаруживаются первые ростки революционности социалистического пролетариата: упрочившееся трезвое понимание враждебной непримиримости позиций собственнических, эксплуататорских классов и неимущих трудовых масс, вера в рабочий класс как в участника дальнейших битв с буржуазией и общественного реформатора и, наконец, полная уверенность в приходе будущего, коммунистического строя, «общества равных», победа которого настолько ясна для поэта, что песня «Трудовой бой» увенчивает его поэзию даже реалистическим характером его революционной мечты.

Не сохранилось другого портрета Жилля, кроме дружеского шаржа Надара. Но и эта зарисовка ценна: широкий, выпуклый лоб, зоркие, умные глаза, сосредоточенное выражение лица, обычная для рабочего трубочка-носогрейка. Много образов рабочего дошло до нас от Домье, Гаварни и других художников, но зарисовка Надара — это образ рабочего-мыслителя, перед вдумчивым взором которого как бы уже вырисовывается облик будущего мира.

«ВОЗМЕЗДИЕ»

Начало Второй империи, 1850-е годы, было временем лютейшей реакции, старавшейся истребить все пережитки революции 1848 г. Подвергались бесконечным репрессиям деятели революции и участники сопротивления декабрьскому перевороту. Империя преследовала передовых демократических писателей, обрекала на ссылку Пьера Дюпона и Пьера Лашамбоди. Многие писатели — Виктор Гюго, Феликс Пиа, Эжен Сю, Дюма-отец — предпочли эмигрировать, присоединившись к уже ранее бежавшим за границу поэтам и писателям 1848 г. В виде меры «воспитательного» воздействия на писателей Вторая империя в 1850-х годах подвергла судебным преследованиям Гюстава Флобера, Шарля Бодлера, обоих братьев Гонкур и других писателей.

Политическая поэзия лагеря демократии вынуждена была смолкнуть. При Второй империи ее заменили выступления рептильных поэтов вроде официального барда Империи, бездарного и заслуженно забытого ныне Бельмонте. Состязаться с ним пытался и Бартеlemi, принявшийся подобострастно воспевать в своих одах и кантатах приход новой Империи («Второе декабря», «Глас народный», «Императрица» и др.), а далее славить военные авантюры Наполеона III, столь шумливо объявившего при своем воцарении, что «Империя — это мир».

Революционно-политическая поэзия в 1850-х годах оставалась лишь за рубежом. И тут всего громогласнее прозвучал сборник стихов Виктора Гюго «Возмездие» (1853), с начала до конца целеустремленной грозной книги гнева и мщениия. Великий поэт-романтик, столь самозабвенно принимавший участие в борьбе французской республиканской демократии против декабрьского переворота 1851 г. и вынужденный затем бежать в Англию (за голову его назначено было 25 тыс. франков), излил в этой книге всю переполнявшую его ненависть к торжеству Наполеона III, убийцы Второй республики. Гюго-изгнанник¹ превратился в некое непрерывно звучащее эхо всех бедствий своей родины. Преступления новых правителей Франции, безудержный разгул политической реакции, разнузданность бонапартистских «усмирителей» общественного недовольства, зловещая деятельность «смешанных комиссий» (созданных для судебной расправы), стоны ссыльных на понтонах, вопли их жен и сирот — все это мучительной болью отзывалось в душе поэта.

«Возмездие» — величественный художественный памятник финального этапа французской поэзии 1848 г.— ярко отражает верность Гюго заветам и надеждам февральской революции, а с другой стороны,— протест и волю к борьбе передовых слоев французской республиканской демократии, еще не переставших дышать воздухом свободы и всего общественного кипения 1848 г. Участие автора «Возмездия» в этой борьбе превратило Гюго в доблестнейшего защитника родины, революции, демократии и человеческого прогресса, в подлинного «поэта нашего столетия во всем значении этого слова», как выразился Беранже в одном из писем 1854 г., в «колосса в оковах, поющего среди бури», каким поэт представлялся молодому Золя. «Возмездие» создало Виктору Гюго в годы Второй империи громадную популярность, особенно среди французской революционной демократии: Жюль Гед знал стихи этой книги наизусть, а среди будущих коммунаров у поэта обнаружилось множество друзей и ценителей.

«Возмездие» — необычайно темпераментный, сокрушительно-сильный памфлет против Второй империи, ее реакционных общественных сил, ее главы Наполеона III. Памфлетность эта проявляется уже в композиции сборника, названия отдельных разделов которого пародируют торжественные заявления новоявленного императора. Все полно здесь убийственной и печальной иронии поэта. «Общество спасено»,— провозглашала Вторая империя. Но чем же?— спрашивает Гюго. И отвечает: глубоким падением Франции, массами расстрелов, трупами убитых 4 декабря. «Порядок восстановлен» — благодаря тому, что ребенок получил две пули в голову. «Семья укреплена» — оргиями правящей клики и любовными похождениями императора. «Религия прославлена» — «смешанными комиссиями» и клерикальными писателями. «Власть освящена» — коронованием преступника 2 декабря и смертью благородной мученицы Полины Ролан². «Устойчивость обеспечена» — мерзким буржуазным самодовольством, гнусной «моралью» делового успеха и обогащения.

¹ Мы не останавливаемся на биографии Гюго: она общеизвестна. На русском языке немало книг о великом французском поэте. Но шаль, что к числу этих книг пока не присоединен перевод выдающейся книги: Pierre Angrand. Victor Hugo raconte par les papiers d'Etat. P., 1961. Эта книга написана французским историком Анграном на основании ранее не доступных опубликованию государственных документов министерства иностранных дел, создающих яркую картину жизни Гюго и эмиграции и тех преследований со стороны Второй империи, которым он там подвергался: поэт был окружен целой стаей французских сыщиков, следивших за каждым его шагом; по настоянию Правительства Второй империи, требовавшего от Англии выдачи поэта, он вынужден был уехать на о.Гернсей; о каждом новом его литературном выступлении французскому правительству немедленно доносилось, и оно принимало самые изобретательные, хоть и оставшиеся бесплодными, меры для недопуска во Францию памфлетов Гюго против второй империи.

² Полина Ролан (1810—1852) — французская писательница-республиканка за участие в создании рабочих организаций была после декабрьского переворота приговорена к ссылке, где вскоре и погибла.

Поэт беспощаден в изображении Наполеона III, который так бесконечно подл, что способен запачкать самую грязь, и в лице которого коронованы все французские преступники прошлого и настоящего. Поэт пророчит императору ожидающий его удел — стать каторжником в Тулоне: там был увенчан победой его дядя, но там закончится карьера племянника.

Гюго отчасти повторяет в «Возмездии» ту ошибку, которую он допустил в памфлете «Наполеон Малый» (1852), где декабрьский переворот изображен как бы результатом злой воли одного человека. «Он не замечает, — писал по этому поводу Маркс, — что изображает эту личность великой вместо малой, приписывая ей беспримерную во всемирной истории мощь личной инициативы»³. В «Возмездии» Наполеон III остается инициатором и главой переворота, но поэт уже несколько шире ставит вопрос, обрисовывая активное или пассивное пособничество перевороту со стороны различных социальных сил 1851 г.

Так, после Наполеона III поэт обрушивает свою ярость на всех его ближайших сподвижников, на всех этих маньяков, тролозов, барошей, руэров, сент-арно и многих других высокопоставленных авантюристов, запутавшихся в долгах накануне 2 декабря и только и мечтавших обогатиться за счет восстановленной Империи. Гневно громит Гюго и клерикальную реакцию, главную в его глазах вдохновительницу переворота. Архиепископ Сибур, торжественно призывавший 1 января 1852 г. в Нотр-Дам благословение небес на Луи Наполеона, освятивший вместе с папой Пием IX клятвопреступление и массовые убийства, все продажные писаки клерикальных листов во главе с Вейо, все воинствующие церковные ханжи во главе с Монталамбером, все явные и тайные иезуиты — все они страстно разоблачены поэтом. Горькие слова обращает Гюго и к армии, пособнице переворота, забывшей традиции 1792 г., традиции патриотизма и свободы, и превратившейся в декабре в «убийц Родины», нападавших на нее из засады.

Возмущенно бичует Гюго и всех тех, кто, не являясь ни вдохновителем, ни активным участником переворота, проявил по отношению к нему равнодушие, пассивность или трусливое беспокойство за собственное благополучие. Таковы в его глазах ренегаты республики, таковы угодливо подчинившиеся перевороту несменяемые судьи, такова и буржуазия, отлично знающая цену Наполеону III, как проходимцу и бандиту, но жаждущая «сильного правительства», способного задушить пугающий ее «красный призрак».

В «Возмездии» бушует пламя революционного романтизма. Все полно здесь неудержимых, необузданно-жарких обвинений, кажущихся даже порою преувеличенными (в чем поэта тенденциозно обвиняла бонапартистская критика). Так и опалает клопочущая ярость Гюго, накаленная резкость и оскорбительность его проклятий. Все это было рвущейся из его души святой ненавистью к врагам Франции и свободы, отчаянным протестующим воплем Второй республики, побежденной, но еще живой. Могучая сила гневного, бушующего лиризма — главное оружие Гюго в «Возмездии»: поэт стремился взволновать своих читателей, заразить их своим патриотическим негодованием, разбудить в них чувство справедливости, внушить им презрение, законную ненависть к новым поработителям Франции. Риторическое, ораторское начало поэзии Гюго и в «Возмездии» сбивается порою на путь расплывчатых и многоречивых рассуждений, однако оно по большей части воодушевлено впечатлением жизненной правды, а лиризм поэта полон великой, покоряющей искренности. «В этих стихах много какой-то наивной напыщенности, но чувствуется в них все же веяние революции», — передавала Н.К.Крупская отзыв Ленина о «Возмездии»⁴.

Поэту ясно, что плебисцит, утвердивший Вторую империю, пирующую, грабящую Францию, опирающуюся на продажные штыки, благословляемую епископами и куртизанками, вовсе не отвечает истинной воле нации, потому что и разум, и право, и жалость, и песня — все они бегут с его родины, где богом стали насилие и золото.

³ К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.16, стр.375.

⁴ Н.К.Крупская. Воспоминания о Ленине. М.—Л., 1931, стр.188.

Такова Франция Второй империи, завоеванная и покоренная венчанным преступником. На что же надеяться поэту, когда все в ней подавлено, придушено, безмолвно?

Мысль поэта-романтика привычно обращается к божеству. В поэме «Искушение» Гюго пишет о том, что все беды и несчастья, свалившиеся в конце концов на Наполеона I, были не чем иным, как возмездием небес за то, что он задушил революцию XVIII в. Восемнадцатое брюмера — вот причина божьего гнева, покаравшего Наполеона и злополучным московским походом, и разгромом при Ватерлоо, и ссылкой на остров Святой Елены.

Но, признавая зависимость человеческих судеб от потусторонней силы, Гюго, как революционный романтик, отвергает старого бога клерикалов, иезуитов и ханжей. Нет, бог на стороне прогресса, демократии и революции, на стороне народных страданий и попорченной правды, на стороне всех угнетенных, ссыльных и эмигрантов, и если вспыхнет революция — в ней примет участие архангел с огненным мечом. В сборнике немало различных библейских и евангельских мотивов. По поводу стихотворения «Гремите день и ночь, о трубы мысли гневной!», где Гюго воссоздал образ Иисуса Навина, нельзя не вспомнить иронических слов Маркса о мелкобуржуазных демократах 1848 г., наивно верующих «в силу трубных звуков, от которых пали иерихонские стены», и надеющихся, стоя «перед стеной деспотизма [...] повторить это чудо»⁵. В другом стихотворении, «Охранитель перед возмутителем», Гюго с печалью писал, что, случись Христу жить в современности, деятельность его представляла бы собой одну крамолу в глазах реакции 1850-х годов и завершилась бы его повой казнью.

Стремясь использовать в революционных целях религиозную идею, Гюго желает обосновать свою борьбу и другими романтическими доводами. Так, он обращается к природе, стараясь почерпнуть в ее образах вдохновляющую силу для борьбы со Второй империей. Природа становится у него одушевленным существом, разделяющим его скорби и упования, разговаривающим с ним голосами волны, моря, звезд. Природа — в вечном движении, бегут реки, клокают вулканы, журчат подземные ручьи, бушует океан, и вся эта неустанная ее деятельность убеждает поэта в неизменности и тех других потаенных сил, которые рано или поздно подточат властвующее зло и подготовят возвращение свободы.

Гюго ищет в природе и другие вооружающие его символические образы. Могучий океан, умеющий быть и ласковым и грозным, всегда у поэта символ народа. Лев, могучее рычание которого перекрывает визг всякого хищного ночного зверья, — это тоже народ, перед голосом которого смолкнут шакалы 2 декабря. Луна, солнце и звезды, восходящие на горизонте, — символы свободы и прогресса. Романтические упования Гюго на бога и природу дополняются верой в общий прогресс, а особенно верой в родину, в ее силу и достоинство, в величие ее славного прошлого. Вера эта непоколебима, и если поэт горестно призывает Ювенала взглянуть, до какой степени пала Франция, где ныне попорчено все прекрасное, то он и тут не утрачивает веры в родину:

...О родина моя! Из пропасти твоей

Ты выйдешь изменяясь и во сто крат светлей!⁶

Политический опыт Гюго, приобретенный им за годы Второй республики, когда он из сторонника конституционной монархии превратился в республиканца-демократа, позволяет поэту поставить и важный вопрос: какова же та реальная земная сила, от которой зависит освобождение его родины? Гюго знает, что много сил готово работать для этой цели: и свободолюбивые традиции Франции, и стойкость ссыльных, и непреклонность эмигрантов-революционеров. Но самая главная сила, ясно ему, — это народ.

Не раз обращаясь мыслью к народу, к его горькой жизненной доле, Гюго в сатире «Веселая жизнь» противопоставлял оргиям правящей клики Второй империи зрелище народной нищеты. Поэт вспомнил здесь о тех потрясающих впечатлениях, которые ему довелось, как члену правительственной комиссии Июльской монархии, видеть в 1830-х годах при обследовании жизненных условий бедноты города Лилля. Вот что он пишет:

⁵ К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.8, стр.150.

⁶ Переводы из Гюго цитируются по изданию: Виктор Гюго, «Возмездие». Пер.Георгия Шенгели. М., «Художественная литература», 1953.

О нищета! Мы спим, мечтой объята сладкой, —
А там, где юный стыд раздавлен мертвой хваткой
И голода, и зла, —
Отец, впуская дочь из-под ночного неба,
Не смеет, у нее приняв полфунта хлеба,
Спросить: «Где ты была?»
Подвалы лилльские! Их своды гробовые!
Там, плача, слышал я хрипенье агонии
Средь полной темноты;
Я видел девушку, что лишь косою одета,
Ребенка-призрака у мертвой груди... Это,
Дант, видывал ли ты? О принцы!
Эта скорбь — источник наслаждений
Для вас. О богачи! Вас кормят эти тени!
Поймут ли, наконец:
По каплям собран он, поток богатств позорных —
Вот с этих стен сырых, вот с этих сводов черных,
Из этих вот сердец!

Да, народ бесконечно измучен и обездолен. Но ведь этот же народ был творцом Июльской революции, как и революции 1848 г.! Пусть он теперь в нищете, скован и поработан по вине Второй империи. Он должен проснуться и спасти Францию от ее насильников. В стихотворении «Народу» поэт обращает к нему страстный призыв:

Везде рыданья, крики, стоны...
Так что ж ты спишь во тьме бездонной?
Ты мертв? Не верю! Не понять!
Так что ж ты спишь во тьме бездонной?
Нельзя в такое время спать.

Разбудить народ — одна из важных задач «Возмездия». И в эти призывы поэт вкладывает всю силу простых, ясных и убедительных доводов:

Вы безоружны? Вздор! А вилы?
А молот, труженика друг?
Берите камни! Хватит силы
Из двери тяжкий вырвать крюк!
И станьте, дух вручив надежде,
Великой Францией, как прежде!
Парижем вольным станьте вновь!
Свершая праведное мщенье,
Себя избавьте от презренья,
С отчизны смойте грязь и кровь!

И с торжественной уверенностью звучат знаменитые строки «Возмездия», столько раз перепечатывавшиеся прессой героических бойцов Сопротивления в годы борьбы с гитлеризмом:

Живые — борются! А живы только те,
Чье сердце предано возвышенной мечте,
Кто, цель прекрасную поставив пред собою,
К вершинам доблести идут крутой тропой
И, точно факел свой, в грядущее несут
Великую любовь или священный труд!

Высказывания Гюго о народе обычно беглы. В некоторых из них поэт еще не чужд высокопарных романтических представлений о нем, как о «пророке» и «мессии», но другие уже создают в своей совокупности конкретный образ труженика мастерской или полей: народ — это кузнец, выковывающий права всего человечества, это бескорыстный баррикадный боец-рабочий, который всегда боролся за правду и тем более не должен, по мнению поэта, складывать оружия, когда заветы Христа о любви попораны ненавистью реакционеров. Сама революция воплощается для Гюго в образах простого труженика, бедняка в лохмотьях.

В этих общих, суммарных, очень беглых очертаниях и предстает в «Возмездии» образ народа как будущего и, по-видимому, главного участника такого восстания, которое свергнет Вторую империю. А так как «Возмездие» только и призывает к ее свержению, то Гюго предоставляет народу высокую и прекрасную миссию освободителя своей родины.

Это так, но ведь Гюго был современником всего бурного социального движения 1830—1840-х годов, которое должно было заставить его приглядеться к рабочим и их нуждам. Для автора «Клода Гё» уже не были тайной социальные противоречия, борьба труда и капитала, эксплуатация, которой подвергаются рабочие. Но в «Возмездии» этих тем Гюго не касается даже мимоходом. Если народ страдает от ужасающей нищеты, то она истолкована здесь лишь существованием монархии, Второй империи. Таким образом, Гюго призывает народ только и единственно к восстанию против политического гнета Империи во имя свободы, республики и достоинства Франции.

Эта позиция поэта отвечала требованиям буржуазно-демократической революционности на этапе ее возрождавшейся борьбы за республиканский строй, и Гюго, вслед за Беранже, назначал народу роль борца за те общенациональные цели, которые не являлись чуждыми для трудовых масс, но уводили их в сторону от все более определявшихся задач собственной революционной борьбы. Вдобавок Гюго мечтал о воскрешении республики 1848 г. со всеми ее великодушными надеждами, в неосуществимости которых давно уже убедился трудовой народ, но которые продолжали хранить для поэта свое прежнее мечтательное очарование.

В том, что Гюго не захотел «осложнять» образ народа присущими ему социальными требованиями, отразилось то же неверие поэта в путь самостоятельной народной борьбы, которое владело им в июне 1848 г. и которое определит его позицию в дни Парижской Коммуны.

Однако неполнота обрисовки поэтом образа народа не представляет ущерба для «Возмездия». Пусть политическая лирика Гюго 1853 г. оказывалась запоздалым воскрешением национально-патриотической темы и в области идейной отставала от революционной мысли лучших поэтов-рабочих 1848 г. В силу необъятно великого таланта Гюго «Возмездие» стало из ряда вон выходящим памятником политической поэзии, шедевром, способным по своей художественной силе почти что затмить всю революционную поэзию 1848 г. Политическая лирика Гюго звучала с тем большей силой, что прочие поэты 1848 г. вынуждены были теперь смолкнуть. В безмолвии 1850-х годов голос «Возмездия» был громоподобен, а книга эта становилась огнезарным маяком неумирающей революционной поэзии. «Возмездие» сыграло громадную роль в воспитании и духовном вооружении новой смены революционно-демократических поэтов, таких, как Луиза Мишель, Эжен Вермерш, Кловис Гюг, Андре Жилль и многие другие.

Читательский успех «Возмездия» определялся не только могучим талантом Гюго, неисчерпаемой силой его боевого темперамента, его лирического воодушевления, его разящей и полной драматизма сатиры, страстной искренностью его призывов, пламенностью его веры в победу, но и тем важным обстоятельством, что Гюго необыкновенно обогатил политическую поэзию, мобилизовав на помощь своему делу решительно все поэтические жанры. Дотоле политические поэты ограничивались обычно жанрами песни, сатиры, послания, басни. Виктор Гюго использовал помимо мажорных песен-призывов, помимо едких басен и ювеналовски-сумрачной сатиры также и жанры эпической поэмы, описательной поэзии, интимной лирики с ее западающими в душу признаниями, баллады и монументальные дифирамбические фрески, воплощающие собой его революционно-романтическую мечту. На протяжении семи тысяч строк «Возмездия» поэту удавалось все время разнообразить средства своей беседы с читателем, быть грозным и нежным, мечтательным и насмешливым, поднимать читателя на высоты своей мечты или забавлять его хлесткой пощечиной врагу.

ПОЭЗИЯ ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ

Реакционный курс Второй империи продолжался около 15 лет. Неудивительно, что в эту пору приобретали известность самые малые проявления протестующей мысли. Таково было, например, стихотворение школьника Жака Ришара, который в 1860 г., в ответ на заданную тему о кончине принца Жерома Бонапарта (этого дядю Наполеона III надлежало славословить), написал, объявляя себя «сыном изгнанника», совсем не то, что от него ждали. «Наши немые бессонные ночи превращают каждого из нас в республиканца», — заявлял Ришар, добавляя, что «нашими поэтами являются Ювенал и

Виктор Гюго» и что педагоги Второй империи ошибаются, воображая, что их ученики станут воспевать «Францию в оковах второго декабря»¹.

В давящем безмолвии реакции неизбежно вызревали и другие произведения политической поэзии. Упомянем сначала об учительнице Луизе Мишель, пылкой поклоннице «Возмездия» Гюго, бесстрашно посылавшей резкие сатиры самому императору Наполеону III. Но более важно то, что в парнасской школе, обязанной своим происхождением, как и вынужденным бесстрашием и аполитизмом, именно времени реакции 1850-х годов, уже зарождался ее левый фланг.

Политические поэты не замедлили подать свой голос, когда Империя, уверенная в своей незыблемости, взяла с 1868 г. несколько либеральный курс. Мгновенно появилась республиканская пресса, на страницах которой могли печататься революционные поэты, в изобилии стала появляться памфлетная литература, обрушившаяся на Империю (особенно прогремел «Фонарь» Анри Рошфора). Начали выходить и книги левых поэтов парнасской школы, жаждавших политических перемен. Упомянем хотя бы поэму Эжена Вермерша «Большое завещание сьера Вермерша» (1868), написанную в подражание Франсуа Вийону. Другой парнасец, Альбер Глатиньи, создал книгу политических сатир против Второй империи «Раскаленное железо» (1870), опубликованную уже после падения Наполеона III.

В затеянной милитаристами Второй империи войне с Пруссией французские армии потерпели ряд неудач. После позорного поражения при Седане Империя рухнула 4 сентября 1870 г. Была провозглашена Третья республика. Прусские армии приближались к Парижу, шестимесячная осада которого началась 19 сентября. Главным содержанием политической поэзии стала теперь патриотическая тема. Множество поэтов (Виктор Гюго, Леконт де Лиль, Ф.Коппе, Теодор де Банвиль, Сюлли-Прюдом и др.), призывая к отпору торжествующему врагу, немало писали о растущих лишениях парижан и о личных в этой связи неудовольствиях. Мелкотемье этой поэзии — смесь трескуче-националистических и мещанско-обывательских настроений — резко бросается в глаза.

Поэзия революционной демократии тоже активизировалась во время осады Парижа. Эжен Потье, сначала призывавший французов сплотиться против прусских интервентов во имя защиты провозглашенной Третьей республики, вскоре отошел к сатирической поэзии, разоблачающей козни буржуазно-республиканского правительства национальной обороны. Так, в песне «31-е октября 1870 года» Потье воспел происходившее в этот день восстание парижской революционной демократии, возмущенной «правительством национальной измены» (как оно было прозвано народом), которое бросало войска и национальную гвардию в неизменно неудачные вылазки и уже втайне сговаривалось с пруссаками о мире, потому что всего более страшилось вооруженных за время осады парижских рабочих. Восстание 31 октября уже провозгласило лозунг Парижской Коммуны.

Так начинало определяться перерастание буржуазно-демократического переворота 4 сентября в пролетарскую революцию. Остановимся в этой связи на словах В.И.Ленина о завершении буржуазно-демократических революций: «Вообще говоря, под этим термином можно понимать две вещи. Если его употребляют в широком смысле, то под ним разумеют решение объективных исторических задач буржуазной революции, «завершение» ее, т.е. устранение самой почвы, способной родить буржуазную революцию, завершение всего цикла буржуазных революций. В этом смысле, например, во Франции буржуазно-демократическая революция завершена была лишь 1871 годом (а начата в 1789 г.). Если же употребляют слово в узком смысле, то имеют в виду революцию отдельную, одну из буржуазных революций, одну из «волн», если хотите, которая бьет старый режим, но не добивает его, не устраняет почвы для следующих буржуазных революций. В этом смысле революция 1848 года в Германии была «завершена» в 1850 году или в 50-х годах, нисколько не устранив этим почвы для революционного подъема 60-х годов. Революция 1789 года во Франции была «завершена», скажем, в 1794 году, нисколько не устранив этим почвы для революций 1830, 1848 годов»².

¹ Andre Bellessort. La Sociliste francaise sous Napoleon III. P., 1932, p.316.

² В.И.Ленин. Полн. Собр. соч , т.19, стр.246-247.

* * *

За 72 дня существования Коммуны ее поэзия развернуться не успела. Стихотворения появлялись в газетах Коммуны крайне редко, да и носили самый пестрый характер. В немногочисленных «программных» стихотворениях первые поэты Коммуны объявляли, что вопреки Тьеру, только и помышлявшему заключить позорный мир с пруссаками, революционный Париж решил взять власть в свои руки. В стихотворении «Коммуна» безвестного А.Вемара читаем:

Да, вопреки вора́м, предателям отчизны,
Честь древней Галлии у нас еще жива:
Париж, познавший смерть, Париж исполнен жизни.
Он равные несет согражданам права.
Рабочему твердит: «Срывай оковы дружно!
Веками под ярмом ты голову склонял.
Чтоб фабрикант жирел, рабов побольше нужно.
Рабочие, сплотись, низвергнут капитал!»
Пер. Л.Остроумова

И в других стихотворениях встречается — хотя бы мельком — тема Освобожденного Труда, якобы уже завоеванного коммунарами. Наряду с этим раздаются страстные призывы к труженикам города и деревни — победить монархическо-клерикальный и бонапартистский Версаль. Так, Этьен Каржа завершал свою гневную сатиру «Версальцы» следующей строфой:

Корабль-Париж летит, несется к дням грядущим,
Он разметет в пути любой бурунный мрак...
Здесь рулевым — народ! И никогда приспущен
Не будет вскинутый рукой свободы флаг!
Пер. Л.Руст

В поэзии 72 дней Коммуны встречалось и немало стихотворений сатирических, пародийных, шуточных или эпиграмматических, главным образом бичевавших Версаль и сбежавшее туда правительство Тьера, а частью посвященных некоторым событиям внутренней жизни Коммуны, вроде сноса Вандомской колонны (анонимная песня «Колонна»³).

Настоящая поэзия Парижской Коммуны возникла лишь в последующем двадцатилетии. Первые ее произведения создавались по большей части за рубежом поэтами-эмигрантами, а в самой Франции — коммунарами, находившимися в тюрьмах, в ссылке и на каторге, всего же менее (по условиям жесточайшей буржуазной реакции) — теми оставшимися во Франции поэтами, которые сочувствовали Коммуне и более или менее уцелели от репрессий. Лишь после общей амнистии для коммунаров, провозглашенной 11 июля 1880 г., во Франции начали выходить книги поэтов Коммуны, и их стихи стали появляться в революционно-демократической и социалистической прессе.

Буржуазные круги Франции, разумеется, всячески старались препятствовать публикации этих стихов, авторы которых обычно обречены были выпускать свои книги на собственный счет. Вообще нет еще уверенности в том, что найдены уже все памятники поэзии коммунаров. Пролежала же почти сто лет в рукописи и издана лишь в 1970 г. драма Жюль Валлеса «Парижская Коммуна» (1872). Не мог найти себе при жизни издателя и Леон Кладель для своего романа «I.N.R.I.» (в другом русском переводе «Жак Ратае»), законченного в 1887 г. и только в 1931 г. опубликованного дочерью писателя.

Поэты Парижской Коммуны внесли большой, а иные из них — громадный вклад в историю политической поэзии. Это в первую очередь нужно сказать о пролетарских поэтах, для которых Коммуна 1871 г. была родным, кровным и глубоко выстраданным делом. Тут имелись поэты старшего поколения, такие, как Эжен Потье и Эжен Шатлен, затем поэты, начавшие свою деятельность в годы Второй империи, подобно Ж.-Б.Клеману, Эмманюэлю Делорму, Ашилю Ле Руа, и, наконец, новое поколение политических поэтов из рабочего класса, вроде Шарля Бонне, Оливье Суэтра и др. Наследие этих поэтов особенно весомо: они любовно воссоздавали образ революционно-пролетарского Парижа, ярчайшими красками обрисовывали неистовства белого террора, хранили верность заветам Коммуны. Невозможно остановиться здесь на деятельности

³ Полный текст всех упомянутых стихотворений 72 дней см. в «Антологии поэзии Парижской Коммуны» (М., Гослитиздат, 1948).

всех этих поэтов, у каждого из которых нашлись бы свои шедевры (у Шатлена — песня «Жанна», у Делорма — торжественная «Социальная республика», у Ашиля Ле Руа — «Песнь пролетариев»); мы ограничимся лишь анализом творчества крупнейших пролетарских поэтов — Эжена Потье и Жана-Батиста Клемана.

В поэзии коммунаров было и немало талантов из рядов революционной интеллигенции. Незабываема Луиза Мишель, «красная дева», сражавшаяся в войсках Коммуны и раненная в бою; заключенная в тюрьму, она слагала поистине огненные стихи, полные рыдающей скорби о погибшей Коммуне и яростных проклятий Тьеру, военным судам и всем прочим «усмирителям»; много стихов, частью печальных, но всегда с прежней верой в Коммуну, Луиза Мишель писала и в годы ссылки в Новой Каледонии. Поэтическое ее наследие не собрано и лишь в малой части представлено в сборнике «Сквозь жизнь» (1888). Достоин внимания и другой поэт-коммунар, Анри Бриссак, автор книги стихов «Когда я был на каторге» (1887), посвященных описанию оскорбительно-тягостных условий труда и быта репрессированных коммунаров.

Среди этих поэтов оказалось и несколько представителей «левого крыла» парнасской школы. Таков был Эжен Вермерш, создатель выдающихся революционных поэм «Поджигательницы» и «Передельцы» (лондонские издания 1871 и 1874 гг.), где он с волнующей силой писал о героической, жертвенной борьбе коммунаров, обрисовывал грозное зрелище горящего Парижа и, подобно Луизе Мишель, неумолимо призывал к отмщению палачам народа. К «левому крылу» парнасцев принадлежал тогда и Поль Верлен, автор поэмы «Побежденные», славившей заключенных в тюрьму, но непокорившихся бойцов Коммуны, и позднейшего стихотворения в честь Луизы Мишель (возможно, что у Верлена были и другие стихи о Коммуне, но все, написанное им в период 72 дней, погибло в пожаре Парижа). Сюда же относятся Андре Жилль (более известный как великолепный мастер карикатуры), трогательно откликнувшийся на гибель Коммуны в интимно-лирической «Идиллии» (сб. «La Muse a Bibi». P., s.d.); Альбер Глатиньи, имевший мужество первым, еще в ноябре 1871 г., подать в поэзии голос за амнистию для коммунаров (стихотворение «Амнистия»), и Шарль Фре-мин, которому суждено было тоже оставаться во Франции и, цепenea от ужасов версальского террора, таить в душе воспоминания о дорогой для него Коммуне (сб. «Vieux airs et jeunes chansons». P., 1884).

К числу поэтов революционной интеллигенции относятся еще три крупных поэта. Во-первых, Жан-Артюр Рембо, создатель знаменитой сатиры «Париж заселяется вновь», где он осыпает проклятиями возвратившиеся из Версаля в столицу «высшие классы», снова и немедленно придающие великому городу Коммуны его прежнюю репутацию мирового лупанара; тема Коммуны проходит и в ряде других стихов Рембо. Во-вторых, это эльзасец Шарль Келлер, раненный при защите последних баррикад Коммуны, автор выдающейся революционной песни «Право работника» и сборника политической лирики «Железное» (1897), изданного им под псевдонимом Жака Тюрбен у Лемерра, издателя парнасцев. В-третьих, это богатейше одаренный, плодовитый и пока еще не изученный поэт Кловис Гюг, юный участник марсельской Коммуны, отбывавший многолетнее тюремное заключение и отозвавшийся на Коммуну целым рядом страстных стихотворений: «Коммуна», «Что мы пели в тюрьмах» и др.

На события Парижской Коммуны не мог не откликнуться и Виктор Гюго в части стихотворений сборника «Грозный год» (1872). Гюго не понял великого значения Коммуны, и если он горячо ратовал за амнистию для коммунаров, то старался объяснить их «преступления» «темнотою народа», в которой повинно само буржуазное общество. Тема борьбы за амнистию была присуща и множеству других поэтов — Русселю де Мери, Этьену Каржа и др. В сущности говоря, с этой темой в политической поэзии 1870-х годов умирали последние остатки буржуазно-демократической революционности.

Многие поэты Парижской Коммуны были в особенности потрясены ее кошмарно-кровавой гибелью, усиливавшей у них требование жестокого отмщения за море пролитой народной крови. Но для других неизмеримо важнее была мысль о героизме рабочего класса, могуче поднявшегося наконец с оружием в руках во имя освобождения гряда и раскрепощения всего трудового человечества от капиталистического гнета. Эту мысль особенно развивали пролетарские поэты Парижской Коммуны.

ЭЖЕН ПОТЬЕ

Полувековое творчество Эжена Потье, широко отразившее весь сложный путь, который прошла современная ему французская революционная демократия, знаменует собой новый, громадного художественного значения этап в истории французской политической поэзии XIX в. Отвечая возраставшему классовому самосознанию рабочих, поэзия Потье стала в 1870—80-х годах громогласным глашатаем революционно-социалистической борьбы пролетариата.

Потье, первоначально влюбленный в музу Беранже и подражавший ему, уже изживал его влияния в пору революции 1848 г. С самой сильной традицией беранжеровской песни, с ее национально-патриотической темой, Потье порвал окончательно: революцию 1848 г. и Парижскую Коммуну поэт рассматривал лишь как проявление борьбы трудовых народных масс. С небывалой полнотой и с великолепной силой реалистического мастерства обрисовал он французский пролетариат, который борется на своей родине не за какие-либо национальные ее преимущества, но за победу всего трудового человечества, за свержение капитализма и за установление на земле коммунистического строя.

Эжен Потье родился в Париже 4 октября 1816 г., в семье рабочего-упаковщика, бонапартиста по своим воззрениям. Мальчик получил только начальное образование и с 13 лет стал учеником и помощником отца в его ремесле. Но он мечтал лишь о том, чтобы писать стихи. Песни Беранже, тогдашнего народного любимца, стали для него образцом и примером для подражаний.

В дни Июльской революции, когда еще шли баррикадные бои, мальчик-поэт уже сложил песню в честь свободы и даже, как пишет в автобиографии, спел ее на улице «под аккомпанемент последних выстрелов швейцарцев во время взятия Лувра». То был день 29 июля 1830 г.

Один из народных песенников 1830 г., Шарль Лепаж, обратил внимание на 14-летнего поэта и помог изданию его сборничка песен «Юная муза» (1831), посвященного Беранже. Знаменитый поэт прислал Эжену Потье ласковое письмо, не преминув, впрочем, сказать, что самый незаметный ремесленник более полезен своей родине, чем большинство стихослагателей. Беранже знал слишком много случаев, когда поэты, выходявшие из народа, бросали свое ремесло ради служения музам и обрекали себя на бедственную, нищенскую жизнь, а порою на раннюю смерть...

Переиздав «Юную музу» в 1832 г., Потье дополнил сборник посланием к Беранже, заверяя своего «божественного учителя», что не перестанет быть рабочим. Тем не менее он вскоре бросил ремесло отца затем, чтобы посвятить себя литературе.

Как известно, французская буржуазная культура с установившейся враждебностью относится ко всякого рода демократическим писателям. Отсюда — равнодушие французских историков литературы и библиографов к творчеству таких писателей. Вот почему Потье еще ждет у себя на родине тех исследователей, биографов и библиографов, которые самым тщательным и исчерпывающим образом обрисуют его жизнь, его долгий и не лишенный противоречий творческий путь, а главное — отыщут его забытые или еще не опубликованные произведения, а также весь его архив, хранившийся в свое время у Каролины Потье, вдовы поэта. Пьер Брошон, большой заслугой которого является издание «Полного собрания песен» Потье, выпущенное в 1966 г.¹, сам сообщает о неполноте своего труда, потому что, например, наследники композитора Аллира Бюро, положившего на музыку ряд песен Потье, отказались предоставить для публикации другие хранящиеся у них песни поэта. На русском языке тоже еще нет полного собрания стихотворений Потье², хотя поэт, которому посвятил статью В.И. Ленин, казалось бы, вправе быть представлен советским читателям во всем объеме своего творчества.

¹ Eugene Pottier. Oeuvres complètes, rassemblées, publiées et annotées par Pierre Brochon. P., 1966.

² Наиболее полным советским изданием является книга: Эжен Потье. Избранное. М., «Художественная литература», 1950. Позднейшие издания! 8. Потье. Сатирические стихи. Пер. В. Дмитриева. М., изд-во «Правда», 1960; Эжен Потье. Песни, стихи, поэмы. Пер. А. Гатова. М., изд-во «Наука», 1966. Из литературы о Потье укажем нашу книгу «Поэты Парижской Коммуны» (М., изд-во «Наука», 1966) (это расширенное и во многом дополненное издание книги того же названия, выпущенной Гослитиздатом в 1947 г.), брошюру «Эжен

Из-за отсутствия во Франции надлежащего внимания к Потье нет, например, никаких данных о творчестве поэта за период с 1832 по 1846 г., т.е. за целых 14 лет! В автобиографии Потье сообщал, что в эту пору он собирался стать драматургом и написал ряд каких-то пятиактных стихотворных драм и водевилей, но все они погибли во время пожара. Писал он и песни, в той же автобиографии читаем: «Около 1840 года я сочинил одну бабувистскую песню, сохранившуюся у меня лишь в неполной копии. Рукопись ее я отдал одному другу, занятому пропагандой коммунизма. Она была напечатана без моего ведома и пользовалась в Лионе и на юге изумительной популярностью». Эта песня до сих пор не разыскана, неизвестна и ее «неполная копия».

В юности, при Июльской монархии, Эжен Потье долго бедствовал. Заработать что-либо литературным трудом он, по-видимому, не мог и должен был служить — то школьным надзирателем, то приказчиком в писчебумажном магазине. Лишь позже, вероятно в 1840-х годах, став художником-орнаментистом, разрисовщиком тканей, он нашел работу по душе и верный заработок.

Подружившись в эту пору с молодым Анри Мюрже, он примкнул к тому кружку студентов, художников и поэтов, безденежное, но беззаботное существование которого Мюрже впоследствии поэтизировал в романе «Сцены из жизни богемы» (1848). Однако веселость богемного существования не исчерпывала интересов поэта. Деловек беспокойной, ищущей мысли, философского склада ума, Потье постоянно задумывался о смысле жизни, старался постичь основные ее закономерности. Он всегда мечтал о свободе, справедливости, республиканском строе, о благе трудового народа, и в душе его лишь упрочивалась вражда к буржуазной монархии Луи Филиппа. «Бабувистская» песня Потье не случайно связана с 1840-м годом, который отмечен экономическим кризисом и бурными стачками рабочих.

Однако в молодой душе Эжена Потье в 1840-х годах жили и религиозные верования, и надежды на то, что лучшее будущее, пожалуй, достижимо и мирным путем, с помощью простых доводов разума. Лишь когда он убеждался, что это не так, в нем снова брали верх грозные заветы бабувизма. Выразительно в этом отношении его творчество времени революции 1848 г.

В начале революции Потье полон самых лучезарных надежд, особенно веры в победу свободы, равенства и братства. Поэт воспевал и ламартиновское трехцветное знамя, и посадку деревьев свободы, и введенное всеобщее голосование. Владели им тогда и воззрения «демократизированного христианства»: его умиляло, что Христос, проповедник равенства, был простым плотником, а его апостолы вышли из рыбаков. По мысли поэта, подлинными последователями Христа в современности являются лишь бедняки-труженики, главным образом рабочие.

В стихотворении «Народ», славящем победу революции 1848 г., Потье радостно обрисовывал образ трудового народа, февральского победителя, которому не нужно ни золота, ни дворцов богачей: он требует только хлеба и прав. А так как таких тружеников громадное большинство, то поэт уверен, что их пожелания и надежды будут удовлетворены либо временным правительством, либо вообще высшими классами, тоже ведь не чуждыми, как он еще верил, христианским заветам, альтруизму и справедливости.

Слишком во многом нуждается народ, слишком он обездолен! В песне «Я голоден» поэт говорит о страданиях человека. Нужно помнить, что именем «Человек» Потье всегда — и далее — наделяет только народного труженика, только рабочего. Тело этого человека голодает: ему недостает хлеба. Ум его голодает по знанию, ибо еще не умеет самостоятельно мыслить и обречен верить внушаемым ему заблуждениям. Сердце жаждет любви и настоящей семьи, ибо сыновья народа так часто обречены становиться ворами, а дочери — проститутками. Народ измучен, еще не знает, как ему быть, и живет лишь тоскливой надеждой на лучшее будущее.

Особенно сильное впечатление на современников произвела песня Потье 1848 г. «Пропаганда песнями». Поэт очертил в ней круг тех активных пропагандистских задач, которые он ставит своему искусству. Песни обязаны быть защитницами трудового народа: они должны вносить ободряющее слово надежды в мерзлые мансарды, где голодают бедняки; они должны открыть глаза крестьянам на бессовестность спекулянтов, за бесценок скупающих у них хлеб; песни должны, наконец, врываться в лавки торговцев и стараться пристыдить этих грабителей бедноты. Другие его песни ратовали за избрание в депутаты честных людей — лучше всего рабочих («Всеобщее голосование») — и призывали этих избранников народа добиваться уничтожения на земле неравенства, невежественности, голода, утвердить власть труда («Генеральные штаты труда»).

Соратники Потье — народные поэты 1848 г. Пьер Дюпон, Шарль Жилль, Гюстав Матьё и другие — уже выделяли его, как талантливейшего и многообещающего поэта-мыслителя. Он представлялся им самым одаренным из учеников Беранже, отлично овладевшим его колоритным, звучным и богато рифмованным стихом. Но они видели, что Потье отходит от обычного круга тем Беранже, которые были уже вчерашним днем политической поэзии, и настойчиво пролагает новый путь политической песне, более всего поглощенной судьбами трудового народа, его надеждами, требованиями, а главное — революционными стремлениями. «Этот превзойдет нас обоих!» — сказал об Эжене Потье. в ту пору Пьер Дюпон другому известному песеннику, Гюставу Надо.

Но время шло, и миролюбивые народные надежды начального этапа революции сменялись растущим разочарованием. Тон песен Потье меняется. Накануне июньского рабочего восстания они насыщены резкими обличениями, грозными требованиями, гневно-сатирическими интонациями. В душе поэта, обманувшегося в своих упованиях, вскипала стихия бабувистской революционности. В песне «Кровопийцы» он писал, что высшие классы бесстыдно именуют голодающих рабочих «кровопийцами», тогда как настоящие кровопийцы — это они сами, черствые, эгоистичные эксплуататоры и ненавистники трудового народа. Потье требует теперь уничтожения существующего несправедливо построенного общества («Старый дом — на слом!»), а в песне «Роды» возвещает о предстоящем рождении на свет нового трудового строя, в котором не будет места ни золоту, ни банкам, ни собственности, ни отношениям купли — продажи; поэту ясно, что буржуа, эти «живые пятифранковики», готовы погубить пугающего их новорожденного, но его спасут бесчисленные труженики города и деревни.

Мы уже останавливались на участии Потье в июньском восстании и на его песне «Июнь 1848 года». Поэт - имел какое-то отношение и к борьбе парижских республиканцев во время переворота 2 декабря 1851 г. Но в автобиографии он лишь упоминает, что «на этот раз воспаление легких спасло меня от преследований». На приход Второй империи он откликнулся сатирическими песнями: «Кто за нее отомстит»?³, «Ура, Наполеон!», «Парад Империи».

За время длительной болезни, постигшей поэта после трагедии июньских дней 1848 г., он напряженно искал - выхода из владевших им тяжелых настроений. И тут большую роль в его жизни сыграло знакомство с фурьеризмом. Научнообразный характер этой утопической системы и громадный сатирический талант Шарля Фурье как обличителя пороков капиталистического строя надолго пленили поэта. Если революционный путь борьбы оказывался как будто безуспешным, оставалось, быть может, уверовать в силу красноречивейших доводов того учения, которое так убедительно обещало мирным путем установить на земле разумно реформированное общество, где люди, объединенные любовью, сплоченные созидательным трудом, не будут больше знать несправедливости...

³ В этой песне Потье оплакивал не столько погибшую Вторую республику, Цену которой он уже хорошо знал, сколько дорогой ему принцип республиканского строя.

С обычной страстностью отдался поэт этим мечтам, которым так противоречила Вторая республика, столь «умеренная», по его выражению, и все более превращавшаяся в торжество капиталистических Роберов Макэров, а далее — Вторая империя с ее разнузданной реакцией. Уже в песне 1849 г. «Кто же безумен»? Потье отвечает людям, принимавшим его за сумасшедшего: нет, безумен не он, а тот нелепый мир, в котором царят эгоизм, лютая вражда, войны, голод, нищета, тогда как бог добр, а дары природы изобильны и способны прокормить все человечество.

Учение Фурье во многом расширило кругозор поэта, обогатило его критическую мысль, прояснило ему некоторые стороны социально-экономической жизни, в частности вопрос о хаотическом характере капиталистического производства, но усилило религиозные и другие романтические мотивы его тогдашней лирики. В годы Второй империи Потье написал немало фурьеристских песен, часть которых впоследствии не хотел издавать, находя, что они «слишком заражены мистицизмом и пантеизмом» (песни эти тоже еще не разысканы). Учение Фурье иной раз тянуло его и к отказу от социальной борьбы. Но лишь в песне «Выставка» (1861), отклике на открывшуюся в Париже всемирную выставку промышленности, поэт, воспевая великие достижения науки, техники и индустрии, позволил себе увлечься мечтой о том, что их развитие способно привести к братству классов.

Было бы, впрочем, ошибкой думать, что Потье с самого начала и без всякого внутреннего сопротивления подчинился воззрениям фурьеризма. Если, например, Фурье не отрицал частной собственности, то Потье всегда оставался ее врагом. В песне «Мои владения» говорится, что когда поэт выезжает за город, то сколько бы собственники ни отгораживали от него заборами природу, он все равно владеет всеми ее просторами, далями, зеленью листвы, цветущими лугами, пением птиц. Весь пафос этой песни — в мысли о том, что отношения частной собственности глубочайше противоречат законам природы, являющейся достоянием всего человечества.

В автобиографии Потье отмечал, кроме того, что всегда был далек от ортодоксальных учеников Фурье, от «жрецов» его школы: «Я был слишком революционен для сей миролюбивой демократии, и мой анархистский динамит всегда ранил жирные икры этим церковным старостам».

Слова «анархистский динамит» не следует понимать буквально, т.е. в том смысле, что Потье якобы заявляет о своей принадлежности к анархистам: нет, он говорит здесь лишь о своей подспудной бабувистской революционности, никогда не умиравшей в его душе, о своей непримиримой вражде к существующему буржуазному гнету, о вечной боли за горести трудового народа, за погибшую Вторую республику. Для знакомства с этими настроениями Потье, не оставлявшими его в самую реакционную пору Второй империи, чрезвычайно ценны замечания русского революционного демократа, поэта М.Л.Михайлова, познакомившегося с Потье в Париже в 1858 г. и рассказавшего об этой встрече на страницах некрасовского журнала «Современник». Сообщение Михайлова — первое в литературе упоминание о Потье и его песнях.

Михайлов обрисовал внешний облик Потье — «добродушного вида толстяка с тихим и кротким голосом и большими черными выразительными глазами». Потье «спел слабым, несколько дрожащим голосом» ряд своих песен; из них Михайлову особенно понравилась песня «Жак и Марианна», которая, писал он, «неприменно должна бы войти в народ, потому что ее смело можно поставить наряду с лучшими песнями Беранже и Пьера Дюпона».

Песню эту Потье переработал в 1870 г., озаглавив «Когда ж она придет?» Имен ее прежних персонажей здесь нет, но песня повествует о том же напряженном, страстном, молитвенном ожидании ее лирическим героем прихода Возлюбленной, той Красавицы, которую воспевал еще Пьер Дюпон в «Песне крестьян», — прихода социальной революции. Когда же она придет? Что без нее труженик? Он темен, беспомощен, он раб своего хозяина, он вечная жертва войны и ростовщика, он до предела измучен... Спасти его может только Красавица. «Ах, я жду ее, жду! Долго ли мне еще ждать?»

Отвращение поэта к милитаризму Второй империи и ее непрерывным войнам отозвалось в ряде его сатирических песен. В «Забастовке женщин» он воскрешал мотив аристофановской «Лисистраты», в других песнях резко отрицал войну и наглую власть военной касты. Все чаще шла речь в его новых песнях о вопиющих социальных контрастах общества Империи, а главное — о бесконечном угнетении и нищете народа. Возвращаясь к одному из знаменитых образов романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», он говорил в песне «Замерзшие слова» о том, какой поднимется вопль всеобщего негодования, когда скованные льдом реакции слова народного гнева наконец оттают!

К концу 1860-х годов влияние фурьеризма все более гаснуло в поэзии Потье. Правда, в песне «Утопист 1800 года» он еще говорил, что ведь многие упования былых утопистов стали явью, что паровоз, питающийся огнем, пришел на смену старому, медлительному, запряженному лошадьми дилижансу, — почему же не верить в то, что со временем накопится великий, всевластный «поток любви» и что «объединившиеся народы завладеют наконец землей, как местом всемирного наслаждения»? Но эта песня 1868 г. — лишь рецидив былых фурьеристских мечтаний поэта, последняя и прощальная их вспышка... Потье отказывался, конечно, не от мечты вообще, но от власти пассивной мечтательности ради борьбы с гнетом Второй империи за страдающее трудовое человечество.

Песня Потье «Дон Кихот» (1869) оригинально переосмысляет один из знаменитых эпизодов романа Сервантеса. Дон Кихот у Потье — образ благородного рыцаря, гуманиста и борца за справедливость. Повстречавшиеся ему каторжники, которых он, к ужасу трусливого консерватора Санчо Пансы, освобождает, — это лишь рабы несправедливого и жестокого общественного строя. Это, например, рабочие, которых он образно называет «заржавленным орудием, насаженным на рукоятку жалкой поденной платы»; это школьники, юные «каторжники, изуродованные педантами»; это солдаты, обреченные на «ремесло каннибалов»; это, наконец, порабощенная женщина, лишенная права любить по выбору сердца... Рыцарь освобождает не преступников, а горемык, искалеченных существующим гнетом, истомившихся под властью трона, церкви, богачей, деспотизма семейных отношений.

Как жаль, что трудно ощутить человеческий облик Потье в конце Второй империи. Впрочем, с биографиями всех других революционных поэтов из народа обстоит не лучше. Потье в эту пору был главным образом поглощен своей деятельностью художника, разрисовщика тканей: ему так нравилось, по его словам, отдаваться радостно-произвольной бархатистой линии, проводимой его углем. Тут он был свободен от реакционного гнета Империи, тут ему не надо было кривить душой, подобно «бесстрастным» парнасцам, не надо было, останься он литератором-профессионалом, прятаться, подобно многим былым писателям 1848 г., в сочинительство приключенческих романов или книг для детей. Песни свои он, видимо, писал только для себя: пока неизвестно, чтобы они были напечатаны где-либо в годы Империи. Вместе с тем в конце 1860-х годов Потье снова включился в политическую борьбу, он стал членом I Интернационала. Деятельность Международного товарищества рабочих, руководимого Марксом и Энгельсом, открыла ему подлинный путь к раскрепощению трудового человечества.

С жаром отдался Потье участию в революционном движении. Владея в 1860-х годах собственной художественной мастерской в Париже и пользуясь широкой известностью в художественных кругах, он, как пишет в автобиографии, «навлек на себя проклятия всех своих собратьев по профессии, подбив эксплуатируемых ими служащих образовать Синдикальную палату». Участников этого первого профсоюза художников Потье ввел затем в I Интернационал.

В самом начале франко-прусской войны, затеянной Империей, Потье в числе других французских членов I Интернационала подписал воззвание к немецким социалистам, призывая их удержаться от «братоубийственной войны», начатой вовсе не французским трудовым народом и угрожающей только «торжеством деспотизма по ту и другую стороны Рейна». Но война уже шла, а когда Вторая империя пала, начался шестимесячный период осады Парижа и война превратилась в оборону республиканской Франции.

В газете Бланки «Отечество в опасности!» Потье печатает теперь немало песен, страстно бичуя прусских захватчиков, призывая французов объединиться во имя защиты республики («Париж, защищайся!», «Поможем Франции!», «Рекрут» и др.). Поэт и сам на военной службе. Он — адъютант 181-го батальона национальной гвардии и участвует в сражении при Шампиньи, когда парижане безуспешно пытались прорвать кольцо осады.

Трудовой Париж, бесконечно страдавший от лишений осады, был готов на всевозможные жертвы во имя победы. Батальоны национальной гвардии с беззаветной отвагой бросались в вылазки. Но буржуазно-республиканское правительство только и помышляло о заключении мира хотя бы на самых унижительных условиях. Недоверие к этому правительству все более овладевало парижскими массами. Множились революционно-демократические организации, ставившие себе задачей воздействовать на правительство и контролировать его: так, Потье был избран в члены комитета бдительности II округа Парижа, делегирован в Центральный комитет национальной гвардии и т.д.

Мятежные настроения народа проявлялись и в попытках восстаний. На одно из них, уже выдвинувшее лозунг Парижской Коммуны, Потье откликнулся в страстной песне «31 октября 1870 года».

Стихотворениями времени осады Парижа завершается первый период творчества Потье, когда поэт работает лишь в жанре песни (исключая единственное ямбическое стихотворение 1848 г. «Народ»). Но в этот период реалистические стороны его творчества переплетаются с романтическими, мировоззрение поэта еще противоречиво: он то пленяется великими заветами бабувизма, то поддается хмелю народных иллюзий начала революции 1848 г., то вновь осознает правду бабувизма, то надолго очаровывается романтикой фурьеристского учения, то, наконец, в дни осады Парижа увлекается мечтой о единстве французов. Преувеличивать роль романтических пережитков все же не следует, потому что в основном Потье всегда верен правде жизни и реалистическому осознанию целей борьбы трудового народа.

* * *

Великое пролетарское восстание 18 марта 1871 г. было поддержано большинством населения столицы. 28 марта провозглашена Парижская Коммуна.

Только 72 дня просуществовало первое правительство рабочего класса, но и за этот краткий срок ярко определились возросшая зрелость и сила пролетариата, невиданный размах его творческой инициативы, великодушные его гуманистических стремлений, воля к ликвидации капиталистического строя.

Эжен Потье оказался одним из активнейших деятелей Коммуны. В начале апреля он участвовал, вместе с Курбе, в создании известной Федерации художников, первого их широкого профессионального объединения, и был избран в ее руководящий комитет. Став членом Парижской Коммуны, он всецело поглощен работой в Ратуше (где заседало правительство Коммуны) и в мэрии II округа. Он редко выступал на заседаниях Коммуны, не произносил пышных речей (в отличие от многих своих коллег), не ввязывался в долгие бесплодные дискуссии, но зато безотказно, преданно, не щадя сил нес и выполнял нескончаемые свои обязанности. Он был из числа тех незаметных на первый взгляд и скромных деятелей революции, работа которых как бы цементирует ее власть. С Коммуной поэт оставался до конца и, хотя уже плохо владел одной рукой, участвовал в баррикадной борьбе ее последних дней.

В кошмарную пору версальской победы Потье скрывался от полицейских ищеек в парижском подполье и обречен был видеть все неистовства осатаневшей буржуазной реакции, белого террора. Массовые расстрелы на улицах, обыски и аресты, вопли женщин и детей, переполненные тюрьмы, плывшие по Сене струи крови, удушливый дым над Парижем от сожжения трупов коммунаров — все это затмевало и бойню Варфоломеевской ночи, и ужасы расправы над повстанцами июня 1848 г. Но Потье был уже не тот, что в 1848 г. Не те были и парижские рабочие: неистовая расправа Тьера закаляла их волю к дальнейшей борьбе.

Знаменитая песня «Интернационал», созданная Эженом Потье в июне 1871 г., в еще не остывшем от минувшей битвы Париже, стала не песнью отчаяния, как «Июнь 1848 года», но могучей манифестацией великих заветов Коммуны и пламеннейшим призывом к новой, решающей революции, где тружеников всего мира ждет победа.

Долгое время было неизвестно, что тот текст «Интернационала», который все знают (он впервые появился в печати в 1887 г. в сборнике Потье «Революционные песни»), на самом деле лишь позднейшая переработка раннего варианта песни, созданного в июне 1871 г. Авторская рукопись первоначального текста «Интернационала» отыскалась в фондах Международного института социальной истории в Амстердаме, и ее французский текст впервые полностью опубликован в СССР в 1968 г. в журнале «Вопросы истории КПСС». Составители публикации «К истории текста гимна «Интернационал» и его переводов» Е.В.Гиппиус и Р.Я.Зверев при тщательном сличении начального и окончательного вариантов песни обнаружили, «что из 48 строк песни только 17 совпадают, семь строк более или менее изменены и 24 строки совсем различны. Слова припева в обеих версиях идентичны»⁴.

Появление переработанного шестнадцать лет спустя текста «Интернационала» объясняется и зрелостью революционного мировоззрения поэта, глубже ознакомившегося с учением основоположников марксизма, и близостью его в 1880-х годах к гедистам, последователям Маркса, и, разумеется, возросшим реалистическим мастерством Потье.

Если в песнях 1848 г. Потье горевал о том, что народ еще не умеет мыслить самостоятельно, то теперь он с самого начала объявляет, что мысль тружеников — «разум возмущенный» — проснулась и вполне осознает предстоящие ей грандиозные задачи. И эта созревшая мысль уже полностью отвергает все владевшие ею в прошлом иллюзии, все прежние утопические упования на помощь свыше или извне. Труженики знают теперь, что должны спасти себя сами.

Победа рабочих и крестьян отдаст земной шар в их власть, они возвратят себе всё, что награбили их трудом богачи, уничтожат всю неправду старого мира, раскрепостят всё человечество, выгонят вон тунеядцев и создадут новое трудовое общество по образцу Международного товарищества рабочих — на основе старого бабувистского завета, ставшего и одним из лозунгов I Интернационала: «Нет прав без обязанностей, нет обязанностей без прав!»

ИНТЕРНАЦИОНАЛ

Гражданину Гюставу Лефрансэ, члену Коммуны

Вставай, проклятьем заклеянный,
Весь мир голодных и рабов!
Кипит наш разум возмущенный
И в смертный бой вести готов.
Весь мир насилья мы разруем
До основанья, а затем
Мы наш, мы новый мир построим,
Кто был ничем, тот станет всем!
Это есть наш последний
И решительный бой.
С Интернационалом
Воспрянет род людской.
Никто не даст нам избавленья, —
Ни бог, ни царь и ни герой,
Добьемся мы освобожденья
Своею собственной рукой.
Чтоб свергнуть гнет рукой умелой,
Отвоевать свое добро,
Вздувайте горн и куйте смело,
Пока железо горячо!
Это есть наш последний...
Довольно кровь сосать, вампиры,
Тюрьмой, налогом, нищетой!
У вас — вся власть, все блага мира,
А наше право — звук пустой!

⁴ «Вопросы истории КПСС», 1968, М. 3, стр.104-166.

Мы жизнь построим по-иному —
И вот наш лозунг боевой:
Вся власть народу трудовому,
А паразитов всех долой!
Это есть наш последний...
Презренны вы в своем богатстве,
Угля и стали короли!
Вы ваши троны, тунеядцы,
Из наших спинах возвели.
Заводы, фабрики, палаты —
Все нашим создано трудом.
Пора! Мы требуем возврата
Того, что взято грабежом.
Это есть наш последний...
Довольно королям в угоду
Дурманить нас в чаду войны!
Война тиранам! Мир народу!
Бастуйте, армии сыны!
Когда ж тираны нас заставят
В бою героически пасть за них, —
Убийцы, в вас тогда направим
Мы жерла пушек боевых!⁵
Это есть наш последний...
Лишь мы, работники всемирной
Великой армии труда,
Владеть землей имеем право,
Но паразиты — никогда!
И если гром великий грянет
Над сворой псов и палачей,
Для нас все так же солнце станет
Сиять огнем своих лучей.
Это есть наш последний
И решительный бой.
С Интернационалом
Воспрянет род людской.

Пер. А.Коц

«Интернационал» представляет собой великий шаг вперед в истории французской революционно-демократической поэзии. Наиболее популярными в прошлом были «Песня рабочих» и «Песня крестьян» Пьера Дюпона. Но «Песня рабочих» ставила лишь важный для своего времени вопрос о необходимости для пролетариев объединиться, а «Песня крестьян», призывавшая к боевому союзу крестьян, солдат и рабочих для борьбы с торжествующей реакцией (что было незабываемой заслугой Дюпона в глазах французских революционеров), завершалась лишь романтической мечтой о победе освобожденного труда и о будто бы уже быстро наступающей эре народного благоденствия. Насколько же могуче обогащает и углубляет «Интернационал» революционную тему реалистической ее трактовкой, ясным определением задач и целей борьбы пролетарских революционеров, возмужавших в опыте Парижской Коммуны!

«Интернационал», положенный в 1888 г. на музыку французским композитором-социалистом Пьером Дегейтером (1848—1932), стал революционным гимном международного пролетариата, а в СССР — гимном Коммунистической партии.

«Коммуна подавлена.., а «Интернационал» Потье разнес ее идеи по всему миру, и она жива теперь более, чем когда-нибудь», — писал в 1913 г. В.И.Ленин⁶.

Осенью 1871 г. военный суд заочно приговорил Эжена Потье за участие в Коммуне к смертной казни. Но к этому времени поэту удалось бежать из Франции. Сначала он жил в

⁵ Приходится указать на неточность перевода. Некоторые поэты-романтики Коммуны, вроде Луизы Мишель, воспевали грядущую революцию, бойцами которой помимо живых людей будут и призраки погибших революционеров.

Потье, как реалист, говорил следующее: «Если же эти каннибалы принудят нас стать героями войны — они не замедлят увидеть, что наши пули полетят в наших же генералов».

⁶ В.И.Ленин. Полн. собр. соч., т.22, стр.274.

Юрий Иванович ДАНИЛИН

ОЧЕРК ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ
ПОЭЗИИ XIX в.

Vive Liberta и Век Просвещения 2009

Англии, а в 1873 г. переехал в США, где и оставался до общей амнистии коммунаров, объявленной в 1880 г.

* * *

Со времени Парижской Коммуны начинается второй период творчества Эжена Потье. Мироззрение поэта окончательно освобождается от всех пережитков утопизма, идеалистических и религиозных идей. Центральной темой поэта неизменно является тема рабочего класса, обрисованного во всей его закабаленности капиталистической эксплуатацией, еще скованного недостаточным знанием путей и средств борьбы за свое освобождение от различных политических и религиозных предрассудков, от утопических иллюзий, еще не сплоченного для свержения капиталистического гнета. Но поэт терпеливо и непрестанно разъясняет рабочим их классовые цели, задачи и методы их борьбы, указывая, что одним из поучительнейших примеров является здесь Парижская Коммуна. В этих новых стихотворениях Потье реалистический художественный метод поэта окончательно изживает все прежние романтические тяготения и обогащается рядом новых, ценнейших сторон.

В эмиграции Потье создал несколько поэм. Прежде всего это «Парижская Коммуна» (1876), одно из самых выдающихся произведений поэзии коммунаров.

С какой любовью говорит здесь поэт о Коммуне и об ее участниках-рабочих, желавших положить конец отвратительному «хаосу» буржуазного строя, сбивших с фронта этого общества лозунг «Собственность», чтобы заменить его лозунгом «Труд»!

Да, был Париж твоим, и, хаос побеждая,
Ты поднимала новь.
Ты — мозг рабочего, душа его живая,
Ты — плоть его и кровь.
Неграмотный народ проникся правдой властной,
Постиг он дух систем:
Сегодня ты ничто, — вещал твой голос ясный, —
Стань, пролетарий, всем!»

Пер. В.Микушевича

Но рабочие, говорит Потье, «никогда не умели ненавидеть», а сердца их вдобавок совсем «разоружились» из-за легкой победы 18 марта. Вот почему они не сумели уничтожить вечером же 18 марта «гнездо гадюк», уползших в Версаль. В этом «милосердии» поэт видит непростительную ошибку, которая и привела к гибели Коммуны. Поэма завершается изображением гнусного торжества буржуазного «порядка» — прежнего «хаоса», восстановленного усилиями армии, полиции, церковников, реакционной прессы и тем господом богом, к которому буржуа возносят благодарные мольбы. Но Потье знает, что буржуазному обществу не избежать пламени нового революционного пожара!

В других поэмах, написанных в эмиграции, Эжен Потье ставил целью вооружить читателей-рабочих правильным пониманием стоявших перед ними революционных задач.

По поводу одной из этих поэм, отлившейся в форму послания, «The workingmen of America to the workingmen of France», В.И.Ленин говорит: «В 1876 году, в изгнании, Потье написал поэму: «Рабочие Америки к рабочим Франции». Он обрисовал в ней жизнь рабочих под игом капитализма, их нищету, их каторжный труд, их эксплуатацию, их твердую уверенность в грядущей победе их дела»⁷. Другая поэма, «The Workingmens party» («Рабочая партия»), написана в 1878 г. в связи с созданием Рабочей партии США.

Ясны, убедительны и неопровержимы мысли этих поэм, ярки, силен и доходчиво богат образный, взволнованный, страстный язык поэта. Могущество капиталистов, учит Потье, еще не в их золоте, а в том, что ими захвачены в полную власть все орудия и средства производства. Поэт признает, что грандиозны достижения капитализма, прорывающего скалистые горы туннелями, перерезающего громадными каналами перешейки, одерживающего множество блистательных индустриальных побед, владеющего сложными, умными, искусными машинами. Но в этих победах научно-технического и индустриального прогресса Потье уже не видит, как в 1861 г., залог какого бы то ли было «братства» классов. Все нет!

⁷ В.И.Ленин. Полн. собр. соч., т.22, стр.274.

Оборотная сторона буржуазного прогресса, подчеркивает он, в его бесчеловечии, во все более растущей обездоленности и закабаленности рабочих. А ведь этих тружеников уже бесчисленное множество, и поэт старается подробно разъяснить им, что представляет собой весь искусно слаженный механизм капиталистической эксплуатации, накрепко держащий их в цепях нищеты. Пусть же они поймут это — и перейдут к борьбе, пусть силой, социальной революцией, вырвут у своих поработителей все орудия и средства производства, которые только им и должны принадлежать! Положить конец капиталистической эксплуатации, напоминает поэт, стремилась и Парижская Коммуна. Но труженики должны сплотиться в свою Рабочую партию, которая поведет их к достижению победы, к торжеству коммунизма.

Изумительно видеть, с каким бесстрашием, с какой уверенностью вводит Потье в поэзию такие темы, которые, казалось бы, совсем ей чужды. Барбье, коснувшись вопроса об эксплуатации английских рабочих, лишь выразил возмущение страданиями рабочего люда; не иначе подходили к делу и многие предпролетарские поэты. А Потье в рассмотренном послании говорил о том, какова конкретно капиталистическая эксплуатация. Для буржуазного читателя, вообще отвращающего свои взоры от Потье, такие его поэмы — лишь грубая агитка. Но риторика Потье — голос великого поэта: она полна великолепной образности (о фабричном аде в США сказано, например: «Здесь за три доллара в неделю разрушают пятнадцатилетние легкие»), полна мучительного драматизма и гневного, выстраданного негодования поэта. Поэмы Потье, при всем их своеобразии, относятся к жанру дидактической поэзии, которая существовала издревле. Напомним хотя бы поэму Гесиода «Труды и дни» поэму Вергилия «Георгики».

Дидактическими поэмами всякого рода изобиловало и творчество классицистов XVIII и начала XIX в. А если советскому читателю высказывания поэм Потье могут показаться слишком азбучными, то ведь они написаны сто лет назад, а пропагандируемые ими идеи марксизма являлись в ту пору совершенно новой темой и должны были быть выражены в самой популярной форме, чтобы добиться своей цели — освобождения пролетариата той поры от всякого рода реформистских и анархистских теорий.

В 1872 г. Генеральный совет I Интернационала перенес свое местопребывание в США, а в 1876 г. принял решение о роспуске Интернационала. Потье находился в США с 1873 г. и не мог не интересоваться судьбой Международного товарищества рабочих, ожесточенно преследуемого реакцией во всем мире. Одновременно усиливался интерес поэта к трудам Маркса и Энгельса⁸. Ряд мест «Парижской Коммуны» обнаруживает близость к высказываниям работы Маркса «Гражданская война во Франции», переведенной на французский язык в 1871 г. Влияние экономического учения Маркса (французский перевод «Капитала» был опубликован в 1873—1875 гг.) ясно сказалось в двух других вышеназванных поэмах. Оно позволило поэту понять существо капитализма как исторически преходящей общественной формы и неизмеримо глубже (сравнительно с уроками Фурье) ознакомиться с законами капиталистической концентрации, с неизбежностью экономических кризисов, со всеми зримыми и потаенными (прибавочная стоимость) особенностями капиталистического производства, определяющими как эксплуатацию и закабаление рабочих, так и, с другой стороны, неотвратимость их освободительной борьбы. Глубоко усвоены поэтом и положения «Манифеста Коммунистической партии»: Эжену Потье теперь ясно, что коммунизм может быть завоеван и осуществлен на земле только революционной активностью пролетариата и что рабочим необходима своя рабочая партия (ее еще не было у коммунаров) как организатор и руководитель в их битве с капиталом. Неудивительно, что Жюль Гед относил поэта к небольшому числу тех коммунаров, которые в изгнании многому научились⁹.

⁸ Эжен Потье был известен Энгельсу, упоминающему о нем в письме к Зорге от 3 мая 1873 г. (К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т.33, стр.484—485); см. также письмо члена Генсовета I Интернационала Эжена Дюпона к Энгельсу от 21 июня 1871 г (Первый Интернационал и дни Парижской Коммуны». М., 1941, стр.243.

⁹ Жюль Гед. Рабочее движение во Франции со времени Коммуны. «Социал-демократ», кн.III, декабрь 1890, стр.14—15.

Помимо поэм и песен Потье в годы эмиграции стал писать и сонеты. Не уступая парнасцам в совершенстве формы, демонстрируя великолепную отчеканенность мысли, яркость образов, лаконизм точного и образного языка, богатство рифм, сонеты Потье опять-таки отличались необычностью тем и своего — совсем как будто чуждого этому жанру - воинствующего характера. Поэт и здесь разоблачал капиталистический строй, его идеологию, его прислужников, славил будущую пролетарскую революцию, развивал богоборческие и атеистические идеи (в годы эмиграции он стал атеистом), высмеивал библейские легенды, пропагандировал научные теории о происхождении жизни на Земле и вводил в обиход сонета темы политической экономии. Потье продолжал писать сонеты и после возвращения из эмиграции, а в 1884 г. смог выпустить небольшой их сборник под вызывающим заглавием «Социально-экономическая поэзия». По следам Потье пошли и другие поэты Парижской Коммуны.

Приведем для примера сонет Потье «Дикие звери»:

Я видел в цирке льва: разверз он с жадной крови
Пред укротителем пещеру смерти — пасть.
Но голову в нее смельчак решался класть.
Покоилась она в багряном том алькове.
Я видел в обществе: с клыками наготове
Сенатор и богач, льву рыжему под масть,
Но в белом галстуке, рычал: «Усилим власть!»,
Крутыми мерами грозя при каждом слове.
Чтоб сохранить страну и веру старины
И собственность спасти, мы бунтарей должны
Стереть с лица земли!» — свирепствовал оратор.
Вот кровожадный зверь!
И ты, молва, права,
Что можно приручить пантеру, тигра, льва,
Не приручается лишь старый консерватор.

Пер. А.Гатова

Зарубежные враги великого пролетарского поэта — а их множество — не устают твердить, что его поэмы и сонеты схематичны, абстрактны, что это не более как зарифмованная публицистика. Что делать, этим поклонникам той «чистой поэзии»), которую Маяковский иронически именовал «сконапель ля поэзия», всегда будет не нравиться у него решительно все, и спорить с ними — бесполезная трата времени.

Возвратись на родину осенью 1880 г., Эжен Потье не замедлил стать членом рабочей партии, основанной во Франции в 1879 г. После раскола партии в 1882 г. на революционную («гедисты») и реформистскую («поссибилисты») группировки поэт остался сторонником гедистов, учеников Маркса.

Нищим и больным стариком был теперь Потье. Последние семь лет его жизни прошли в отчаянной борьбе за кусок хлеба. Как жалел он, что отказался от отцовского ремесла, которое сохранило бы ему надежный заработок! Основать новую художественную мастерскую поэт тоже не мог: требовались большие средства. В довершение всех бед его разбил паралич. Поэт мог теперь только писать стихи. Это была единственная его возможность служить делу пролетарской революции и единственная надежда хоть на самых! ничтожный заработок...

Капиталистический строй никогда еще не имел в поэзии более пронизательного и непримиримого врага. Потье твердил о буржуазном обществе как об отвратительном людоеде, как об ожившем чудовищном божестве древности, в раскаленную утробу которого падают все новые и новые человеческие жертвы — измученные труженики («Молох-Ваал»). Могущество и богатство капитализма, пишет поэт, создано трудом, муками и кровью его изнуренных рабов, но механизм эксплуатации ни на минуту не прекращает свою людоедскую практику, высасывая последние их силы:

Обкраден шар земной.
Измучен род людской.
Орудует над ними
С насосом воровство,
И Собственность — его
Грабительское имя.

Пер. А. Гатова

Как презирает и ненавидит поэт врагов трудового народа — всех этих капиталистов, банкиров, акционеров, фабрикантов, всякого рода буржуазных стяжателей и ту-неядствующих рантье! По интеллектуальному уровню он уподобляет их свиньям (песня «Корыто», посвященная Ж.-Б.Клеману), и ему мерзко видеть, как торжествуют они в своем хищническом самодовольстве («Великий крах», «Забастовка»), в своей политической реакционности («Консерватор», «Политикан»).

В своих песнях и сонетах Потье создал целую сатирическую галерею таких сторожевых псов буржуазного строя. Вот образ продажного депутата («На нашей шее»). Вот нахальный и трусливый министр Третьей республики («Господин Ларбен»). Вот клерикалы, судьи, журналисты, полицейские, раззолоченный генералитет («Долой!», «Святая троица», «Мишени», «Декларация» и др.). Поэт насмешливо призывает своих народных читателей стрелять в тире по таким мишеням, как банкиры и их холопы, — пока не придет пора пустить ружья в ход по-настоящему.

Реализм Потье отображает теперь общественную жизнь в постоянном ее движении, в ходе ее исторического развития. Поэт с удовлетворением сознает, что конец капиталистической системы неизбежен, а все теперешние хозяева жизни — фабриканты, биржевики и жандармы — станут со временем только музейными экспонатами, столь же диковинными, как допотопные чудовища («Вымершие типы»).

Вот почему Эжен Потье умеет остро улавливать в Настоящем те явления, которых еще не замечают другие его современники, тоже враги капитализма, но считающие его слишком могучим и непобедимым. Нет, поэту уже ясно, что в цитадели этого врага немало трещин, что настроениям капиталистов нередко присуща неуверенность, а порою и страх.

Так, в сонете «Социальная революция» Потье не без злорадства изобразил богачей, встревоженных приходом революции, но пытающихся успокоить себя надеждой, что рабочие по-старому будут просить их только потесниться и уделить им какие-нибудь крохи. Однако, к ужасу богачей, восставший Труд намерен «вернуть себе всё», что ими у него награблено. «Всё!» С каким торжеством выразил Потье одним этим словом зрелость требований пролетариата! Читатель, может быть, не забыл, что слово «всё» встречалось уже у Эжезиппа Моро, но содержание этого слова было еще неясно. У Потье идет речь о захвате всех орудий и средств производства.

Поэт расширяет эту тему в посвященной Жюлю Геду песне «Сон кузнеца», где создан величавый аллегорический образ человеческого труда. И этот Труд провозглашает, что он тысячелетиями был проклятием для людей, и если его воспламенило в пору революции XVIII в. слово «свобода», то он остался по-прежнему обманут, обокраден и закабален — на этот раз машиной, под властью которой он создал своего нового неумолимого врага — капитализм, и ему остается следовать путем бойцов Парижской Коммуны. Под красным знаменем, которое взвевается на обоих полушариях, дело рабочего — овладеть разумом, прогрессом, наукой, равенством: «Стань же, труженик, выше короля, стань своим собственным хозяином, стань человеком, стань человечеством!»

В творчестве Эжена Потье образ трудового народа превратился в грозный образ мятежника, рвущегося к своей победе. Немало было и других певцов у рабочего класса Франции, но только один Потье, с таким братским пониманием вникавший во все стороны жпзпи рабочих, умел так настойчиво, правильно и ясно указывать им путь к освобождению.

Свое яркое и мучительно-правдивое повествование о жизни рабочих Потье обращает именно к ним самим, а отнюдь не к правящим классам и не к правительству Третьей республики (он больше не утопист и знает, что их не разжалобить). Прежнего жанра песни-спора, песни-полемики нет у Потье: о чем спорить с капитализмом, который подлжит только уничтожению? В новых своих песнях поэт настойчиво призывает своих читателей-рабочих взглядеться, вдуматься в то, как они трудятся и живут, как всесторонне они угнетены. Дальше так невозможно!

В отличие от прежних предпролетарских поэтов, обрисовывавших рабочий класс в виде общей, расплывчатой массы (лишь иногда, у Фесто и Жилля, эта масса была конкретизирована в лице углекопов), Потье впервые, если не считать «Медной лиры» Барбье, перешел к изображению фабрично-заводского пролетариата.

Мрачными дантовскими красками обрисовывает он те грязные закопченные фабричные помещения, где идет поистине каторжная многочасовая¹⁰ работа, где нет никакой охраны труда, где машины нередко калечат рабочих. Там полновластно царят хозяин и мастер, там рабочим постоянно снижают поденную плату, а работниц преследуют начальствующие насильники. Труженики постоянно обречены страшиться прихода черных дней безработицы и еще большего горя — старости, когда их без церемоний и без пенсии выбросят на улицу («Социальная амнистия», «Эксплуататоры», «Кризис», «Фабричный мастер» и др.).

Поэт требует, чтобы рабочие не забывали и обо всех других невзгодах своего существования. Ведь они лишены образования, возможности культурного развития, условий человеческой жизни! Они по-прежнему прозябают в сырых лачугах вместе с полуголодной семьей, одетой в лохмотья; там голая нищета, вечное горе, там «нет и гвоздя, чтобы повеситься», — и с какой ненавистью встречают там домовладельца, являющегося за квартирной платой («Братский тост», «Эксплуататоры», «Безработица», «Нездоровые жилища», «Восьмое число»).

А помимо всего этого — тяжкий гнет буржуазного государства, его законов, судов, полиции, гнет, которому елейно призывает подчиняться церковь... Рабочие подобны овцам, все время окруженным волками, и остается им только надежда на революцию.

Одна из типичных особенностей Потье как художника-реалиста — умение показать революционизирующую силу угнетения и нищеты, на которые обрекает рабочих капиталистический строй. Рабочие, герои его песен, измучены, но не подавлены. Безотрадность существования зовет их к отпору, и им ясно, что никакого другого выхода из положения нет и быть не может. К отпору же постоянно их призывает и сам поэт.

Потье добился того, о чем давно мечтал: ему удалось превратить политическую песню в подлинное оружие революционно-пролетарской борьбы. Он выступал в данном случае не только против традиции ранних поэтов-рабочих, подвластных влияниям утопических учений, но и против поэзии POSSИБИЛИСТОВ, не поднимавшейся обычно над беззубым бытовизмом. В своем некрологе о Потье Жюль Гед подчеркнул, что Потье «единственный сделал в этом отношении гораздо больше», так как «он не только развязал волю (рабочих. — Ю.Д.) к активному действию, но в бессмертных строфах предначертал этому освободительному действию тот путь, который только и способен обеспечить ему успех»¹¹.

Потье разрешает теперь и ту художественную задачу, которая не давалась его предшественникам, даже Шарлю Жиллю, — изображение отдельного типического представителя рабочей массы.

В песнях, построенных на образе отдельного рабочего, те же отношения обездоленности и гнета предстают в разрезе личной судьбы. Вот песня «Маленький труженик» — о ребенке, приговоренном с восьми лет к заводской каторге. Вот песня «Заживо погребенный» — об углекопе, условия труда которого как бы полностью выключают его из человеческой жизни: в утренних сумерках спускается он под землю с фонарем в руке, а выходит оттуда, измученный, лишь поздно ночью; ему не знать ни ласкового июня, ни истомы летнего зноя, ни пенья птиц, ни жужжания пчел... Вот песни, где перед читателем матери, жены или вдовы рабочих, печальные, задавленные горем и нуждой, то беспокоящиеся, как бы не простудился сынишка, ушедший на работу в рваных башмаках, то оплакивающие похищенную развратником дочь, то тревожно думающие о судьбе ожидаемого на свет ребенка («Дырявые башмаки», «Украденное дитя», «Вдова каменолома»)... Сколько тепла, сколько любви и участия в этих песнях поэта!

¹⁰ Восьмичасовой рабочий день был законодательно установлен во Франции (но с различными оговорками и ограничениями) лишь 23 апреля 1919 г.

¹¹ «Le Socialiste», 10 novembre 1887.

Потье видел, что революционное сознание присуще еще не всем рабочим. В песне «Жан Лебра» поэт создал уходящий в прошлое тип рабочего Жана-Работяги, послушного и неумолимого вола своего хозяина; безропотная жертва всех жизненных горестей, Жан-Работяга изнурен до предела, но ему так никогда и не приходила мысль о праве на лучшую долю, и он отдохнет лишь в могиле. Но вот другой, столь же типический образ рабочего из песни «Жан-Бедняк»: он тоже безропотно гнул спину на своих хозяев и в старости выброшен на мостовую; но Жан-Бедняк уже понял, что он всю жизнь был в цепях эксплуатации, что «господь бог держал его за руки, пока ему обшаривали карманы», — и он пошел за красным знаменем Коммуны, знаменем освобождения. Жан-Бедняк умирает, расстрелянный версальцами и посылая проклятие «прогнившему миру, из которого убегаешь, как с каторги». Жана-Бедняка бросили в революцию его страдания, и он еще не представлял себе, как нужно переделать жизнь, уничтожив гнусный хаос буржуазного «порядка». Но в песне «Инсургент» Потье создает новый тип рабочего: это настоящий Человек, образованный, сознательный, научившийся отделять машину от капиталистического ее применения, рвущийся полностью перестроить мир для счастья тружеников, готовый сражаться за свои цели на баррикадах новой Коммуны. С какой радостью лепит поэт этот образ положительного своего героя!

Покорен инсургент приказам,
Которые диктует разум.
Он — Человек, не вьючный скот.
Он преисполнен упования:
На горизонте солнце знанья
В багровом пламени встает.
Он подчинит себе машину.
Отныне гнуть не хочет спину
Он перед паровым котлом.
Рука дельца рычаг нажала,
И стало доброе начало
Великим социальным злом.
Не зная в горести просвета,
Под Игом стонет мать-планета.
Он перестроить мир готов
В могучем и святом усилье,
Чтоб радостное изобилье
Струилось из ее сосцов.

Пер. В.Микушевича

Песня «Инсургент», написанная в 1884 г., играла роль революционно-пролетарского гимна (пока не был положен на музыку «Интернационал»), и ее долго пели на всех рабочих собраниях.

Преданный сын и учитель рабочего класса, Потье помогал ему разбираться в самых разнообразных вопросах. Он неустанно разоблачал лживые посулы буржуазной демократии. Он освобождал рабочих от власти застарелых предрассудков, вроде веры в бога или магического влияния абстрактных понятий, таких, как слово «свобода», особенно слово «республика», так долго державших их плену. Потье доказывал, что рабочим нечего ждать от буржуазно-демократической республики, которую он заклеил именем «проститутки» в блестящей памфлетной песне «Дочь Термидора». Он утверждал здесь, что республиканский строй установился во Франции уже со времени Великой французской революции (иногда лишь уступая место недолговременным монархиям), но что и Первая и Вторая республики были на деле только продажными прислужницами буржуазного господства. Такова и Третья республика, которую самое лучшее поскорее свергнуть.

Вернись, вернись, Коммуна боевая!
Ты, а не эта шлюха площадная.
Лишь ты одна — Республика родная!

Пер. А. Гатова

Растущая активность и мощь рабочего класса восхищали Эжена Потье. Он с восторгом воспевал все проявления борьбы рабочих, стачки и забастовки, мятежи углекопов в Монсо-Ле-Мин, Декавиле и Анзене, первые успехи рабочей партии на выборах, крепнущую силу социалистического лагеря и его прессы («Пятнадцать тысяч

голосов», «Забастовка», «Сто тысяч», «Путь народа» и др.). И все время мысль поэта возвращается к великим дням Парижской Коммуны, которой он посвящает цикл новых замечательных песен.

С какой страстью писал Потье в песне «Она не убита!», что палачам Коммуны, как они ни старались, не удалось истребить память о ней:

Ее надеялись убить
Картечью и штыками,
На землю знамя повалить
И в грязь втоптать ногами...
И палачей толпа росла,
Глумясь над ней открыто...
Слышь, Никола,
Хоть их взяла —
Коммуна не убита!

Пер. В.Дмитриева

А в песне «Коммуны след неизгладим!» как горячо говорил поэт о жертвенной борьбе коммунаров, об их великодушных стремлениях!

На баррикады боевые
Мы шли со знаменем в руках.
Плуг Равенства тогда впервые
Оставил борозды в сердцах.
То были дни любви и гнева.
Где кровь лилась и стлался дым,
Уже взошли ростки посева:
Коммуны след неизгладим!

Пер. А.Гатова

В одной из последних своих песен, в «Годовщине 18 марта 1871 года», Потье любовно вспоминал день провозглашения Парижской Коммуны:

О как цвела тогда весна!
Как этим утром в Жерминале,
Будя народы ото сна,
Знамена красные сияли!
Сверкая в синих небесах,
Лоскутья-флаги золотели,
И даже в мрачных рудниках
Призывно отблески алели...

Пер. В.Дмитриева

Французская Рабочая партия, руководимая с 1882 г. гедистами, была в глазах Потье преемником заветов Коммуны, и поэт стал ее певцом. Гед называл его «Тиртеем нашей Рабочей партии»¹². В песне «Пятнадцать тысяч голосов» Потье славил коллективный разум партии, ее боевой дух, ее умение сплотить массы, ее волю к ликвидации капитализма ради раскрепощения трудового человечества и подлинной человеческой культуры:

Настанет — партия так учит —
Конец наемного труда,
И пролетариат получит
Дары природы навсегда,
И смыв веков позор и муку,
Искусство вырвет из оков,
Литературу и науку.
Во имя справедливой цели
Держите знамя тех бойцов,
Кто пал в кровавую неделю!

Пер. А.Гатова

В 1880-х годах полностью определилась роль Эжена Потье как главы поэзии Парижской Коммуны. Немало было поэтов-коммунаров, горячо писавших о Коммуне в 70-

¹² Когда Потье в начале 1887 г вновь (первый раз в США в 1875 г.) вступил в масонскую организацию, он заявил, что является коллективистом т е коммунистом («коллективистами» называли себя гедисты в глазах которых термин «коммунизм» был опорочен деятельностью представителей французского утопического коммунизма).

70-х годах, особенно под свежим впечатлением ее трагического конца. Но эти поэты чаще всего видели в ней лишь борца за республиканский строй, социалистические ее стремления толковали расплывчато, а в 1880-х годах по большей части перестали писать о Коммуне. Не так было с Потье, которому благодаря его близости к гедистам все более прояснялся ее великий историко-общественный смысл.

Отнюдь не страницей ушедшего прошлого была для него Коммуна, но вечно бессмертным делом, вратами в новый период истории, школой борьбы и руководством к новому революционному действию.

Неустанно пропагандируя заветы Коммуны, Потье убеждал рабочих не поддаваться распространенным в ту пору анархистским влияниям¹³. В песне «Согрейся, дрова твои!» Эжен Потье внушал рабочим, что задачи их борьбы вовсе не в том, чтобы разграбить какую-нибудь булочную. Это было как бы ответом поэта на одно из выступлений Луизы Мишель, которая, участвуя в 1883 г. в рабочей демонстрации, именно вошла в булочную и принялась раздавать хлеб голодным, за что подверглась затем суду и тюремному заключению. Задачи рабочего класса в том, чтобы освободить человечество от капиталистического хаоса: «Стань государством, забирай в свои руки власть, чтобы изменить законы и весь их кодекс... и на этот раз иди до конца!»

Та же мысль выражена поэтом в песне «Путь народа»:

Ты хочешь хлеба, хочешь крова, Народ?

Но к большему стремись!

Иди на штурм великий снова,

Порывом новым вдохновись! И государством, и законом

Ты должен стать, рабочий класс,

Вернувши землю миллионам,

Промолвив властно: «Все — для нас!»

Пер. В.Дмитриева

Так до конца своих дней Эжен Потье не переставал звать рабочий класс, авангард народных тружеников, к борьбе и победе. Призывы его становились все более отчетливыми. В «Интернационале» он провозглашал, что «рабочие и крестьяне, великая партия трудящихся» должны стать новыми властителями земного шара. Теперь он уточнял их задачи: нужно захватить власть, «стать государством», создать новое — пролетарское — законодательство. А это означало, что речь идет о диктатуре пролетариата как о переходном этапе к построению коммунистического общества. Тему диктатуры пролетариата Потье вводил в обиход политической поэзии впервые, в чем одна из его незабываемых заслуг.

Потье умел рассматривать современное общество в его историческом движении, показывал, каким отъявленным врагом человечества является капиталистический строй, утверждал, что спасение пролетариата в его собственных руках, неустанно призывал рабочий класс к свержению всех форм существующего гнета, к осуществлению диктатуры пролетариата и увенчал свое творчество реалистически ясной мечтой о прекрасном будущем раскрепощенного человечества и освобожденного труда.

Во всякой мечте есть элемент романтизма, но Потье не раз стремился, подобно Шарлю Жиллю, обрисовать свою мечту о будущем реалистически. В песне «Общественное будущее» он говорит, что на смену дряхлеющему уже целый век «царству буржуазии» придет время, когда «мы освободимся от ненависти, переполняющей нам душу».

¹³ Нельзя не пожалеть о том, что Пьер Брошон, проявивший такой интерес к творчеству поэтов французской революционной демократии и издавший полное собрание сочинений Потье, в предисловии к этому изданию принялся вдруг утверждать, что Потье был не последователем гедистов, а якобы сторонником одновременно коммунизма и анархизма, Брошон, неизвестно для чего, привел и некоторые изменения, сделанные анархистами в «Интернационале» (см. E. Pettier. Oeuvres complètes. P., 1966, p.20, 23, 101). Принадлежность Потье к Рабочей партии, руководимой гедистами, прочно удостоверена не только ими, но и самой анархистской критикой, обвинявшей Эжена Потье в том, что его песни «вместо того, чтобы воспевать великие человеческие стремления к свободе, равенству и справедливости, принижаются до прославления одной партии и ее людей» («Le Revolte», 9—15 juillet, 1887, № 14). Никаких некрологов, посвященных смерти поэта, в прессе анархистов нам не встретилось, как и никаких вообще попыток перенести имя Потье в их лагерь.

Каждый тогда займет свое место под солнцем, а розовощекие дети станут напоминать цветущий шиповник. Города и поля расцветут под властью науки и искусства. Земля и орудия станут общим достоянием. Никто не будет обогащаться. В настоящем жизнь рабочих — лишь «рабство и нищета», но тогда «Коммуна наполнит свою флягу и изошьет человечеству вино братства».

Во второй период творчества Потье обрел свое самобытное лицо. Новые песни поэта поражали современников не только блеском и зрелостью мастерства, не только стойкой преданностью поэта своим убеждениям, но и какой-то юношеской, играющей силой. Многие изумлялись, узнав, что их автор уже старик.

Суровая и несколько сумрачная тональность песен Потье 1880-х годов определяется их основной темой — непримиримостью борьбы эксплуататоров и эксплуатируемых. Грозная, как перед взрывом, накаленность этого конфликта определяет собой основную мелодию песен Потье, сосредоточенных на одной цели, острых, как отточенный клинок, даже подобных могучему острию лемеха, взрывающего целину для богатого восхода революционной поэзии пролетариата. Традиции гневной ювеналовской сатиры сочетаются в них не только с властно-воинственными призывами к борьбе и победе, которыми так прославился древнегреческий поэт Тиртей, но и с теплой братской любовью поэта к обездоленным борющимся пролетариям. В этих песнях нет и следа беранжеровской веселости, юмора, гривуазно-легкомысленных ноток, грациозно танцующих ритмов; люди здесь не хмелеют от вина и любви. Иные современники даже упрекали поэта за то, что его песни слишком серьезны, слишком насыщены мыслью, что их якобы трудно не только петь, но даже декламировать. Такого же рода упрек адресовали Маяковскому люди, не хотевшие научиться его читать.

Песни Потье 1880-х годов — это напористая громогласная политическая поэзия, обращенная к массе, к участникам рабочих сходов, к толпе на площади: она напрямик выкладывает людям, что они закабалены и одурачены, что хватит им терпеть, что пора на баррикады!

Ораторско-публицистическое начало доминирует в песнях Потье, то излагающих воззрения автора, то оформленных в виде монолога героя или хоровой песни. В построении этих песен, всегда полных движения, драматизма, волнующих взлетов мысли, много разнообразия: тут и песни-призывы, и песни-марши, песни памфлетной страстности, песни лирические и сатирические, песни-сказочки, песни философских раздумий и многие другие. Наряду с патетическими песнями, каковыми являются его торжественные монументальные фрески социальной борьбы («Вперед, рабочий класс!»), наряду с разящими инвективами в адрес правящих кругов Третьей республики («Социальная амнистия»), Потье создавал и совсем другие, «камерного» типа социальные пес-Жни («Промокающие башмаки»). Речь его всегда расцвечена щ оригинальными и запоминающимися метафорами. Плющ, разъедающий стену феодального замка,— это «орудие равенства», предвестие победы будущего общества, не знающего частной собственности («Плющ за работой»). «Смерть 3 полной ямой поет Марсельезу» — это сказано о братской могиле расстрелянных бойцов Коммуны («Торжество порядка»). Потье вводил в язык своих песен остро и лаконично сформулированные политические лозунги и афоризмы, которые врезались в память читателя, становились крылатыми словами. В третьей строфе «Интернационала» читаем: «Государство притесняет, а закон обманывает; налог высасывает всю кровь у бедняка; богачу не ведомы никакие обязанности; право бедняка — пустое слово». В четырех строках песни — четыре тезиса, выраженных в предельно краткой и ярко афористической форме; это настоящий шедевр пропагандистской краткости и ясности.

Творчество Потье стоит совершенно особняком во французской литературе XIX в. По кругу основных тем своего позднего, зрелого творчества поэт не сравним ни с кем из современных ему писателей. Лаура Лафарг, дочь Карла Маркса, переводившая стихи поэта на английский язык, недаром писала Энгельсу в 1889 г.: «Песни Потье — лучшие и даже единственные революционные песни, которыми могли бы похвалиться французы нашего поколения»¹⁴. Слова эти никакого возражения со стороны Энгельса не вызвали.

¹⁴ F.Engels - Paul el Laure Lafargue. Correpondance, t II. P., 1956, p.363—364.

Французские буржуазные литературоведы ненавидят Потье по чисто политическим причинам, а также потому, что он работал главным образом в жанре любимой народом, а следовательно, презираемой ими песни. Советское литературоведение воздаёт должное Эжену Потье, как замечательнейшему поэту — участнику Парижской Коммуны, однако значение Потье вовсе не только в этом. Ведь он — один из выдающихся французских писателей-реалистов второй половины XIX в., правдивейший изобразитель рабочих, грозно и накрепко внедривший во французскую литературу тему трудового народа и революционной борьбы рабочего класса.

Современные поэту французские критики (исключая лишь Жюль Валлеса, говорившего об его поэзии по существу) ограничивались обычно тем, что сравнивали его — по силе таланта — с Гюго, Беранже и Лафонтеном. И у Валлеса встречается фраза: «Иные возгласы, вырывающиеся у этого Ювенала предместий, столь проникновенно красноречивы, что производят более сильное впечатление, чем самые восхитительные строфы «Возмездия»¹⁵. Известный романист Жан Ломбар заявлял, что Потье «владеет хлещущим бичом Гюго, но только Гюго, сошедшего с небесных высот»¹⁶. Критик Камиль Дрейфюс называл его «Беранже конца XIX века», добавляя, что это «песенник битвы труда против капитала, всех тех вопросов, которые ставятся ружейными выстрелами и баррикадами»¹⁷. По словам критика-социалиста П.Аржириадеса, Потье «превосходит Беранже по своей мысли и равен Лафонтену»¹⁸. Другой критик-социалист, Бенуа Малой, считал, что Эжена Потье «когда-нибудь назовут Лафонтеном плебейской песни»¹⁹.

В некрологе, посвященном Эжену Потье, Жюль Гед писал, что «научный социализм теряет в его лице своего поэта, своего вдохновенного певца»²⁰, В.И.Ленин в статье 1913 г. высоко оценил Потье, говоря о нем как о передовом бойце рабочего класса, называя его песни поистине нерукотворным памятником. Особенно же подчеркнул Ленин ту заслугу Потье, что он «был одним из самых великих пропагандистов посредством песни»²¹.

* * *

Эжену Потье почти ничего не удавалось заработать своими песнями. Ведь он мог их печатать только в прессе социалистического лагеря, обычно такой же бедной, как беден был он сам.

Друзья, конечно, старались, как могли, поддержать парализованного бедняка, неустанная творческая активность которого их восхищала. В 1881 г. Жюль Валлес посвятил поэту статью (перепечатанную им с дополнениями в 1883 г.), высоко оценивая творчество этого «Ювенала предместий». Валлес был первым из французских критиков, писавшим о Потье, и теперь как бы снова вводил его в литературу. Никто ведь уже не помнил о брошюрах стихов поэта, изданных в 1831 и 1848 гг. «Потье, мой старый друг,— заканчивал статью Валлес, — ты — Тиртей той битвы, которая не озарена никаким блеском: она проходит в закопченных и почерневших стенах мастерской или меж заборами грязных домов, где свинец мусорных ящиков уносит столько же жертв, сколько и свинец ружейной пули.

Так оставайся поэтом этого мира, который не умеет говорить красно, одевается всего лишь в отрепья, и ты... откроешь замурованной нищете горизонт, а народной поэзии новое поприще»²².

В августе 1883 г. Потье принял участие в одном песенном конкурсе, организованном парижским обществом шансонье «Ристалище песни». На конкурс было представлено около трехсот песен. Первая премия была присуждена Эжену Потье.

¹⁵ Jules Valles Litterature et revolution. P., 1969, p.478.

¹⁶ Eugene Museux E. Pottier et son oeuvre P., 1898, p.119.

¹⁷ Ibid, p.123.

¹⁸ «La Question sociale», 1885, N 8.

¹⁹ «La Revue socialiste», 1887, N 36.

²⁰ «Le Socialiste», 10 novembre 1887.

²¹ В.И.Ленин. Полн собр соч., т.22, стр.273, 274.

²² JulesValles Litterature et revolution p.478—479.

Некоторые члены «Ристалища песни» помнили Потье по 1848 г. Гюстав Надо особенно принял в нем участие, узнав о его старости, болезни и нищете. По инициативе Надо²³ Эжену Потье предложили на выбор либо денежную поддержку (подписной лист с пожертвованиями в его пользу), либо издание его книги стихов. Потье не колебался ни минуты: «Пусть опубликуют мои произведения, хотя бы я и умер с голоду!» — сказал он.

Члены «Ристалища песни» собрали средства на издание в 1884 г. первого большого тома песен Потье «Кто же безумен?» Впрочем, издатель гедистов Ориоль еще до выпуска им этой книги опубликовал в начале 1884 г. (вероятно, по ходатайству гедистов, друзей поэта) его «Социально-экономические стихотворения и революционно-социалистические песни» (издание из трех 12-страничных выпусков), а также сборник сонетов «Социально-экономическая поэзия».

Однако члены «Ристалища песни», литераторы консервативных воззрений, поставили условием, чтобы в книгу «Кто же безумен?» не вошли революционные песни Потье. Нетрудно представить себе, что должен был пережить поэт. Нищета вынудила его согласиться.

Таким образом, этот сборник, в который вошли в основном старые песни Потье 1850—1860-х годов, представлял публике не революционного поэта, а лишь одного из мастеров песенного жанра... Разумеется, и в этих песнях Потье оставался самим собой, и этим песням присущи были мотивы недовольства буржуазным обществом, народной обездоленности, мечты о лучшем будущем. Царский цензор, запретивший в июне 1887 г. в России все сборники Потье, отметил, что если сборник «Кто же безумен?» и «отличается некоторой умеренностью», то все же «многие песни проникнуты в нем революционным духом»²⁴.

Боевые соратники Потье по Коммуне, друзья по годам эмиграции, товарищи по Рабочей партии, собратья по революционному лагерю, рабочие, ремесленники решили прийти на помощь своему поэту и по грошам собрали средства для издания его книги «Революционные песни» — другого большого тома, в котором со всей ясностью предстало бы подлинное боевое существо его поэзии. В предисловии к этой книге знаменитый памфлетист Анри Рошфор признавался, что никогда ранее не слыхивал имени Эжена Потье и никогда не мог поверить в существование высокоталантливого поэта, который остается неизвестен своим современникам. Но теперь, ознакомившись с творчеством Потье, Рошфор, по его словам, чувствовал восторг археолога, которому удалось извлечь из земли прекрасную мраморную статую.

Свое предисловие Рошфор предварительно напечатал в руководимой им газете «Энтранзижан». Статья эта побудила многих других журналистов тоже высказаться в благоприятном духе о песнях Потье; извещая о предстоящем выходе «Революционных песен», они даже призывали подписываться на это издание.

Высказывания социалистической печати были, разумеется, благоприятны для Потье. Но подчеркнем, что книга вызвала высокую оценку даже со стороны известного критика Франсиска Сарсэ, заклятого врага Парижской Коммуны. Вот что писал Сарсэ: «С первых же песен я был поражен. Я имел дело с настоящим поэтом ... Но какой пыл темперамента! Какое мрачное воображение! Какая сила глубокого и горького чувства! Этот Потье — коммунар, о чем я говорю с сожалением, и несомненно один из самых отчаянных». И сравнивая далее песни Потье с песнями Беранже, критик с изумлением убеждался, что неведомый ему дотоле поэт-коммунар по силе таланта и мастерства не только не уступает прославленному песеннику, но даже превосходит его по «интенсивности чувства и поэтической выразительности»²⁵.

²³ Следует отметить, что Надо дал деньги и Эжену Бейе для издания книги стихотворений Шарля Жилля.

²⁴ «Литературное наследство» М., 1939, № 33—34, стр.852.

²⁵ Ernest Museux. E. Pottier et son oeuvre. p.130—133.

Всё как будто предвещало читательский успех сборнику «Революционные песни», вышедшему в конце апреля 1887 г. необычно большим тиражом, 1500 экземпляров. Но раскупалась книга плохо: буржуазный читатель Г бойкотировал ее, а цена книги (5 франков) оказалась высокой для читателя из народа. Надежды Потье сколько-нибудь избавиться от нищеты рушились снова, и в эту пору у него вырвались отчаянные слова: «Я покончил бы с собою, если бы знал, что после моей смерти продажа моих произведений сможет обеспечить счастливую жизнь моей семье!»

Но дни поэта были уже сочтены. Шестого ноября 1887 г. он скончался. Тело Эжена Потье было обернуто красным знаменем. Луиза Мишель положила в гроб книгу. «Революционные песни». Во время похоронного шествия они развернули красные знамена. Полицейские с яростью бросились их вырывать. Произошла свалка, многие участники шествия, в том числе некоторые левые депутаты, были избиты. Над могилой Потье были произнесены речи его бывшими соратниками-коммунарами.

Потье похоронен на кладбище Пер-Лашез около «стены коммунаров». Постановке памятника на могиле воспротивилось министерство внутренних дел. Скромный памятник поэту удалось поставить только в 1908 г. по настойчивой инициативе ветеранов Коммуны на средства от продажи второго (сокращенного) издания «Революционных песен». Третье издание этой книги вышло, в ее первоначальном виде, в 1937 г., а полное собрание известных пока сочинений Потье — лишь в 1966 г.

ЖАН-БАТИСТ КЛЕМАН

Жизнь поэтов революционной демократии была невыразимо трагична.

В песне Эжезиппа Моро «*Surgite mortui!*», имеющей невеселый подзаголовок «Куплеты, пропетые на завтраке, все участники которого покушались на самоубийство или думали о нем», поэт признался, что уже четыре раза замышлял покончить с собой; по всей вероятности, и самая смерть Моро была самоубийством, как и странная смерть Гюстава Леруа. Самоубийством покончили Жюль Мерсье и Шарль Жилль. Готов был к этому и Эжен Потье. Мысль о самоубийстве владела и другим поэтом, Жаном-Батистом Клеманом (1836—1903).

Случилось с ним это еще в юности. Сын зажиточного мельника, он порвал в 14 лет с деспотизмом семьи и стал простым рабочим. Уже вскоре на горьком опыте познал он, какова беспросветно-нищенская доля людей физического труда. Но когда полюбивший его начальник предложил ему стать надсмотрщиком за рабочими, Клеман отказался примкнуть к числу эксплуататоров. И как-то однажды, полный невеселых дум, остро переживавшихся его впечатлительной натурой, юноша решил покончить с собой: он заснул на краю обрыва, над рекой, надеясь на то, что, повернувшись во сне, упадет в реку и погибнет. Но судьба берегла его: он не повернулся во сне, не погиб, а проснувшись, уже не захотел повторять такую попытку.

В поисках наиболее подходящей профессии Клеману пришлось изучить 36 ремесел, но ему так и не удалось найти такого, где от него не требовали бы «безропотной покорности» и где бы он не видел хозяйской «тирании и эксплуатации». Он понял, что жизнь уже сделала его бунтарем, и решил таким остаться. Ему казалось, что быть независимым он может только в «свободной профессии», став литератором. Скопив с великими трудами сотню франков, он отправился в Париж, поступил в приказчики к одному виноторговцу, а все вечера отдавал самообразованию и писанию стихов. Началась долготелая жизнь, полная всяческих лишений, граничащая с нищетой. Только в конце 1850-х годов поэту удалось продать одну из своих песен музыкальному издателю за 15 франков. По словам Клемана, он испытал в тот день «необыкновенное чувство»: «У меня все еще стоит в ушах мелодичный звон трех пятифранковиков, которые издатель вложил мне в руку; я стиснул их так лихорадочно, словно совершил кражу»¹.

¹ Высказывания Клемана взяты из его предисловия к книге: J.B.Clement. Chansons. P., 1885. Полнее о Клемане читатель узнает из нашей книги «Поэты Парижской Коммуны» (М., изд-во «Наука», 1966) Дооктябрьской революции Клемана на русский язык не переводили Цитаты из его стихотворений приводятся по «Антологии поэзии Парижской Коммуны» (М., Гослитиздат, 1948), а полнее поэзия его представлена в книге Ж.-Б.Клеман. Избранные песни. Пер. В.Дмитриева, М., «Художественная литература», 1951.

Поэзия Клемана — фольклорного происхождения. Она хранит отзвук старинных народных, частью плясовых, песен. Но, повторяя темы, образы и построение народных песен, сказок и легенд, поэт усиливал и обострял их мятежную социальную выразительность. Учителями своими в песенном искусстве он считал Беранже, Эжезиппа Моро и Пьера Дюпона.

Воспитываясь в такой школе, Клеман превратился в политического шансонье — и не замедлил оказаться на подозрении у цензуры Второй империи. Запрещалось множество его песен. Однажды он явился в Цензурный комитет и, играя в наивность, спросил, за что же он обречен на одни гонения. Ему сурово ответили, что поэт должен пенять на самого себя. «Зачем вы затрагиваете, — прибавил, несколько смягчаясь, цензор, — такие сюжеты, которые и т.д. и т.д.? Вам ведь было бы так легко сочинять прелестные вещицы, воспевая цветы, птиц, да мало ли что еще. Оставайтесь в указанных мною рамках — и вам не придется жаловаться на цензуру».

Поэт пообещал последовать благому совету и вскоре представил в цензуру новую песню «О муза, воспоем дубравы и цветы!» Но в цензуре никак не ожидали, что о дубравах и цветах можно писать подобным образом, и песня Клемана была запрещена еще строже, чем все предыдущие.

Вот две первые строфы этой песни:
В парижском воздухе ты, муза, захворала, —
Покинем этот склеп, в нем душно и темно!
И пусть крылатый стих не возбудит скандала:
Мы только то споем, что нам разрешено.
Прочь, мысли горькие! С тобой бедны мы оба,
А строгих цензоров и я боюсь, как ты.
Чтоб не настигла нас министров лютых злоба,
О муза, воспоем дубравы и цветы!
Померкли небеса. Неся угрозу миру,
К нам буря близится и все сметет она.
Ужель в такие дни обречь молчанью лиру?
Народ печали полн и песнь ему нужна!
Так за народ! Летим!
Для крыльев мир не тесен_
Веселый наш рефрен — отрада нищеты.
Но мы вручим не ей венец бессмертных песен.
О муза, воспоем дубравы и цветы!

Пер. В.Левика

В обстановке такого цензурного гнета поэту приходилось в поисках заработка писать песни на темы любви и деревенской жизни. Он испытал влияние Дюпона, создав немало идиллически-созерцательных песен о богатой, цветущей природе, о нежных пейзажах родины, о мельницах и красивой мельничихе, в которую охотно бы влюбился по примеру всех, кто ее видит. Он жизнерадостно воспевал уборку богатого урожая истомленными и веселыми крестьянами («Майоран»), создавал колоритные образы деревенских красавиц, руки которых крепки, как клещи, в неустанном труде («Катерина»), или образ бодрого силача-кузнеца, любителя в день полочки выпить и сделать жене нового ребенка («Кузнец»). Однако немало было у поэта песен о бедняках деревни («Декабрь», «Баллада нищего»), о горемыках-батраках, накапливающих вражду к своим угнетателям («Песня сеятеля»). Крестьянин — основной народный образ в песнях Клемана 1850-х годов. Вместе с тем резко и сильно звучали его сатирические песни о кулаках и тунеядствующих в деревне помещиках и рантье. По сравнению с Дюпоном Клеман гораздо глубже вошел в жизнь крестьянства: тема социальных противоречий деревни была у него постоянной. Что ж удивительного, что, когда он захотел издать эти и другие романсного типа песни отдельным сборником под названием «Песни из-за куска хлеба», цензура не замедлила его запретить.

Известность неожиданно пришла к Клеману с его любовной песней «Время вишен», действительно полной победоносного очарования. Популярность ей создал оперный тенор Ришар, положив ее на музыку и включив в свой постоянный концертный репертуар.

К середине 1860-х годов муза Клемана становилась все более наступательно-боевой. Одна за другой возникали его сатирические и революционные песни. Поэт без устали бичевал Вторую империю, предсказывая, что конец ее уже близок («Слава императору», «Ну и времена!», «Воспрянь, муза!» и др.). С великой, рвущейся из сердце любовью славил он свою родину не только за ее свободолюбивые традиции, но и за ее мыслителей, за эмигрантов 1848 г., за трудовой народ («Моей Франции»), воспевал вспыхнувшую было в 1868 г. революцию в Испании («Мадридский звонарь»), а в песне «Восемьдесят девятый год» (1866), славя революцию XVIII в., звал французов к новой революции: «Как и в восемьдесят девятом году, народ по-прежнему страдает; для него не сделано ничего. Во имя справедливости — пора, чтобы для всех крепостных земли, заводов и рудников наступил их восемьдесят девятый год!» Песня была запрещена. Демократический композитор и певец Дарсье, на деятельность которого советским музыковедам давно бы уже пора обратить внимание, мог спеть ее лишь после падения Второй империи; позже она вошла в репертуар правительственных концертов Парижской Коммуны.

А пока Клеману приходилось только терпеть всяческие преследования. За песни «Ну, и времена!» и «Восемьдесят девятый год» его собирались отдать под суд. Поэт вынужден был бежать в Бельгию, разумеется, не имея никаких средств. Помогла ему случайная встреча с Ришаром, отдавшим поэту свой плащ: наступила зима, а у Клемана не было теплой одежды. Тогда-то Клеман и подарил ему в благодарность «Время вишен». Вернувшись на родину и продолжая активную революционную деятельность против Империи не только в качестве поэта, но и в качестве памфлетиста, Клеман оказался участником восьми процессов, возбужденных Империей против республиканской прессы. За попытку издавать свой собственный журнал «Кастет», наделавший немало шума, Клеман был обвинен в «оскорблении императора и членов императорской семьи»; в январе 1870 г. суд приговорил его к году тюремного заключения и к штрафу в 500 франков. Но поэта заключили в тюрьму 5 марта, а полгода спустя Империя рухнула.

Клеман не замедлил стать противником буржуазно-республиканского правительства национальной обороны, участвовал в народных восстаниях 31 октября 1870 г. и 22 января 1871 г. Принял он, разумеется, активное участие и в пролетарском восстании 18 марта 1871 г., а в силу своей уже широкой популярности был избран в члены Парижской Коммуны.

Прудонист в молодости, поэт по воле пролетарской революции оказался одним из самых активных, непримиримых и решительных деятелей Парижской Коммуны. Не раз находя недостаточно радикальными ее мероприятия, он резко заявлял, что иные члены Коммуны колеблются принять подлинно революционные меры против Версаля и толкуют о гуманизме, тогда как против версальцев необходимо применить все средства военной науки. Клеман считал, что Коммуна недостаточно удовлетворяет «справедливые требования народа», например по вопросу о бесплатном возвращении заложенных вещей из ломбарда. Без всяких колебаний высказался он и за создание Комитета общественного спасения, а этот вопрос, как известно, вызвал раскол в Коммуне. Клеман, наконец, первый и единственный из членов Коммуны стал проводить в жизнь в своем XVIII округе декрет о передаче бедноте квартир бежавшей буржуазии. И поэт оказался одним из самых активных баррикадных бойцов Коммуны в ее последние дни.

Некоторое время Клеман скрывался в парижском подполье, затем ему удалось бежать в Бельгию. Версальским военным судом он был заочно приговорен к смертной казни. Из Бельгии он перебрался в Лондон и здесь провел почти в постоянной нищете долгие годы эмиграции. Но никакому голоду не удавалось сломить его дух. Однажды Клеману повезло: он получил возможность преподавать французский язык одному английскому аристократу. Это был очень хорошо оплачиваемый урок, но как-то раз ученик спросил Клемана, верны ли слухи, что он был коммунаром, и добавил, что «недолюбливает коммунаров». Клеман отвечал словечком, неудобным для печати, — и потерял свой заработок.

В другой раз к нему явился некий французский издатель с предложением выпустить книгу стихотворений. Поэт обрадовался и предложил напечатать свои революционные песни, запрещенные при Империи. Но издателю было желательно опубликовать лишь то, что Империя разрешила к печати. Клеман понял, что перед ним субъект, желающий спекулировать на его имени как члена Парижской Коммуны, и резко ему отказал.

Томясь тоской по родине, Клеман нелегально ездил во Францию один раз в конце 1870-х годов и окончательно возвратился туда в 1880 г., незадолго до общей амнистии. Он не замедлил стать членом Рабочей партии, а после ее раскола остался не с гедистами, а с POSSИБИЛИСТАМИ, реформистским крылом партии; что делать — после Парижской Коммуны «наступил перерыв в революционной борьбе французского пролетариата»², время ослабленности революционного лагеря и идейного разброда в нем. Для POSSИБИЛИСТОВ поэт оказался драгоценнейшей находкой в качестве отличного и неутомимого пропагандиста, с охотой работавшего на севере Франции, в Арденнах, где его задачей было знакомить с требованиями и целями социализма наиболее отсталые слои рабочего класса. В партии POSSИБИЛИСТОВ Клеман принадлежал к ее левому крылу (впоследствии к группировке Аллемана).

* * *

В дни Коммуны Клеман был так завален своими депутатскими обязанностями, что не создал ничего, кроме песенки «Официантки от Дюваля», славящей женщин, защитниц Коммуны. Но, по совести говоря, автор этих строк не вполне уверен, что эта песня принадлежит Клеману: отыскалась она в весьма мутном источнике³, а поэт ее в свои сборники не включал.

Первый свой сборник «Песни» Клеману удалось издать только в 1885 г. на средства, собранные его товарищами по революционной борьбе. В книге — лучшее из написанного в 1850—1860-х годах, цикл песен о Коммуне, песни, созданные в эмиграции и после возвращения на родину.

В отличие от Потье с интернациональным масштабом его поэзии (хотя в 1880-х годах Потье писал главным образом о французском рабочем классе), лирика Клемана посвящена Франции и происходящей в ней социально-политической борьбе. Это не значит, что Клеман как-либо продолжает традицию национально-патриотической гордости за свою родину как светоча человечества. Нет, Клеман, пролетарский поэт, не устает бичевать французские правящие классы, буржуазно-демократических правителей Третьей республики, а центральной его темой является тема тружеников города и деревни, обездоленных, бесконечно угнетенных, надорванных эксплуатацией.

В цикле песен о Коммуне замечательна «Кровавая неделя», написанная в июне 1871 г., в те страшные дни, когда поэт из своего парижского тайного убежища «слышал каждую ночь аресты, выстрелы, крики женщин и детей».

Бьют, вяжут, ловят по засадам
И в тюрьмы гонят день и ночь,
Спокойно к стенке ставят рядом
Отца и сына, мать и дочь.
Так, знамя красное карая,
Осуществляя свой террор,
Вся монархическая стая,
Беснуясь, вылезла из нор.
Так ты и будешь неизменно
В ярме, народ едва живой?!
Доколе сволочи военной
Тебя топтать на мостовой?
Доколе под поповской кликой
Влачить нам скотски жребий свой?
Когда ж мы будем с ней — с великой
Республикою трудовой?
Пер. А.Гатова

² В.И. Ленин. Полн. собр. соч., т.33, стр.32.

³ Она найдена нами в одном из яростно-клеветнических романов, обливающих грязью Коммуну (Arseae Houssaye. Le Chien perdu et la femme fusillee. P., 1872).

Рефрен песни следующий:

Пусть так...

Но мы, как можно раньше,
Воспрянем — дни боев близки!
Так думайте же о реванше,
К нему готовьтесь, бедняки!

Для песен Клемана о Коммуне характерно то, что о задачах ее борьбы поэт упоминает бегло и общо, и песни его скорее лишь антиверсальская лирика, повествующая об ужасах белого террора. В песне «Капитан «К стене!» поэт создал отвратительный тип версальского пьяного офицера, руководящего уличными расстрелами «кровавой недели»: тут убивают всякого прохожего без разбора, будь это старики, женщины, дети,— словом, ни в чем не повинные люди, будь ли это, наконец, сами доносчики на коммунаров. Капитан пьян вдребезги и только успевает пробормотать: «К стене!»

В песне «Коммунарда» Клеман использовал нередкую и раньше у него форму песни-пляски, в частности построение старой «Карманьолы» революции XVIII в. Казалось бы, не очень-то подходит такая форма к содержанию песни, повествующей о разгроме Коммуны. Но подобно тому, как революционное плебейство 1789—1793 гг. распевало «Карманьолу», насмехаясь над королем и вторя ее дерзкому тексту вызывающим грохотом приплясывающих каблуков, так и Клеман, оплакивая гибель Коммуны, не падал духом, сознавал, что рабочие не сдаются и будут, распевая его песню, приплясывать, чтобы стук их каблуков терзал уши версальских победителей. Вот несколько строк из этой песни:

Как крыс, в Париже в страшный час,

Изменой захватили нас:

Политы кровью нашей все

И мостовые и шоссе,

Пропитаны насквозь,

Все в слякоть расползлось.

Любой капитулянт-подлец

В грудь коммунарам гнал свинец,

Но, перед немцами дрожа,

Как шавка жалкая визжа,

Им продал все, что есть:

И родину, и честь!

В Париже пировала месть,

И всех злодейств никак не счесть:

Нужны пуды бумаги тут,

И в счете месяцы пройдут.

Но все же, день придет,

Сведет историк счет!

С буржуазией в этот час

Навек все порвано у нас;

Ну, а жандармов-жеребцов,

Убийц, расстрельщиков, шпиков

Мы всех — недолго ждаты —

Заставим поплясать!

Пер. Г. Шенгели

И следует гордый припев:

Станцуем коммунарку,

Держись смелей,

Держись смелей!

Станцуем коммунарку,

Держись смелей,

Сто чертей!

Большинство песен Клемана построено на отдельном типическом образе. Таковы уже были многие его песни 1860-х годов: «Кузнец», «Катерина», «Кормилица Пьеро» и другие, где поэт с любовью воссоздавал образы тружеников из народа. Таковы же и сатирические образы деревенского кулачья, рантье и буржуа: «Фермер Жан», «Наш барин» и др.

Юрий Иванович ДАНИЛИН

ОЧЕРК ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ
ПОЭЗИИ XIX в.

Vive Liberta и Век Просвещения 2009

После Коммуны, продолжая во множестве создавать песни об отдельных тружениках, почти всегда завершающиеся призывом к новой революции, поэт уже не высмеивает отдельного буржуа или представителя властвующих верхов, но с ненавистью пишет об этих людях как о враждебных народу прислужниках Третьей республики. После Коммуны у поэта две основные темы: измученные труженики и их враг — буржуазно-демократическая Третья республика.

Чуткое, отзывчивое, впечатлительное сердце поэта как бы всасывало в себя все народные горести и муки и возвращало их народным читателям в острой и ярко выразительной форме. С какой любовью создает поэт в песне «Мой муж» образ рабочего-коммунара Мартена, которого в дни версальского террора тщетно разыскивает на улицах Парижа его обезумевшая от горя жена, спрашивающая всех прохожих, не видели ли они ее мужа, такого славного молодца-трудягу, отца шести детей, так и так-то одетого... С какой любовью создан в песне «Нищий ребенок» образ беспризорного, не имеющего отца и матери мальчугана, иззябшего, вечно голодного, отыскивающего себе пропитание в помойных ямах.

Вам, богачи, теперь впервые
Понятно, почему,
Когда взломали мостовые
И город — весь в дыму,
Тот мальчуган у баррикады
Подносит для бойцов заряды
И песнь мятежную поет:
Не знают, что такое холод
И голод
Те, кто в безопасности живет!

Пер. В.Дмитриева

С какой любовью создан образ бедной, больной, еле бредущей старухи труженицы; чуть живая, она торгует зеленью, которая приносит здоровье людям («Старуха в косынке»). Сколько и других, полных сострадания и любви к измученному народу песен, таких, как «Машина», «Бедняга Антуан», «Жак-Неудача», «Измаян я» и др.

Наряду с песнями, построенными на отдельном народном образе, у Клемана немало песен, где он пишет обо всей массе народа: «Те, кто в нужде», «Бедняки», «Не жалейте бедняков!».

Многие из своих песен Клеман сопровождал авторским комментарием, порою достойным не меньшего внимания, чем сама песня. Так, песню «Время вишен», столь уже популярную, поэт посвятил одной безвестной героине Коммуны и рассказал в комментарии, что это была работница, сестра милосердия, пришедшая на последние баррикады Коммуны, чтобы оказать нужную помощь ее бойцам. Растроганные, коммунары умоляли ее уйти от опасности, но она не уходила. Осталась ли она в живых или погибла, Клеману было неизвестно, и он знал только то, что ее звали Луизой. «Не должен ли я посвятить этой безвестной героине самую известную из моих песен?»

Песня «Бедняки» тоже сопровождается авторским комментарием, в котором Клеман, столь любивший Беранже, почел долгом выступить против его песен «Беднота» и «Чердак», находя, что Беранже «прикрашивает нужду, которую терпит народ»: «Нет, любовь и веселье не являются, вопреки словам Беранже, обычными гостями мансард и чердаков. И хотя, конечно, можно есть без скатерти и спать на соломе, но я думаю, что есть на скатерти тоже неплохо и в мягкой постели спится не хуже. А если бы бедняки действительно любили друг друга, как утверждает Беранже, или понимали бы, что для них на самом деле нужно, то, наверное, их жизнь была бы иной». И песня Клемана построена на постоянном противоречии высказываниям «Бедноты».

Тем не менее Клеман, столько писавший о беспросветно-горькой доле бедняков, знает, что сколь они ни подавлены, ни измучены, в них вечно жива бодрость. В песне, иронически озаглавленной «Не жалейте бедняков!», ирония эта вызвана выступлением одного журналиста-реакционера, бессовестно заявлявшего, что если бедняки поют, то, значит, нечего их жалеть: они довольны своей жизнью.

Вот что пишет Клеман:

Поет, сгибаясь под вязанкой,
Как щепка тощий, дровосек;
Поет шарманщик с обезьянкой,
Что коротает с ним свой век;
Поет бродяга-безработный,
Хоть ноги босы, впал живот;
Поет старик, чей рот цинготный
Никак сухарь не разжует.
Поет всюду кузнец у горна
Хотя ручьем струится пот;
Поют шахтеры в копи черной,
Хотя их гибель стережет;
Поет прядильщица больная,
Хотя безжалостный станок,
Ей бронхи пылью разъедая,
Давно румянец стер со щек.
Поют голодные ребята,
Дрожа от стужи в декабре;
Поют: юнец придурковатый,
Скрипач в убогой конуре,
Над люлькой — мать, чьи пусты груди,
У стада пастушок худой...
Поют измученные люди,
Объединенные нуждой.

Пер. В.Дмитриева

Да, трудовой народ продолжает петь, но вся беда в том, что он поет старые-престарые песни; за это единственно и следовало бы его пожалеть, полагает Клеман. Поэт и ставил себе главной целью создавать для народа новые песни, простые, доходчивые, способные вооружать бедняков, объединять их, просвещать и неустанно звать свержению капиталистического гнета.

Стремясь просветить, поднять на борьбу рабочих года и деревни, Клеман написал ряд выдающихся памфлетных песен, ставящих себе целью разоблачить правителей Третьей республики («Банда плутов», «Бей волка!»), и свору прислуживающих им церковников и ханжей Настоящее рождество»), все условия жизни капиталистического строя, закабаляющего тружеников-бедняков Дьявол»), и все, наконец, посулы и обманы, используемые Третьей республикой для одурачивания масс («Свобода, равенство, братство»). Последнюю песню поэт посвятил скончавшемуся в 1884 г. Огюсту Бланки, как «величайшей, быть может, жертве этих трех слов, за которые он боролся всю свою жизнь, с мужеством, никогда ему не изменявшим», — пишет поэт в комментарии к песне. Цель песни — доказать, как горько ошибался великий французский революционер:

Свобода,
Равенство,
Братство.
Трех слов этих, звучных, веселых
Рабочий познал перевод.
Он их: Безработица, Голод
И Самоубийство — прочтет.
Слова! Не насытишься словом!
А голод — властительный спрут.
Вот старый рабочий без крова,
И дети от голода мрут.
Свобода,
Равенство,
Братство,
Свобода —
все наше богатство,
А равенство — счастья залог.
Нам нужно, нам радостно братство,
Не нужны хозяин и бог.
Риторика бесит пустая!

Богато образны, красочны, страстны были песни Клемана, всецело посвященные заботам поэта о раскрепощении трудового народа от темноты, от суеверий и предрассудков, от абстрактной веры в слово «республика», от влияния попов и буржуазных журналистов. Вся силу своего огромного пропагандистского таланта вкладывал и свои стихи поэт. Но в отличие от Потье он не был вооружен так глубоко учением научного социализма, а с другой стороны, имел дело, как пропагандист (в Арденнах), еще с самыми отсталыми и темными слоями пролетариата, впервые лишь пробуждая их к осознанию необходимости объединиться, начать борьбу за свои классовые интересы. Революционные призывы Клемана носят еще примитивный характер: он призывает своих читателей подняться», «разогнуть спины», «перестать быть рабами», «завоевать права», понять, что «спасать себя» они должны сами, дабы завоевать «республику справедливости и труда». Дальше таких пожеланий Клеман в сборке 1885 г. не идет. Поссибилистские влияния, вообще ало дающие себя знать в его лирике, разве лишь в подчеркивании бытовых тягот пассивно страдающего народа, несомненно сказались в этом неопределенном пожелании республики справедливости и труда», в то время как отье уже так грозно выдвигал требование диктатуры пролетариата.

Во втором сборнике Клемана, «Сто новых песен»⁴, нет следа прежних фольклорно-сказочных мотивов, нет сентиментально-созерцательной наивности ранних его песен, весь сборник — сплошь суровая публицистическая лирика, и весь он проникнут кипуче-страстным призывом к свержению Третьей республики.

Поэт бдительно разоблачает попытки президента республики Феликса Фора, министра Мелина и всего их окружения плести монархические заговоры («В Елисейском дворце», «Мелинит», «Политиканы», «Сомкнем ряды»), правителей Третьей республики он бичует не только как таенных роялистов и иезуитов, но и как верных слуг капитала, старающихся с помощью церкви окончательно кабалить народные массы, если уж невозможно их гильотинировать и расстрелять. Он неустанно разоблачает преступных биржевых аферистов, разврат, тунеядство и отвратительное лицемерие угнетателей народа («Плати, бедняк», «Поезда для рабочих», «Жандармы», «Как вело в Париже!», «Их меню», «Лицемеры», «Артон в тюрьме»).

В этом сборнике Клеман окончательно переходит к изображению городских рабочих, которые становятся основными и главными его персонажами. «Самая демократическая буржуазная республика, — писал В.И. Ленин, — не была никогда и не могла быть ничем иным, как машиной для подавления трудящихся капиталом, как орудием политической власти капитала, диктатурой буржуазии»⁵. Клеман мог бы подписаться под этими словами. Варьируя одну из постоянных тем Потье в песне «В природе места нет нужде», поэт восхищается могуществом человека, смело покоряющего природу, глубочайшие ее недра и в то же время лишенного благ изобильной природы и изнемогающего по воле властвующих капиталистов:

Они украли без стыда
У вас заводы, почву, недра,
Орудья вашего труда
И все дары природы щедрой.

Пер. В.Дмитриева

И снова проходит перед читателем вереница образов рабочих, надорванных непосильным трудом, теряющих силы, бодрость, калечимых машинами для того, чтобы наживались фабриканты. Проходят образы тощих бедняг-безработных, убитых мыслью о голодной семье, тщетно ожидающей их заработка («Хлеба не хватает», «Безработица», «У дверей бедняков» и др.). Проходят длинной чередой подавленные и отчаявшиеся бедняги, с безнадежной тоской, с готовностью умереть или покончить с собой («Пришла зима», «Хромой старик», «Самоубийцы»). Проходит множество женских образов, когда-то румяных, цветущих девушек, а ныне изнуренных работой за грошовую плату, обсчитываемых при этом, боящихся иметь лишнего ребенка («Бедняжка», «Устала жить», «Неделя работницы», «Довольно с нас детей»).

⁴ J.B.Clement. Cent chansons nouvelles. P. (1899).

⁵ В.И. Ленин. Полн. собр. соч., т.38, стр.308.

Нередки и образы детей-бедняжек, в башмачок которых уже не положат к празднику подарка; а другие из них столько уже хлебнули горя, что ничего не ждут, кроме смерти-избавительницы («Сочельник», «Что ты тут делаешь, малыш?»).

При виде всех этих нескончаемых, повсеместных, беспросветных примеров народного горя, так ярко, с такой сердечной мукой обрисовываемых поэтом, он порою и сам подавлен отчаянием. Песня «Новый год пролетариев» построена на ряде монологов бедняг тружеников и тружениц; на долю каждого и каждой из них выпало получить под Новый год «подарок» в виде увольнения с работы. Их речи, полные горя и безнадежности, завершаются поистине криком отчаяния самого Клемана:

Терпите муки, погибайте!
Тяжелый труд — для вас одних...
Другим богатства добывайте
И в рудниках, и в мастерских!
Кусок, омоченный слезами,
Спешите ночью проглотить,
Спешите мертвыми телами
Могилу братскую мостить!
Так Новый год встречают парии...
Таков ваш праздник, пролетарии!

Пер. В.Дмитриева

Клеман не устает призывать рабочих к отпору капиталистическим насильникам и эксплуататорам, к революционному действию. Но, несомненно, радостнее ему, как художнику-реалисту, было типизировать образы рабочих, которые уже сами осознали, что «этот мир устроен скверно» и «пора добиться перемен». Ему отрадно было слышать и воспроизводить в своих песнях, как многие из этих тружеников, не по своей воле становившиеся безработными, возлагают надежды лишь на успех социальной революции. В песне «Бродяга» ее персонаж заявляет:

Я говорю, что мы — рабы,
Что и ремесленник искусный
От горькой не уйдет судьбы,
Я говорю, что это гнусно!
Кирка и молот — не в чести,
Работы, хлеба не дожидаться...
Так надо нам за ружья взяться
И счета давние свести!

Пер. В.Дмитриева

Влияние песен Потье часто ощущается теперь у Клемана. Отдельные мотивы «Интернационала» явственно звучат в песне Клемана «Долой кумиров!»:

Настала сражений пора...
Великим идеям — дорогу!
Нет, больше не станем «ура»
Любому кричать демагогу!
Спасенье с небес не придет,
Друзья, в эти дни роковые,
И нас не мессия спасет, —
Спасем себя сами впервые!

Пер. В.Дмитриева

Если революционные призывы Клемана и в последнем сборнике еще не носят той определенности, как у Потье, если они по-прежнему общи и азбучны, если в иных случаях поэт все еще убеждает своих пролетарских читателей не верить политическим шарлатанам Третьей республики, обещающим какие-то реформы, словом, если в отношении идейном лирика Клемана отстает от лирики Потье, то все же по страстной и глубокой преданности делу народной борьбы песни Клемана представляют собой один из замечательных памятников пролетарской поэзии. В.И.Ленин писал, что существо международного революционного движения за период 1872—1904 гг. заключалось в процессе «подбирания и собирания сил пролетариата, подготовки его к грядущим битвам»⁶. Поэзия Клемана, неустанно стремившаяся просвещать рабочих, скликать их на

⁶ В.И.Ленин. Полн. собр. соч., т.23, стр.3.

бой с миром капиталистического насилия, безусловно этим задачам отвечала, каковы бы ни были отдельные слабые стороны политического credo поэта.

С поэзией Клемана, как и с поэзией Потье, мощно вошел во французскую литературу многоликий мир образов трудового народа, измученного страданиями, но понявшего наконец, что спасение — в его собственных руках. И если в песнях Беранже трудовой народ сознавал свое достоинство как патриота, сражающегося за освобождение Франции от ига эмигрантской монархии, то под влиянием Парижской Коммуны и последующей борьбы рабочего класса трудовые массы Франции, как это отражено в поэзии Потье и Клемана, обретали и обрели чувство собственного достоинства во имя борьбы за освобождение труда от капиталистического ига, за раскрепощение трудового человечества всего мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В этой книге прослежено развитие левого крыла французской политической поэзии XIX в., столь живо, действительно, многоголосно откликавшегося на крупнейшие события национальной истории и на обострившиеся внутренние противоречия капиталистического общества.

Политическая поэзия предшествовавшего Парижской Коммуне времени развивалась в содружестве критического реализма с революционным романтизмом. В эту пору она была в громадной степени проникнута влияниями буржуазно-демократической революционности. Они проявлялись сначала в патриотической борьбе за национальное величие свобододобивой Франции, за отвоевание былых достижений Великой французской революции (чему пример — реалистическое творчество Беранже), в недовольстве приходом буржуазной монархии, обманувшей надежды бойцов Июльской революции, что так ярко отражено в творчестве революционных романтиков, воспевавших лево-республиканские восстания 1830-х годов. Влияния эти явственны и в поэзии утопистов из народа, основа которой — неудовлетворенность буржуазным строем. По мере углубления революционной борьбы, определявшейся растущими требованиями рабочего класса, буржуазно-демократическая революционность, еще пытавшаяся отстаивать себя в начале революции 1848 г., угасала, но оказалась еще сильна, чтобы одухотворить один из шедевров революционного романтизма — «Возмездие» Гюго.

После Июльской революции стало ясно, что боровшийся в ее дни народ состоял не из воспетых Беранже солдат-патриотов, но из городской «черни», героизм которой с таким романтическим энтузиазмом восславил Огюст Барбье, — преимущественно из рабочих и ремесленников.

Зарождавшаяся революционно-демократическая поэзия шаг за шагом отражала настроения и чаяния тружеников, которые на первых порах еще винили в своих бедах новую монархию, бросаясь в безуспешные лево-республиканские восстания 1830-х годов, а далее начинали приходить к пониманию более глубоких, социально-экономических причин и законов классовой борьбы, но путались, легко поддаваясь утопической проповеди любви и братства. Поэзия революционной демократии засвидетельствовала, что они отрезвлялись под влияниями бабувистских воззрений, а главное — в пору революции 1848 г. всё более осознавали (хоть и снова не без колебаний) необходимость продолжать единственно реальную, с оружием в руках, борьбу против буржуазного общества»

Чуткий литературный термометр все трагичней обострившихся классовых конфликтов, политическая поэзия не только идейно вызревала в опыте революционной борьбы, но и всё более художественно вырастала. Гюго в «Возмездии» призвал на службу ей решительно все поэтические жанры, и уже неудивительно, что революционно-пролетарская поэзия Парижской Коммуны помимо песни, остающейся ее главным оружием, обращается к многим другим жанрам, радикально перестраивая круг их обычных тем для своих пропагандистских задач.

Особенно показателен путь изменений былой беранжеровской песни. Беранже, начинавший как последователь классицистических шансонье XVII—XVIII вв., создал тот канон политической песни, в котором еще немало места занимали анакреонтические мотивы и фривольно-гривуазные интонации. Беранжеровская песня, как бы ни была велика ее роль в свержении Бурбонов, оказалась не подготовленной для широкого и всестороннего отображения социальных нужд и требований трудового народа. Задача перестройки песни встала перед последующими шансонье, но нелегко было ее осуществить. Большинство песен Эжезиппа Моро направлено лишь против новых — буржуазных — притеснителей народа; таковы же и сатирические песни Жилля о г-не Крезе. Песня Альтароша «Пролетарий», пытавшаяся, хоть и недостаточно удачно, обрисовать народного революционера, не могла из-за разгрома левореспубликанского движения утвердить в 1830-х годах этот новый тип песни, и на смену ее агитационному задору пришли песни-жалобы и песня-спор, отражавшие настроения трудовых масс, мучительно старавшихся понять причины своего несправедливого жизненного удела и осмыслить свое место в обществе.

В антологии Оленда Родрига народ предстал в собирательном романтическом образе рабочей массы, и это было уже шагом вперед сравнительно с «Зимой» Моро. Такой же рабочей массой, но со все большим утверждением реалистического рисунка народ был очерчен в «Песне рабочих» Дюпона и в «Рудокопах Ютзеля» Шарля Жилля, как и на дальнейшем этапе революционной борьбы — в «Июньских могилах» Жилля и в «Июне 1848 года» Потье. Поэтам, однако, еще не удается создать реалистический образ отдельного революционного рабочего в противовес слащавому и романтическому образу Венсара или горемыкам из песни Лашамбоди «Бедность — это рабство».

Лишь после великих дней Парижской Коммуны пролетарским поэтам Эжену Потье и Жану-Батисту Клеману удалось осуществить желанную перестройку политической песни, изгнав из нее анакреонтические мотивы, пережитки романтики утопических влияний и окончательно поставив ее на службу задачам освобождения рабочего класса. Отныне песня приобретает форму емкого и неопровержимо правдивого изображения не только тягот жизни, труда и быта рабочих в оковах капиталистической эксплуатации, но главное — их возросшей революционной сознательности и отчетливейшего, особенно у Потье, понимания ими своих всемирно-исторических и всечеловеческих задач.

Песня овладевает и умением выковывать реалистические типы рабочего, не дававшиеся прежним песенникам. Революционность социалистического пролетариата отразилась в творчестве Потье и Клемана с ярчайшей убедительностью, благодаря чему народная тема окончательно вошла во французскую литературу и прочно утвердилась в ней.

Существенные изменения произошли также в жанре сатиры. Хотя Потье писал поэмы и послания, но сатирическое начало глубоко насыщает их, — и это уже не прежняя «лирическая» сатира «Добычи» Барбье, «Зимы» Моро и «Возмездия» Гюго. Задача сатирического начала теперь не только в том, чтобы вообще вовлечь «широкие массы» в круг злободневных социально-политических вопросов, но и в том, чтобы дать точное направление мыслям пролетарских масс, нацеливая их на борьбу против капиталистической эксплуатации, разъясняя цели этой борьбы и указывая на средства для достижения победы. Пропагандистский дидактизм сатирического начала Потье основан уже не на базе «идеального разума» классицистов, но на неопровержимых данных учения Маркса и Энгельса. Потье лишь с наибольшей степенью зрелой мысли и таланта выразил ту же тенденцию, которая была свойственна другим поэтам-коммунарам — Эжену Шатлену, Луизе Мишель, Эжену Вермершу и другим авторам политических сатир-посланий, сатирических или историко-дидактических поэм.

* * *

Уже указывалось, что в творчестве многих крупных писателей-романтиков 1830—1840-х годов народная тема получала неполную и аполитичную разработку. Тут давали себя знать те же влияния буржуазно-демократической революционности, которые точно так же ограничивали поле зрения и художественный метод представителей критического реализма той поры.

В исторической драме-хронике «Жакерия» (1828) Мериме создал широкое полотно справедливой борьбы крестьянских масс XIV в. против своих феодальных насильников. Зоркий взгляд художника-реалиста улавливал и антагонистические отношения современности, но Мериме не откликнулся на борьбу народных масс против Июльской монархии.

Творчество Стендаля, столь насыщенное политической непримиримостью автора к властвующим силам Реставрации и Июльской монархии, свидетельствует о немалом интересе писателя к народной теме.

В «Красном и черном» (1831) Стендаль говорил о величайшей одаренности Жюльена Сореля, человека из народа, высоко ставящей его над ординарностью духовенства, буржуазии и легитимистского дворянства. Интерес к народной теме — и в незаконченном романе «Люсьен Левен»: Стендаль хоть и бегло, но с явным сочувствием к народу упоминает, что около 1834 г. в провинциальных городах Франции среди рабочих возникали «общества взаимопомощи» и «союзы», и он не намерен осуждать рабочих в Нанси, оставивших посланные для их «усмирения» войска.

Несколько иной была позиция Бальзака. В повести «Банкирский дом Нусинжен» (1837) Бальзак писал, что лионские ткачи «еле сводят концы с концами, когда у них есть работа», что их удел «нищета и бедность», что фабриканты и правительство, вместо того чтобы уничтожить нищету рабочих, прибегают лишь к силе полиции и армии, суда и тюрем. Поэтому в статье «О рабочих» (1840) Бальзак заявлял, что рабочие восстания в сущности неизбежны. В романе «Крестьяне» он обрисовал классовую борьбу в деревне, и не только между крестьянами и помещиком, но и между деревенскими буржуа и беднотой. Однако созданные им образы городских рабочих были совершенно аполитичны и говорили лишь о великой человечности народа. Так, в «Обедне безбожника» (1836) незабываем образ водоноса, самоотверженной доброты, ежедневным заботам и денежной поддержке которого нищий студент Деппен обязан тем, что закончил образование и стал знаменитым хирургом. В «Утраченных иллюзиях» (1839—1843) любовно обрисованы трудолюбие, преданность и человечность рабочих типографии Давида Сешара.

В годы Второй империи всякая былая близость крупных писателей к писателям из народа прекратилась. Народная тема в эту пору ушла главным образом в авантюрно-социальные романы так называемых бульварных писателей.

Только изгнанник Гюго создал в романе «Труженики моря» (1866) волнующую и величавую картину неисчерпаемого творческого могущества трудовых сил народа. С энтузиазмом повествовал писатель о том, как его герой Жильят один в утлой лодчонке выплывает в океан, чтобы спасти дорогую машину с разбившегося о скалы парохода. Жильяту приходится бороться со свирепой стихией, с хищными птицами, с морским чудовищем-спрутом, у него нет самых необходимых орудий. И лишь рабочая смекалка и искусные руки помогают ему достичь, казалось бы, невозможной победы. «По-моему, это будет почище сражения под Аустерлицем!» — в восторге восклицает один из персонажей романа. Однако в конце романа автор наделяет своего героя ложной идеей смирения и жертвенности, заставляя его кончить самоубийством из-за любовной неудачи. Жильят — титан лишь в труде, но Гюго не верит в его могущество и стойкость в других областях жизни. Так отстаивала себя угасавшая буржуазно-демократическая революционность.

Под влиянием Парижской Коммуны, ее поэзии, широко развернувшейся деятельности ее романистов, новеллистов, очеркистов и мемуаристов, наиболее чуткие представители «большой» литературы убеждались, насколько жаждет трудовой народ положить конец своим мукам¹. В этом отношении достоин самого пристального внимания роман Эмиля Золя «Жерминаль» (1885). Золя был знаком со множеством коммунаров и знал о Потье, посвятившем ему в сборнике «Революционные песни» песню «Убить тоску».

В основу «Жерминаля» легли события забастовки углекопов в Анзене в феврале 1884 г., и Золя специально тогда же, в феврале, поехал туда для изучения условий труда и жизни рабочих.

¹ Драма-хроника Жюль Валлеса «Парижская Коммуна» (1872), где восставший парижский народ обрисован в могучей полноте своей революционной борьбы, не была издана своевременно и не могла оказать влияния на развитие французского реализма той поры.

Физиологические стороны метода Золя, показ детерминирующих поведение человека факторов наследственности, почти что не проявляют себя в действиях главного героя «Жерминаля», Этьена Лантье.

Главную роль в романе играет фактор социальный. Поль Лафарг видел подлинное новаторство Золя как художника-реалиста в том, что «он сделал попытку описать влияние, которое оказывают экономические организмы на деятельность человека»². В «Жерминале» речь идет о власти над человеком акционерного общества шахтовладельцев Монсу.

Золя ярко обрисовал беспросветно тяжелую жизнь шахтеров, измотанных нечеловеческим трудом, плохо питающихся, жестоко эксплуатируемых, вынужденных терпеть нужду; они полны внутреннего недовольства, смиряемого у старых рабочих горькой мыслью, что как было, так и будет, а у других порождающего смутную, чисто религиозную (Золя это подчеркивает) веру в то, что придет же когда-нибудь избавление от стольких мук! Особенно впечатляюще описаны художником условия труда углекопов, вынужденных лежать разбивать глыбы угля, полуголых в жаркой темноте, постоянно оцарапанных или пораненных осколками угля или острыми углами стен, наспех крепящихся деревянные, непрочные подпорки и вечно готовых то к обвалу, то к взрыву рудничного газа, то к обрыву каната, опускающего в глубь земли клеть с рабочими; словом, каждое утро, на рассвете, эти люди спускаются в шахту, не зная, выйдут ли оттуда живыми. Роман и закончен катастрофой, гибелью многих рабочих, которых, не удалось быстро откопать; в этом эпизоде Золя с настоящим вдохновением показал братскую спаянность рабочих, прилагающих сверхчеловеческие усилия для спасения товарищей, но тоже частью гибнущих от взрыва рудничного газа. Вот так, видит Золя, ради тунеядства кучки богачей обрекают себя из-за куска хлеба на столь тяжелую и опасную работу эти бедняги, черные от налипшей на потное тело угольной пыли.

Золя правдиво рассказывает о быте углекопов, о грубости их нравов, о пьянстве, о легких связях рабочих с работницами (в этих связях он видел единственную радость этих горемык). Он старался понять и оправдать многое из того, что предстало его взору, во имя той простой справедливости, которая заставила его в 1878 г. опровергать рассказы реакционеров о «страшных лицах» участников Парижской Коммуны, «легенду о революционных страшилищах, о бандитах, выходящих из-под земли в дни восстаний».

Однако вряд ли был прав Золя, изображая массу углекопов исключительно в виде беспомощных, темных, несознательных людей.

Золя прекрасно видит, что правительству Третьей республики нет никакого дела до нужд рабочих (оно лишь посылает войска для подавления забастовки), что религия не пользуется никаким авторитетом у углекопов, что акционерная компания, собственник угольных копей, лишь усиливает эксплуатацию рабочих ради своих барышей, что владельцы отдельных рудников сами находятся в тисках промышленного кризиса и в конце концов разоряются.

Забастовка измученных углекопов неизбежна, естественна. Вождем и организатором ее становится Этьен Лантье, рабочий, пришелец с юга, человек малообразованный, прочитавший только несколько политических книг, путано усвоивший их содержание. Но Этьен, искренне возмущенный положением рудокопов Монсу, молод, энергичен, напорист, неподкупен и обладает даром воодушевлять рабочую массу, обещая ей лучшее будущее, желанную справедливость, счастливую жизнь.

В пору работы над романом Золя посетил Жюль Гедэ и спорил с ним, отстаивая примат «стихийного» начала пролетарской революции над «сознательным»³. Отражение этого спора — в «Жерминале», где Золя подчеркивает внутреннее одиночество Этьена, его неуверенность в себе, его испуг тем, что забастовка переходит в восстание, которым он уже бессилён управлять, которое действует по воле стихии, приводя к бесполезным анархическим разрушениям, к диким жестокостям.

² В.Ц.Гоффеншефер. Из истории марксистской критики. М., «Советский писатель», 1967, стр.20.

³ См. В.Ц.Гоффеншефер. Из истории марксистской критики, стр.220, а также кн. Анри Барбюс. Золя. М., Гослитиздат, 1933, стр.125.

Однако Золя не может не видеть и того, что опыт восстания обогатил Этьена. Наступит время, уверен Этьен, когда рабочие хорошо организуются, объединятся в союзы, почувствуют свою силу, — и тогда «миллионы трудящихся окажутся перед несколькими тысячами бездельников» и вправе будут «забрать власть и стать хозяевами!» «Тогда воссияют правда и справедливость! Тогда погибнет, наконец, тучное приземистое божество, чудовищный идол, таящийся в глубине святилища, в неведомой дали, где несчастные кормят его своей плотью, никогда его не видев»⁴.

Этими оптимистическими нотами заканчивается роман — и не мог не закончиться, потому что ужас жизни рабочих, понятый писателем, глубоко потряс его. Золя создал гигантскую социальную фреску безысходных страданий и неотвратимой революционной борьбы пролетариата, порождаемой самими условиями капиталистического общества. Заканчивая «Жерминаль», Золя убеждался, что борьба рабочих развернется, могуче развернется в будущем, потому что иначе быть и не может. Так великий писатель конца XIX в. сомкнулся в этом своем романе с революционно-демократическими и пролетарскими поэтами, давно уже твердившими, что трудовой народ должен быть не рабом, а владыкой на земле, стать «государством и законом», как говорил Эжен Потье.

В нашей библиотеке можно ознакомиться также с песнями эпохи Великой французской революции и революционной поэзией XIX-XX веков и критическими статьями на тему:

http://vive-liberta.narod.ru/biblio/folk_1.htm

http://vive-liberta.narod.ru/biblio/folk_2.htm

http://vive-liberta.narod.ru/music/mus_ind.htm

⁴ Э.Золя. Жерминаль. М., Зиф, 1926, стр.613.